PREŠOVSKÁ UNIVERZITA V PREŠOVE

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Opera Translatologica 13/2021

Adriána Koželová – Erika Brodňanská – Ján Drengubiak – Ján Živčák (eds.)

Dialóg medzi minulosťou a prítomnosťou

Dialogue entre le passé et le présent

Prešov 2021

Názov: Dialóg medzi minulosťou a prítomnosťou
Dialogue entre le passé et le présent

Editori: Adriána Koželová
Erika Brodňanská
Ján Drengubiak
Ján Živčák

Garantka edície: prof. PhDr. Magdaléna Bilá, PhD.

Recenzenti textov:

v slovenskom a českom jazyku:	doc. Mgr. Erika Juríková, PhD. Mgr. et Mgr. Anabela Katreničová, Ph.D. Mgr. Monika Zázrivcová, PhD.
vo francúzskom jazyku:	Mgr. et Mgr. Anabela Katreničová, Ph.D. Mgr. Monika Zázrivcová, PhD.
v nemeckom jazyku:	doc. Mgr. Róbert Gáfrik, PhD. doc. Mgr. Andrea Mikulášová, PhD.

Vydavateľ: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, 2021

© Adriána Koželová, 2021
© Erika Brodňanská, 2021
© Ján Drengubiak, 2021
© Ján Živčák, 2021
© Prešovská univerzita v Prešove, 2021

Toto dielo bolo vydané v rámci riešenia grantového projektu KEGA 005PU-4/2020 Reálie z antickej kultúry ako súčasť prípravy študentov translatologických odborov.

Všetky práva vyhradené. Toto dielo ani žiadna jeho časť sa nesmie reprodukovať, ukladať do informačných systémov ani inak rozširovať bez predchádzajúceho súhlasu majiteľov autorských práv, s výnimkou citovania podľa STN ISO 690.

Za odbornú a jazykovú úpravu príspevkov zodpovedajú jednotliví autori.

ISBN 978-80-555-2686-7
EAN 9788055526867

Na počesť životného jubilea Zuzany Malinovskej
Mélanges en l'honneur de Zuzana Malinovská

Foto: © The Slovak Spectator

(*15. 5. 1951)

Zuzkin sonet

Tak si nám, Bože dobrý, stvoril Zuzku.
Postrčil si ju do života ako piest
a povedal, že si musí vybrať jednu z ciest.
A ona rozhodla sa vykročiť na tú úzku.

Pútnickú palicu vymenila za ceruzku.
Aby sa nestratila, dostala talent jazyka
a takto obdarená začala vynikať,
keď si za katedrou obliekla bielu blúzku.

Tak si nám, Bože, stvoril dobrú Zuzku
a pripravil ju na čokoľvek,
že na prvom mieste má byť človek,
keď sa rozhoduje o poslednom kúsku.

O pozornosť sveta mnohí zlí aj dobrí ruvú sa,
no len najlepší dostanú sonet v štýle majstra Rúfusa.

Ján Gavura

Zuzkin sonet

Tak si nám, Bože dobrý, stvoril Zuzku.
Postrčil si ju do života ako pušt
a poradil, že si musí vybrať jednu z cností.
A ona rozhodla sa vykročiť na tú úzku.

Prútnicu palicu vymenila za aruspex.
Aby sa nestrachila, dostala talent jazyka
a takto obdarená začala vyučovať,
hoci si za katedrou obliekla bielu blúzku.

Tak si nám, Bože, stvoril dobrú Zuzku
a pripravil ju na čokoľvek,
že na prvom mieste má byť človek,
hoci sa rozhoduje o poslednom kúsku.

O pozornosť sveta mnohí zlí aj dobrí rvú sa,
no len najlepší dostanú sonet v štýle majstra Petrarca.

Ján Gerec

Obsah

Gavura Ján
Zuzkin sonet 6

Kupčihová Katarína
K životnému jubileu Zuzany Malinovskej 10
Bouquet symbolique pour Zuzana Malinovská 14

Brodňanská Erika - Živčák Ján
Bibliografický súpis publikácií Zuzany Malinovskej 17
Bibliographie des travaux de Zuzana Malinovská 17

Bakešová Václava
Obraz vychovatele v současné francouzské literatuře na příkladu postavy svatého Josefa 38

Bene Adrián
Lire Robert Desnos aujourd'hui : les nouvelles posthumes « *Les Jours de noces* » 47

Bene Krisztián
Les conditions de vie des évadés français en Hongrie pendant la Seconde Guerre mondiale 56

Brodňanská Erika
Exempla v morálnej básni sv. Gregora z Nazianzu I, II, 15 *De exterioris hominis vilitate* 66

Coyault Sylviane
Souvenirs d'école: quelques Instituteurs et Institutrices en Littérature 75

Drengubiak Ján
Estetické stvárnenie vzbury proti konvenciám v prozaickej tvorbe Anne Hébertovej na príklade románu *Izby z dreva* (*Les chambres de bois*) 85

Drsková Kateřina
Le théâtre de l'absurde français et sa première réception dans le milieu tchèque 102

Etensel Ildem Arzu
Les harkis, un passé difficile 113

Fulka Josef
Román jako zvuková kompozice: jeden příklad z francouzské literatury.....124

Gavurová Miroslava
Román v nárečí a nárečie v románe. O románe Antona Kreta *Ballabile spod Medzvedzej hlavy* 132

Jambor Ján
Agnes als redender Name. Zum etymologisch-intertextuellen Bezug zwischen Jacobus de Voragines *Legenda aurea* und Peter Stamms *Agnes*.....144

Koželová Adriána
Le livre de la mythologie grecque et romaine v slovenskom preklade 157

Kyloušek Petr
D'un Robinson (à) l'Autre: entre Michel Tournier et Patrick Chamoiseau.....169

Laurent Thomas
Alliance Française et distanciel: un mariage forcé ? 183

Mlčoch Jan
Detektivka jako forma dialogu mezi španělskou minulostí a přítomností: Adolfo García Ortega a jeho příspěvek k reflexi španělské Transición 188

Obergöker Timo
Le roman sans aventure... Vraiment ? Quelques réflexions sur la mondialité du roman québécois 200

Poučová Marcela
Le Polar – une potentialité de dialoguer avec le passé ?..... 217

Šimon František
O náruživostech duše a některých obecných lékařstvích. Salernské zdravotné pravidlá od Mateja Bela po Viliama Turčányho 226

Voldřichová Beránková Eva
Dialogue ironique d'une dame du passé avec un jeune homme de l'avenir : Hegel vu par Madame de Gasparin..... 235

Živčák Ján
Trubadúr Jaufre Rudel v preklade Jozefa Felixa a Viliama Turčányho..... 247

K životnému jubileu Zuzany Malinovskej

V máji 2021 oslávi okrúhle životné jubileum dlhoročná pracovníčka Inštitútu romanistiky Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity prof. PhDr. Zuzana Malinovská, CSc., špičková osobnosť v oblasti výskumu a výučby francúzskej a po francúzsky písanej literatúry nielen na Slovensku, ale aj v zahraničí.

Pri tejto príležitosti by sme sa chceli zamyslieť nad životom a prácou ženy, ktorá sa rozhodujúcou mierou zaslúžila o výchovu mnohých desiatok učiteľov francúzštiny pôsobiacich na základných, stredných a vysokých školách. Len na samotnom Inštitúte romanistiky FF PU pracujú v súčasnosti štyria jej bývalí študenti. Ďalší, absolventi neučiteľského a neskôr prekladateľského štúdia, našli uplatnenie vo firmách so zahraničnou účasťou či v rôznych európskych inštitúciách. Ako školiteľka doktorandov vychovala viacerých veľmi nádejných odborníkov, ktorí sú zárukou kontinuity vo sfére vysokoškolskej prípravy prekladateľov a tlmočníkov a učiteľov francúzskeho jazyka a literatúry.

Košická rodáčka Zuzana Malinovská študovala francúzštinu a nemčinu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Medzi jej učiteľmi bol popredný romanista, literárny historik, kritik, prekladateľ, jeden zo zakladateľov modernej romanistiky na Slovensku Jozef Felix, ktorý významne ovplyvnil vedecké smerovanie jubilantky.

Zuzana Malinovská svoju pedagogickú dráhu začala v r. 1975 na Katedre západných jazykov Pedagogickej fakulty v Prešove, ktorá bola v tom čase súčasťou Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. S Prešovom tak spojila prakticky celý svoj profesionálny život a kariérny rast. Na konci 70. a v priebehu 80. rokov minulého storočia sa však na prešovských učiteľských fakultách, pod zámienkou nasýteného trhu práce, ruší výučba odboru francúzsky jazyk a literatúra. Zuzana Malinovská odchádza do Košíc, kde pracuje na Katedre jazykov Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. Do Prešova sa definitívne vracia v r. 1990 a pôsobí tu doteraz. Prichádza ako posila kolektívu, ktorý stojí pred mimoriadne ťažkou úlohou: znovu vybudovať odbor francúzsky jazyk a literatúra na Filozofickej fakulte vtedy ešte patriacej do zväzku UPJŠ v Košiciach. S mimoriadnym zanietením a so svojou povestnou energiou sa púšťa do práce a pomáha takpovediac postaviť na nohy Katedru francúzskeho jazyka a literatúry. Keby sme mali pomenovať najvýraznejšie charakterové vlastnosti Zuzany Malinovskej, vyzdvihli by sme predovšetkým jej húževnatosť a nesmiernu pracovitosť, vďaka ktorým sa stala poprednou odborníčkou na francúzsku a po francúzsky písanú literatúru, na Slovensku prvou ženou profesorkou v tomto odbore.

Vo vedecko-výskumnej činnosti, ktorej vyústením sú stovky publikovaných titulov, sa Zuzana Malinovská zaujíma o súčasnú francúzsku naratívnu literatúru, ako i o súčasný román písaný po francúzsky. Predmetom jej záujmu je aj teória literatúry a preklad so zameraním na preklad umelecký. Ten si úspešne vyskúšala preložením Cendrarsovho románu *Moravagin* (2011).

Dlhoročný výskum korunovala Zuzana Malinovská najprv publikovaním monografie *Román ako mimesis a mathesis* (2001), inšpirovanej románovou tvorbou Hervého Bazina. V roku 2010 vychádza vo Francúzsku, vo vydavateľstve Univerzity Blaisa Pascala v Clermont-Ferrand ďalšia jej monografia, venovaná ôsmim po francúzsky píšucim autorom, *Puissances du romanesque, regard extérieur sur quelques romans d'expression française*, čo je, ako to naznačuje podtitul, pohľad zvonku na niekoľko súčasných románov napísaných po francúzsky. Zatiaľ poslednou je monografická práca Zuzany Malinovskej *Rodina v premenách románu* (2013), v ktorej analyzuje zobrazovanie rodinnej tematiky v súčasnom francúzskom a québeckom románe. V tomto kontexte treba povedať, že mimoriadne záslužným počinom je jej spracovanie problematiky rodiny v časti o québeckom románe. Autorka tu oboznamuje čitateľa s na Slovensku málo známou québeckou literatúrou od jej vzniku až po dnešné dni, pričom prináša hodnotné informácie aj o konštituovaní národnej kultúry „Frankokanaďanov" a o ich boji za rovnocenné postavenie francúzštiny v Kanade v porovnaní s angličtinou. Vymedzuje pojem „québecká literatúra" a komentuje jej situáciu v širšom rámci. Mapuje vývoj obrazu rodiny, rodinného života, uchopenie jazykovo-kultúrnej odlišnosti, problematiku identity, spolužitie menšinového obyvateľstva s väčšinou, spätosť človeka s prírodou, s pôdou tak, ako ich spracovali jednotliví québeckí spisovatelia.

Zuzana Malinovská svoje poznatky podáva čitateľovi a poslucháčovi neobyčajne príťažlivým spôsobom. Na stránkach Revue svetovej literatúry, rôznych iných periodík a zborníkov, na nespočetných konferenciách doma i v zahraničí – spomeňme jej vystúpenia vo Francúzsku, Švajčiarsku, v Kanade, Turecku či Maroku a, pochopiteľne, v susedných krajinách – im približuje známe i menej známe osobnosti frankofónneho literárneho sveta. Širokému slovenskému publiku i odbornej verejnosti predstavuje, okrem iných, tvorbu spisovateliek, ako sú Lydie Salvayre, Christine Angot, Colette Guedj, Catherine Mavrikakis a iné. Spomedzi súčasných mužských autorov spomeňme aspoň Richarda Milleta, Michela Houellebecqa, Jeana Échenoza, Québečana Nicolasa Dicknera či Afričana Ahmadoua Kouroumu z Pobrežia Slonoviny, ktorého dielo *Alah nemusí* Zuzana Malinovská zasvätene analyzuje vo viacerých odborných článkoch písaných po francúzsky i po slovensky. Z prebohatej vedecko-výskumnej a publi-

kačnej činnosti jubilantky sme sa snažili vybrať tie literárne osobnosti, ktorým venovala najviac pozornosti. Aby sa náš čitateľ mohol podrobnejšie oboznámiť s publikáciami Zuzany Malinovskej, do zborníka, ktorý vznikol k jej jubileu, je zaradená jej doterajšia personálna bibliografia.

Zuzana Malinovská sa vo svojich prácach neobmedzuje len na skúmanie literárneho textu. Ako pedagogička sa zamýšľa i nad metódami výučby literatúry v dobe, ktorej vládnu médiá a sociálne siete, v ktorej mladí ľudia nesiahajú po knihe tak často a tak prirodzene, ako to robili predchádzajúce generácie. Okrem toho, svoje skúsenosti z praxe – v rokoch 1993-2003 pracovala ako tlmočníčka a prekladateľka na Ústavnom súde Slovenskej republiky – odovzdáva študentom na hodinách odborného jazyka, na ktorých im pomáha prenikať do zložitostí jazyka práva. Jazykom práva a prekladu právnych textov z a do francúzštiny sa zaoberá v článkoch, v ktorých uvažuje o mieste právnej francúzštiny vo výučbe jazyka na slovenskej univerzite, o právnom preklade ako o kontakte kultúr, vyjadruje sa k prekladom slovenskej ústavy do francúzštiny.

Zuzana Malinovská prednáša dejiny francúzskej literatúry, pričom jej doménou je 19. a 20. storočie, ďalej teóriu literatúry, kapitoly zo súčasnej francúzskej, frankofónnej a québeckej prózy. Vďaka jej zanieteniu mohol inštitút ponúknuť študentom nový predmet: súčasnú québeckú literatúru. Táto jej iniciatíva vyvolala veľký záujem u našich študentov a rovnako u študentov iných romanistických pracovísk, ktoré Zuzanu Malinovskú pravidelne pozývajú ako prednášateľku. Okrem literatúry sa vo svojej pedagogickej činnosti venuje, ako sme už spomenuli, výučbe odborného jazyka, v rámci ktorej vedie cvičenia z terminológie orientované na jazyk práva.

Vedkyňa a vysokoškolská učiteľka Zuzana Malinovská sa vyznačuje aj skvelými organizačnými schopnosťami. Uplatnila ich ako prodekanka pre vonkajšie vzťahy Filozofickej fakulty PU (2007 – 2011), ako dlhoročná riaditeľka Inštitútu romanistiky FF PU či ako vedúca riešiteľka rôznych vedeckých projektov (VEGA, APVV a iné). Vďaka jej neúnavnému úsiliu a osobným kontaktom sa inštitút pod jej vedením stal rešpektovaným pracoviskom doma i v zahraničí. Vášnivá cestovateľka Zuzana Malinovská využíva svoje pracovné cesty na nadväzovanie spolupráce s renomovanými zahraničnými romanistickými pracoviskami, z čoho profitujú tak učitelia, ako i študenti Inštitútu romanistiky FF PU.

Nebývalo činorodá jubilantka Zuzana Malinovská je členkou viacerých vedeckých rád, redakčných a recenzentských výborov domácich a zahraničných vedeckých časopisov, členkou francúzskej sekcie Vzdelávacej nadácie Jan Hus, spoluorganizátorkou letných škôl tejto nadácie, členkou Asociácie česko-slovenských kanadianistov, členkou hodnotiacich komisií pre habilitačné a inauguračné konanie, editorkou vedeckých zborníkov, autorkou či spoluautorkou mnohých učebných textov, viacerých vysokoškolských učebníc atď.

Čo dodať na záver? Usilovali sme sa vykresliť čo najvernejší obraz o mnohorakých aktivitách našej kolegyne Zuzany Malinovskej. Uvedomujeme si, že sme nevymenovali absolútne všetko, ale už len to, čo sme tu o nej povedali, potvrdzuje, že Zuzana Malinovská vykonala pre francúzštinársku obec a pre šírenie francúzskej kultúry na Slovensku obrovský kus práce, za čo si zasluhuje obdiv a uznanie. Práve za šírenie francúzskej kultúry získala pred niekoľkými rokmi francúzske štátne vyznamenanie a stala sa Rytierkou akademických paliem.

Sedemdesiatka zastihla Zuzanu Malinovskú v plnom rozkvete tvorivých síl a elánu do ďalšej práce. Vzácnej žene sršiacej energiou a tvorivými nápadmi, vynikajúcej kolegyni a učiteľke, ktorá svojim mladým kolegom ochotne a nezištne pomáha pri zdolávaní stupienkov kvalifikačného rastu, chceme vyjadriť našu úctu a vďaku. Do budúcich rokov jej želáme dobré zdravie, radosť zo života a veľa nových cestovateľských zážitkov.

PhDr. Katarína Kupčihová, PhD.

Bouquet symbolique pour Zuzana Malinovská

Grande spécialiste de littératures française et francophone, enseignante à l'Institut d'études romanes de la Faculté des lettres de l'Université de Prešov, la professeure Zuzana Malinovská fêtera en mai 2021 son 70e anniversaire. À cette occasion, ses collègues slovaques et étrangers avec lesquels elle coopère depuis de longues années, ont décidé de lui rendre hommage en publiant le présent recueil de textes qui se veut être un bouquet symbolique exprimant leur reconnaissance et gratitude à cette femme admirable qui le mérite pleinement.

En 1975, Zuzana Malinovská finit ses études de français et d'allemand à la Faculté des lettres de l'Université Comenius de Bratislava et commence à travailler dans l'enseignement supérieur. Dès lors, elle a formé plusieurs dizaines d'enseignants qui exercent leur métier principalement dans les écoles primaires et secondaires, mais également au sein des universités en Slovaquie et en République tchèque. D'autres, qui ont suivi les études de la filière non-pédagogique et plus tard de la filière traduction et interprétariat, occupent des postes dans des entreprises à participation étrangère, ainsi que dans diverses institutions européennes. Rappelons que quatre de ses anciens étudiants, qu'elle a aidés avec beaucoup d'efficacité à franchir les échelons de la formation professionnelle, sont actuellement ses collègues à l'Institut d'études romanes.

Dans son travail pédagogique, Zuzana Malinovská s'oriente avant tout vers la littérature française des XIXe et XXe siècles, vers la littérature francophone et, plus spécialement, vers la littérature québécoise. Grâce à ses contacts avec quelques universités au Québec et grâce à son enthousiasme, notre institut a pu proposer à ses étudiants une nouvelle discipline, la littérature québécoise contemporaine. Cette initiative est une véritable réussite puisqu'elle a suscité l'intérêt d'un grand nombre d'étudiants. Ancienne traductrice et interprète de la Cour constitutionnelle de la République slovaque, Zuzana Malinovská transmet ses expériences aux étudiants dans les cours de langue de spécialité dont l'objet est la langue de droit.

Les sujets des recherches scientifiques de Zuzana Malinovská correspondent tout naturellement aux disciplines qu'elle enseigne. Dans ses livres, dans plus d'une centaine d'articles parus dans diverses revues, dans divers recueils, manuels et autres publications, elle se consacre avant tout aux représentants de la littérature narrative française et francophone contemporaine. Elle y présente au lecteur en Slovaquie, République tchèque, Pologne, Hongrie, Turquie, en France et au Canada les auteurs faisant l'objet de

son intérêt. Grâce aux publications de Zuzana Malinovská, le public slovaque a l'occasion de faire la connaissance d'écrivains comme Lydie Salvayre, Christine Angot, Colette Guedj, Catherine Mavrikakis, Richard Millet, Michel Houellebecq, le Québécois Nicolas Dickner ou encore l'Ivoirien Ahmadou Kourouma. Les analyses de leurs œuvres, témoins de la compétence de Zuzana Malinovská et de sa passion pour la littérature, sont écrites dans un style extraordinairement captivant. C'est un véritable plaisir de les lire, comme le prouve le grand succès acquis auprès du public de ses trois livres. Dans sa première monographie, intitulée *Román ako mimesis a mathesis* (*Le roman en tant que mimésis et mathésis*), sortie en 2001, Zuzana Malinovská s'inspire de l'œuvre romanesque d'Hervé Bazin. La deuxième, *Puissance du romanesque, regard extérieur sur quelques romans d'expression française*, est publiée par les Presses universitaires Blaise Pascal de Clermont-Ferrand en 2010. L'auteure y esquisse le paysage de la littérature narrative depuis trois décennies en se servant des romans, écrits en français, de huit romanciers. Son dernier livre *Rodina v premenách románu* (*La famille dans les transformations romanesques*) date de 2013. Il s'agit d'une réflexion sur le roman et la famille dans la littérature française et québécoise.

Dans ses publications et les conférences qu'elle donne, Zuzana Malinovská ne se limite pas seulement aux sujets littéraires. En tant qu'enseignante, elle cherche des réponses aux questions concernant les méthodes de l'enseignement de la littérature à l'époque du règne des médias et des réseaux sociaux où les jeunes sont beaucoup moins attirés par le livre que les générations précédentes. Elle s'intéresse également aux problèmes de traduction des textes littéraires et des textes juridiques.

Jusqu'ici, nous avons parlé de l'enseignante et de la chercheuse, mais il ne faut pas oublier le fait que Zuzana Malinovská dispose également d'un talent organisationnel tout à fait exceptionnel. Elle est instigatrice d'écoles doctorales réunissant des étudiants et enseignants slovaques et étrangers, ainsi que de colloques où les universitaires venus des pays avec lesquels nous coopérons se penchaient sur les sujets traités dans les œuvres littéraires françaises et québécoises. Elle investit son énergie dans la préparation de projets scientifiques, est éditrice ou coéditrice de plusieurs ouvrages collectifs rassemblant les contributions présentées lors des réunions scientifiques mentionnées cidessus. De 2007 à 2011, elle a été vice-doyenne de la Faculté des lettres de l'Université de Prešov, chargée des relations extérieures. Pendant de

longues années, elle y dirigeait l'Institut d'études romanes. Sous sa direction, notre institut est devenu une institution respectée tant en Slovaquie qu'à l'étranger.

Nous sommes conscients que ce que nous venons de dire des nombreuses activités de Zuzana Malinovská est loin d'être exhaustif. Nous avons essayé de dresser le portrait d'une personne qui a fait pour l'enseignement supérieur du français et pour la diffusion de la culture française en Slovaquie un énorme travail pour lequel nous lui exprimons notre reconnaissance et admiration. Pour les années à venir, nous souhaitons à notre collègue Zuzana Malinovská une excellente santé, de la joie de vivre et que sa légendaire énergie ne la quitte jamais.

PhDr. Katarína Kupčihová, PhD.

Bibliografický súpis publikácií Zuzany Malinovskej[1]
Bibliographie des travaux de Zuzana Malinovská[2]

1980
Novinky francúzskej kanadskej literatúry.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 16, č. 6 (1980), s. 180-183.

Hriešni ľudia mesta Paríža (Georges Brassens).
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 16, č. 7 (1980), s. 2-3.

P Ukážky z tvorby Georgesa Brassensa.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 16, č. 7 (1980), s. 4-13.

P Walter Prévost: Smutné predmestia.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 16, č. 6 (1980), s. 138-150.

1981
P Alain Dorémieux: Vana.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 17, č. 7 (1981), s. 85-91.

1982
P Arnaud, G.-J.: Pomätenosť.
Bratislava: Smena, 1982. (Pod menom Eva Melichárková).

P Demy, J.: Cherbourgské dáždničky.
Bratislava: Lita, 1982.

Rec André Stil: Mam-klam (Smena 1981).
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 18, č. 6 (1982), s. 179-180.
[Spoluautor K. Sekvent]

1983
Príspevky k štúdiu literárnej osobnosti R. Queneaua.
In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Šafarikanae. Literárnovedný zborník 7, Štúdie z európskych literatúr 20. storočia*. Bratislava: SPN, 1983, s. 143-150.

Rec Joël Houssin: Masques de clown (Paris, Fleuve noir – Anticipation 1982).
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 19, č. 4 (1983), s. 185-187.

Rec Philippe Curval: Le Livre d'or de la science-fiction (Paris, Presses Pocket 1980).
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 19, č. 6 (1983), s. 186-188.

---

[1] V súpise sú indexom Rec označené recenzie a indexom P preklady; monografické publikácie, učebné texty, vedecké či odborné štúdie a správy nie sú indexované.

[2] Dans la bibliographie, l'abréviation « Rec » (*recenzia*) marque les comptes-rendus et l'abréviation « P » (*preklad*) les traductions. Les monographies, manuels, études, articles et rapports sont répertoriés sans marque particulière.

1984
K francúzskym literárnym cenám.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 20, č. 4 (1984), s. 165-170.

Rec Dominique Fernandez: Dans la main de l'ange (Paris, Grasset 1982).
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 20, č. 1 (1984), s. 178-180.

1985
Francúzština pre poslucháčov právnickej fakulty.
Košice: ES UPJŠ, 1985, s. 210.
[Spoluautori M. Bellanger, Š. Ogurčák]

1986
K najvýznamnejším francúzskym literárnym cenám roku 1985.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 22, č. 4 (1986), s. 181-184.

1987
Le sujet, sa construction et son dénouement dans Qui j'ose aimer.
In: *Hervé Bazin. Actes du colloque d'Angers. 11-13 décembre 1986*. Angers: Presses universitaires d'Angers, 1987, s. 251-261.

List z Angers.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 23, č. 6 (1987), s. 164-168.

Medzinárodné kolokvium Hervé Bazin v Angers.
In: *Spravodajca Univerzity P. J. Šafárika*, Košice. Roč. XVIII, č. 7-8 (1987), s. 10.

Rec René Belletto: L'Enfer.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 23, č. 4 (1987), s. 188-191.

1988
Francúzština pre študentov prírodovedeckých fakúlt.
Košice: ES UPJŠ, 1988, s. 150.
[Spoluautor M. Bellanger]

1989
Heslá (80) z francúzskej prózy 20. storočia.
In: *Encyklopédia literárnych diel* / L. Kněžek (zost.). Bratislava: Obzor, 1989.

1991
Francúzska literatúra 40. a 50. rokov. Od románu „života" k románu „textu".
In: *Svetová literatúra po roku 1945* / A. Grmelová, J. Grmela, Z. Malinovská-Šalamonová, N. Sisák, A. Valcerová. Prešov: Krajský pedagogický ústav, 1990, s. 59-93.

Niekoľko poznámok k recepcii diela Hervého Bazina vo Francúzsku.
In: *Konfrontačný a komparatívny výskum jazykovej a literárnej komunikácie. Literárnovedný zborník 8*. Bratislava: SPN, 1990, s. 309-316.

1992
Le français médical.
Košice: ES UPJŠ, 1992, s. 188.
[Spoluautor P. Souligoux]

1993
Hervé Bazin en Tchécoslovaquie: réception par la critique tchécoslovaque.
In: *Voix d'Ouest en Europe, souffles d'Europe en Ouest*. Presses universitaires d'Angers, 1993, s. 573-581.

Miesto literatúry vo výučbe francúzštiny ako cudzieho jazyka.
In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Šafarikanae*. Literárnovedný zborník 9. Prešov: FF UPJŠ, 1993, s. 180-185.

1994
Francúzska literatúra.
In: *Vývinové problémy svetovej literatúry po roku 1945* / A. Grmelová, J. Grmela, Z. Malinovská-Šalamonová, L. Šimon, M. Žitný, M. Sisák, A. Valcerová. Prešov: FF UPJŠ, 1994, s. 32-53.

1995
K Hečkovmu prekladu rezeauovského cyklu Hervého Bazina.
In: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku III.* / K. Bednárová-Kenížová (zost.). Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1995, s. 146-160.

1997
Francúzsky román 60. rokov.
In: *Svetová literatúra po roku 1945. II.* / J. Kušnír, Z. Malinovská, L. Šimon. Prešov: Metodické centrum, 1997, s. 5-17.

[P] Čič, M. – Ogurčák, Š.: La justice constitutionnelle en République slovaque.
In*: La justice constitutionnelle en Europe centrale* / M. Verdussen a kol. Bruxelles: Bruylant, 1997, s. 157-192.

[P] Hayoun, R.-R.: Stredoveká židovská filozofia.
Bratislava: Archa, 1997, s. 135.

1998
Aspects de la civilisation et abrégé d'histoire de la littérature française. Konverzačná príručka na prípravu na maturitu a štátnu jazykovú skúšku z francúzštiny / Z. Malinovská, Z. Rovenská (eds.).
Kežmarok: Alter ego, 1998, s. 187.

Francúzska literatúra.
In: *Literárna rukoväť* / V. Žemberová a kol. Bratislava, Pezolt OVD – SPN, 1998, s. 242-262.

[P] Čič, M. – Ogurčák, Š.: La Cour constitutionnelle de la République slovaque et la procédure devant elle.
In: *Essays on the Slovak Constitutionalism. ÚS SR*, 1998, s. 85-127.

[P] Čič, M.: Extrait du discours prononcé le 18 mars à la réunion solennelle de la session plénière de la Cour constitutionnelle de la République slovaque.
In: *Essays on the Slovak Constitutionalism*. ÚS SR, 1998, s. 127-134.

1999
Beckettovo Čakanie na Godota ako reprezentatívna ukážka francúzskeho absurdného divadla.
In: *Svetová literatúra po roku 1945. III.* / Ľ. Babotová, M. Sisák, P. Šišmišová, Z. Malinovská. Prešov: Metodické centrum Prešov, 1999, s. 36-46.

Svetová literatúra po roku 1945. III. 2. dopl. vyd.
Prešov: Metodické centrum, 1999.
[Spoluautori Ľ. Babotová, M. Sisák, P. Šišmišová]

2000
Beckettovo Čakanie na Godota ako reprezentatívna ukážka francúzskeho absurdného divadla.
In: *Svetová literatúra po roku 1945. II.* / Ľ. Babotová, J. Kušnír, M. Sisák, L. Šimon, P. Šišmišová, Z. Malinovská. Prešov: Metodické centrum, 2000, s. 70-79.

Francúzsky román 60. rokov.
In: *Svetová literatúra po roku 1945. II.* / Ľ. Babotová, J. Kušnír, M. Sisák, L. Šimon, P. Šišmišová, Z. Malinovská. Prešov: Metodické centrum, 2000, s. 5-16.

Gejza Vámoš: Atomes de Dieu ou Entre la Lumière et l'Obscurité.
In: *Studia Philologica. Annus 7. Prešov*: Fakulta humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity, 2000, s. 79-83.

La littérature française à l'université slovaque ou comment enseigner la littérature.
In: *Etudes françaises en Slovaquie: colloque international d'études françaises: volume IV – 1999.* Bratislava: Pedagogická fakulta UK, 2000, s. 139-144.

Od románu "života" k románu "textu": (francúzska literatúra štyridsiatych a päťdesiatych rokov).
In: *Svetová literatúra po roku 1945. I.* Prešov: Metodické centrum, 2000, s. 37-55.

Svetová literatúra po roku 1945. II. 3. upr. vyd.
Prešov: Metodické centrum, 2000.
[Spoluautori Ľ. Babotová, J. Kušnír, M. Sisák, L. Šimon, P. Šišmišová]

2001
Prosté posolstvo poétu pokory. Čistiny v nebi.
In: *Verbum: časopis pre kresťanskú kultúru.* Roč. 12, č. 1 (2001), s. 92-101.

Román ako kontinuita a ruptúra: mimetický a antimimetický model prózy prezentovaný na dvoch francúzskych románoch.
In: *Svetová literatúra po roku 1945. III.* Prešov: Metodické centrum, 2001, s. 4-27.

Román ako mimesis a mathesis: (na príklade románovej tvorby Hervého Bazina).
Prešov: Filozofická fakulta PU, 2001, s. 162.

2002
K šesťdesiatinám doc. PhDr. K. Sekventa, CSc.
In: *Prešovská univerzita: periodikum akademickej obce Prešovskej univerzity.* Roč. 6, č. 4-5 (2002), s. 21.
[Spoluautorka K. Kupčihová]

[P] Colette Guedjová: Motýlí bozk.
In*: Revue svetovej literatúry: časopis pre zahraničnú literatúru*. Roč. 38, č. 1 (2002), s. 96-110.

2003
Konferencia o literatúre pre mládež v anglickom a francúzskom jazyku.
In: *Prešovská univerzita: periodikum akademickej obce Prešovskej univerzity.* Roč. 7, č. 3-4 (2003), s. 19.

Le mouvement de reflux du roman français contemporain.
In*: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis. L 24.* Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. [83]-91.

Le Paris de paroles dans Zazie dans le métro.
In*: Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity.* Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2003, s. 63-71.

Le sens caché du roman échenozien.
In: *Etudes françaises en Slovaquie: colloque international d'études françaises: volume VII – 2002.* Bratislava: Francúzsky inštitút, 2003, s. 161-166.

2004
Actes du 8[e] séminaire international doctoral, Prešov, 5-7 février 2004 / Z. Malinovská (ed.).
Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, Katedra románskej a klasickej filológie, 2004, s. 281.

Du non-littéraire au littéraire: Sujet Angot.
In: *Rencontres françaises – Brno 2003: actes du 6e séminare international d'études doctorales, Brno, 5-8 février 2003.* Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. [117]-122.

Échanges chez Gejza Vámoš dans Les Atomes de Dieu.
In: *Échanges: créer, interpréter, traduire, enseigner: actes du 7e séminaire international d'études doctorales (Poznań, du 18 au 20 septembre 2003).* Lask: LEKSEM, 2004, s. [69]-73.

"Les conversations" de Richard Millet.
In*: Etudes françaises en Slovaquie: colloque international d'études françaises: volume IX – 2004.* Bratislava: Institut français, 2004, s. 182-190.

"Le sens dans le nom" ou comment le titre fait sens.
In: *Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity. Romanistické studie = Studia romanistica*, č. 4. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004, s. 165-170.

Le texte et le hors-texte: (Remarques théoriques et ébauche d'une méthode).
In: *Etudes françaises en Slovaquie: colloque international d'études françaises, colloque international de traductologie: volume VIII – 2003.* Bratislava: Univerzita Komenského, Pedagogická fakulta, 2004, s. 131-135.

Odborný preklad ako "verná krásavica"?
In: *Zborník príspevkov z konferencie Cudzie jazyky komunikatívne – efektívne – kvalifikovane, 20.-21. mája v Košiciach.* Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, 2004, s. 248-253.

"Pekné mušle" alebo krátke zamyslenie nad súčasnou francúzskou prózou.
In: *Etudes françaises en Slovaquie: colloque international d'études françaises: volume IX – 2004.* Bratislava: Institut français, 2004, s. 191-201.

Richard Millet - la haine des "Modernes" ?
In: *Actes du 8e séminaire international d'études doctorales, Prešov, 5-7 février 2004*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, 2004, s. 72-74.

2005
De quoi parle la littérature française aujourd'hui ?
In: *Etudes françaises en Slovaquie: colloque international d'études françaises: volume X – 2005. La littérature et la langue françaises à l'aube du XXIe siècle.* Prešov: Université de Prešov, Faculté des Lettres, 2005, s. 93-101.

Dva preklady Queneauovej Zazie v metre. K otázke možnosti umeleckého prekladu.
In: *Preklad a tlmočenie a jeho didaktická transformácia* / A. Valcerová (ed.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2005, s. 114-123.

Elán ou la petite sœur slovaque de la N.R.F.
In: *Revue d'Études Françaises*, č. 10 (2005), s. [147]-155.

Etudes françaises en Slovaquie. Volume X – 2005 / Z. Malinovská (ed.).
Prešov: Université de Prešov, Faculté des Lettres, s. 164.

La barbarie du monde contemporain d'après Houellebecq.
In: *Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity. Romanistické studie = Studia romanistica*, č. 5. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2005, s. [159]-163.

La langue comme contrainte incontournable dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma.
In: *L'écrivain et sa langue: romans d'amour de Marcel Proust a Richard Millet: études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, s. [315]-323.

Lauve le pur – un masculin pur ou "féminimasculin" ?
In: *La condition masculine dans la littérature française: études rassemblées et présentées par Krystyna Modrzejewska.* Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2005, s. [129]-134.

Portrait de femme chez Richard Millet.
In: *Le portrait en littérature*. Opera romanica 6. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2005, s. 274-284.

Významové a výrazové premeny francúzskeho románu na konci 20. storočia.
In: *Významové a výrazové premeny v umení 20. storočia: materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie, ktorá sa uskutočnila v dňoch 8.-9.9.2005 na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2005, s. 623-630.

Rec Fred Vargas: Pars vite et reviens tard.
In: *Revue svetovej literatúry: časopis pre zahraničnú literatúru*, Roč. 41, č. 2 (2005), s. 156-158.

Rec Michel Houellebecq: Platforma.
In: *Revue svetovej literatúry: časopis pre zahraničnú literatúru*. Roč. 41, č. 4 (2005), s. 147-150.

2006
Dans le feu de l'interprétation ou traduction juridique comme contact de culture.
In: *Dialogues des cultures: interprétation, traduction*. Praha: Ústav translatologie FF UK, Univerzita Karlova, 2006, s. 175-186.

De la langue-contrainte à la langue-liberté ou le français aux parfums d'Afrique.
In: *Romanica Olomucensia XVII: Université d'été Langue(s) et langages.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 118-123.

Franchir les frontières avec élan / "Elán" /.
In: [*Sens public*]: *la revue électronique* (2006), nestr. Dostupné na: http://sens-public.org/articles/258/.

Gejza Vámoš – libre dans sa langue, prisonnier de sa langue ?
In: *Prisonnier de sa langue, libre dans sa langue*. Budapest: Universitas, 2006, s. 143-151.

Millet – un français écrit pur ? Le bruissement du français parlé dans l'écriture de Millet.
In: *Verbum: Analecta Neolatina*, tom. 8, f. 2 (2006), s. 325-332.

Reflexia morálky podľa Raymonda Queneaua alebo "ten hlások v hlave, čo rozpráva a rozpráva".
In: *Morálka minulosti z pohľadu súčasnosti: (Slovensko v európskom a svetovom kontexte konca 19. storočia a prvej polovice 20. storočia)* / V. Gluchman a kol. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006, s. 275-285.

Rec Lydie Salvayre: La méthode Mila.
In*: Lingua viva: odborný časopis pro teorii a praxi vyučování cizím jazykům a češtine jako cizímu jazyku*, č. 3 (2006), s. 81-83.

2007
Du référent à l'imaginaire ou deux rêveries contemporaines.
In: *Rêve, imagination et réalité en littérature: colloque international České Budějovice 2006*; Opera romanica 10. České Budějovice: Université de Bohême du Sud, 2007, s. 274-281.

E(ste)tická reflexia bytia podľa Samuela Becketta alebo samomluva samotára Sama.
In: *Kontexty a podoby morálky nedávnej minulosti: (Slovensko v európskom a svetovom kontexte druhej polovice 20. storočia)* / V. Gluchman a kol. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2007, s. 424-430.

Grand (splend) eurs et misères de la parole selon L. Salvayre.
In: *Romanica Olomucensia XVIII: Grandeur et décadence de la parole au XXI^e^ siècle*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 217-223.

K otázke interpretácie v preklade.
In: *Vzťahy a súvislosti v umeleckom preklade: zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 15.-17. januára 2007 v Prešove* / A. Valcerová (ed.). Prešov: Filozofická fakulta PU, 2007, s. 163-173.

"Pravda lžou" a či "lož pravdou" v diele M. Houellebecqa: (Platforma ako pravdivá správa o stave sveta?).
In: *Hľadanie ekvivalentností III.: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie rusistov, ktorá sa konala dňa 21. až 23. septembra 2006 v Prešove*. Prešov: Prešovská univerzita, Filozofická fakulta, 2007, s. 532-540.

Samuel Beckett – estetické bez etického? E(ste)tická reflexia skutočnosti u S. Becketta.
In: *Morálka minulosti z pohľadu súčasnosti II.: zborník abstraktov z medzinárodnej vedeckej konferencie; 14.-15.2.2007* / V. Gluchman (ed.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007, s. 13.

Rec Literatur und medizin. Ein Lexikon. Herausgegeben von Bettina von Jagow und Florian Steger.
In: *Revue svetovej literatúry: časopis pre zahraničnú literatúru*. Roč. 43, č. 4 (2007), s. 147-149.
[Spoluautor F. Šimon]

2008

"Cross the border" a súčasná francúzska próza.
In: *Filozoficko-estetické reflexie posthistorického umenia* / J. Sošková (ed.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2008, s. 103-121.

Image. Imaginaire. Imagination: actes de la XVIe Université d'été de l'Association Jan Hus; Vysoké Tatry – Stará Lesná, 1-7 juillet 2007 / Z. Malinovská (ed.).
Prešov: Prešovská univerzita, Filozofická fakulta, 2008, s. 209.

La déclaration ou l'homme selon Salvayre.
In: *Philologia XVIII.* Bratislava: Univerzita Komenského, 2008, s. 69-74.

Le langage aux prises avec les images du réel.
In: *Image. Imaginaire. Imagination: actes de la XVIe Université d'été de l'Association Jan Hus*; Vysoké Tatry – Stará Lesná, 1-7 juillet 2007 / Z. Malinovská (ed.). Prešov: Prešovská univerzita, Filozofická fakulta, 2008, s. 112-120.

Mesiac strávený v Kanade pomôže rozšíriť študijnú ponuku FF.
In: *Prešovská univerzita: časopis akademickej obce PU v Prešove.* Roč. 12, č. 1 (2008), s. 5.

Obraz seniora v súčasnej francúzskej próze.
In: *Svet seniora – senior vo svete* / B. Balogová a kol. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2008, s. 169-175.

Príležitostné šťastie – kultový francúzsky kanadský román po slovensky.
In: *Literatúra v medzikultúrnych vzťahoch: zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 20.-21. mája 2008* / A. Valcerová (ed.). Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, 2008, s. 195-205.

Raymond Queneau – un oublié de la génération éthique ?
In: *Revue d'Études Françaises*, č. 13 (2008), s. [139]-146.

Séduction selon Salvayre.
In: *L'art de séduire dans la littérature française*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2008, s. [129]-134.

Un voyage au bout de la nuit africaine.
In: *Quelques aspects de la réécriture*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008, s. [243]-250.

Rec Nicolas Dickner: Nikolski.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 44, č. 2 (2008), s. 121-123.

Rec Olivia Rosenthal: On n'est pas là pour disparaître.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 44, č. 2 (2008), s. 131-133.

Rec The universal artistic message.
In: *Slovak literary review = Revue der slowakischen Literatur: published by the Centre for information on literature*. Roč. 13, č. 1 (2008), s. 37.

2009
Bonheur d'occasion en Slovaquie.
In: *L'écho de nos classiques: Bonheur d'occasion et Two Solitudes en traduction*. Ottawa: Les Éditions David, 2009, s. [71]-85.

Cassiodorus v Quebecu alebo "could we ever know each other in the slightest without the arts?"
In: *Súčasné umenie v medzidisciplinárnej komunikácii* / J. Sošková (ed.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2009, s. 272-280.

De l'exotique à l'universel – le cas Kourouma.
In: *Journées internationales d'études sur l'exotisme: 10-11 mai 2007.* Ankara: Ankara Üniversitesi Basimevi, 2009, s. 237-245.

Francúzska próza druhej polovice dvadsiateho storočia.
In: *Genologické a medziliterárne štúdie: priesečníky umenia a vedy*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2009, s. 265-289.

Hervé Bazin en Slovaquie, quinze ans plus tard.
In: *Hervé Bazin connu & inconnu: actes du colloque des 14 et 15 décembre 2007 tenu à Angers et Fontevraud*. Angers: Université d'Angers, 2009, s. 211-218.

[Rec] Jana Truhlářová: Na cestách k francúzskej literatúre. Kapitoly z dejín prekladu a recepcie.
In: *Revue svetovej literatúry*. Roč. 45, č. 1 (2009), s. 121-122.

2010

Antonine Maillet et Pélagie-la-Charrette en Slovaquie.
In: *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace.* Moncton: Université de Moncton, Institut d'études acadiennes, 2010, s. [143]-152.

Cartographie du roman québécois contemporain / Z. Malinovská (ed.).
Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2010, s. 222.

Dva québecké palimpsesty alebo čítanie ako rozpletanie intertextuálnej siete.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove*. Roč. 1, č. 1 (2010), s. [9]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo1.html.

Francúzsky veľvyslanec na Filozofickej fakulte v Prešove.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove*. Roč. 1, č. 2 (2010), s. [1]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo2.html.

Houellebecqova Možnosť ostrova: koniec nádejí "posledného človeka".
In: *Hľadanie ekvivalentností V.: zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie rusistov, konanej v dňoch 7.-9. septembra 2010 na KRaT IRUS FF PU v Prešove*.
Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2010, s. 313-321.

La représentation de la famille dans Nikolski, un roman sur le mode du récit de filiation.
In: *Cartographie du roman québécois contemporain.* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2010, s. 183-192.

Les parentés dans Fleurs de crachat.
In: *Parenté/s: actes de la XIV[e] École doctorale, Prešov, 17-18 septembre 2009.*
Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2010, s. 53-62.

Medzinárodná vedecká konferencia Stredná Európa ako križovatka kultúr v literárnej tradícii.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 1, č. 3 (2010), s. [1]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo3.html.

Michel Houellebecq: správa o stave sveta.
In: *Genologické a medziliterárne štúdie 2.* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2010, s. 193-199.

Parenté/s: actes de la XIV[e] École doctorale, Prešov, 17-18 septembre 2009 / Z. Malinovská (ed.).
Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2010, s. 284.

Pascalovské inšpirácie: človek v umeleckej optike L. Salvayrovej.
In: *Idea humanizmu a tolerancie v kontexte etnokultúrnej identity* / J. Sipko, V. Dančišin (zost.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2010, s. 137-147.

Prvá vedecká konferencia o québeckom románe na Slovensku – perspektíva spolupráce s Kanadou.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 1, č. 2 (2010), s. [1]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo2.html.

Puissances du romanesque: regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française.
Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, s. 184.

Richard Millet: Le style est bien le refuge de la vérité.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 1, č. 1 (2010), s. [6]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo1.html.

Správa o vedeckovýskumnej činnosti lingvokulturologickej sekcie.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 1, č. 4 (2010), s. [2]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo4.html.

235 rokov vyučovania francúzskeho jazyka na budapeštianskej univerzite.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 1, č. 3 (2010), s. [1]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo3.html.

[P] Catherine Mavrikakisová. Kvety chrchľa.
In: *Revue svetovej literatúry: časopis pre prekladovú literatúru.* Roč. 46, č. 1 (2010), s. 98-107.

[P] Colette Guedjová: Motýlí bozk.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 1, č. 2 (2010), s. [2]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo2.html.

[P] Nelly Arcanová. Štetka.
In: *Revue svetovej literatúry: časopis pre prekladovú literatúru.* Roč. 46, č. 1 (2010), s. 88-97.

[P] Nicolas Dickner. Magnetická anomália.
In: *Revue svetovej literatúry: časopis pre prekladovú literatúru.* Roč. 46, č. 1 (2010), s. 67-87.

2011

Blaise Cendrars, umelec a svetobežník.
In: *Moravagin* / B. Cedrars. Bratislava: Kalligram, 2011, s. [7]-15.

Lorsque le romanesque et le scientifique font bon ménage: le cas Lydie Salvayre.
In*: Littera: edebíyat yazilari*, tom 29 (2011), s. 19-25.

Michel Houellebecq a jeho správy o stave sveta.
In: *Mapa a územie* / M. Houellebecq. Bratislava: Marenčin PT, spol. s r.o., 2011, s. 345-351.

Písanie o sebe v súčasnej quebeckej próze.
In: *World literature studies: časopis pre výskum svetovej literatúry*. Roč. 3, č. 2 (2011), s. 28-45.

[P] Blaise Cendrars. Moravagin.
Bratislava: Kalligram, 2011, s. 260.

[P] Blaise Cendrars: Moravagin.
In: *Jazyk a kultúra [elektronický zdroj]: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove*. Roč. 2, č. 6 (2011), s. [6]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo6.html.

2012

Frankofónna letná univerzita.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 3, č. 11 (2012), s. [1]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo11.html.

Histoires de familles et de territoires / Z. Malinovská, S. A. Coyault, F. Langevin (eds.).
Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2012, s. 124.

Jazyk, text a politická korektnosť: na príklade Richarda Milleta.
In: *Jazyk – médiá – text: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie ... pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, 2012, s. 115-125.

Le français "malinkisé" d'Ahmadou Kourouma.
In: *Jazyk – médiá – text: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie ... pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, 2012, s. 126-135.

L'Europe centrale dans La Québécoite.
In*: Europe centrale, carrefour des cultures dans la tradition littéraire II: actes du colloque international organisé par le Département de langue et littérature françaises, Faculté de Pédagogie, Université Masaryk de Brno*. Brno: Masarykova univerzita, 2012, s. 99-107.

Podoby svetovej literatúry písanej po francúzsky: Kouromov Alah nemusí.
In: *World literature studies: časopis pre výskum svetovej literatúry.* Roč. 4 (21), č. 2 (2012), s. 15-27.

Predslov.
In: *Histoires de familles et de territoires*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2012, s. 7-12.

Prešovskí romanisti na Univerzite B. Pascala vo Francúzsku.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 3, č. 11 (2012), s. [1]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo11.html.

Rodiny Nicolasa Dicknera.
In: *Histoires de familles et de territoires.* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2012, s. 111-120.

Rec Nový príspevok tvorivej pracovníčky LPTCE.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 3, č. 11 (2012), s. [2]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo11.html.

Rec Ticho a naděje. Křesťanské prvky v literární tvorbě Marie Noelové, Suzanne Renaudové a Sylvie Germainové.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 3, č. 11 (2012), s. [2]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo11.html.

2013

Démesure, trait intrinsèque des histoires québécoises contemporaines de famille.
In: *Histoires francophones de familles, le familier, l'inquiétant et le loufoque*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 29-39.

Du crime comme noyau narratif au crime comme prétexte narratif.
In: *Fictions et vérités assassines.* Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013, s. 163-172.

Famille et roman en France et au Québec.
In: *Philologia: časopis Ústavu filologických štúdií Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave*, Roč. 23, č. 1 (2013), s. [73]-80.

Histoires francophones de familles, le familier, l'inquiétant et le loufoque / S. Coyault, Z. Malinovská (eds.).
Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 236.

Introduction: des familles ou dé-famille.
In: *Histoires francophones de familles, le familier, l'inquiétant et le loufoque.* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 7-9. [Spoluautorka S. Coyault]

L'hyperbole en tant qu'expression de l'unheimlich freudien.
In: *Filozofia*. Roč. 68, suppl. 2 (2013), s. [54]-61.

[Otec spojil svoj ...].
In: *Karikatúry* / V. Malinovský, ml., Z. Malinovská-Šalamonová (eds.). Gelnica: G-Ateliér, 2013, s. 12-15.

Rodina v premenách románu: na príklade francúzskej a québeckej románovej tvorby.
Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 191.

Rodinný román ako precedentný fenomén rodového rozprávania.
In: *Hľadanie ekvivalentností VI. = V poiskach ekvivalentnosti VI.: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie rusistov, konanej v dňoch 12.-14. septembra 2012 na KRaT IRUS FF PU v Prešove*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 409-415.

Sila románu: pohľad cudzinca na súčasný román písaný po francúzsky.
In: *Jazyk – médiá – text II: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej dňa 4.11.2011 na pôde Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 119-128.

Viktor Malinovský: Karikatúry / V. Malinovský, ml., Z. Malinovská-Šalamonová (eds.).
Gelnica: G-Ateliér, 2013, s. 203.

2014

Cesta do hlbín noci a jej aktualizovaný prepis.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove*. Roč. 5, č. 19-20 (2014), s. [8]. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo19-20.html.

Felixove podnety pre výskum súčasnej francúzskej literatúry.
In: *Jozef Felix a cesta k modernej slovenskej romanistike* (1913-1977). Bratislava: Veda, 2014, s. 144-155.

Rec Eva Voldřichová Beránková: Učiňme člověka ke svému obrazu. Pygmalion, Golem a automat jako tři verze mýtu o umělém stvoření (nejen) v Budoucí Evě Villierse de l'Isle-Adam.
In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Roč. 5, č. 19-20 (2014), [1] s. Dostupné na: https://www.ff.unipo.sk/jak/cislo19-20.html.

2015

Allah n'est pas obligé d'A. Kourouma: un palimpseste ivoirien.
In: *Svět literatury = Le monde de la littérature: analyse de texte - intertextualité*. Zvl. číslo (2015), s. [149]-156.

K podobám literárneho kánonu: Antonine Maillet.
In: *World literature studies: časopis pre výskum svetovej literatúry*. Roč. 7, č. 3 (2015), s. 76-86.

Les fratries dans Fleurs de crachat.
In: *Familles, fratries, relations familiales dans la littérature française et francophone des XX^e^ et XXI^e^ siècles*. Abidjan: Nouvelles Éditions Balafons, 2015, s. 37-46.

Literatúra interdisciplinárne? Poznámky k literárnej vede.
In: *Hľadanie ekvivalentností VII. = V poiskach ekvivalentnosti VII: zborník príspevkov z medzinárodného vedeckého seminára rusistov, konaného dňa 4.-5. septembra 2014 na Inštitúte rusistiky FF PU v Prešove.* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2015, s. 264-273.

Rodina a román v premenách času. Na príklade francúzskej a québeckej naratívnej literatúry.
In: *Jazyk – médiá – text III: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej dňa 9.11.2012 na pôde Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočníckeho centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.* Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2015, s. 46-50. Dostupné na: https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Blaho1.

Študent ako potenciálny konzument digitálneho sveta?
In: *Informačno-komunikačné technológie a vyučovanie jazykov. Pro et contra.* Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2015, s. 71-79.

2016
Naratológia.
In: *Podoby literárnej vedy: teórie – metódy – smery.* Bratislava: Veda, 2016, s. 205-219.

2017
Du roman familial au récit de filiation.
In: *Panorama des études françaises en Europe centrale.* Pécs: Département d'Études Françaises et Francophones, Faculté des Lettres, Université de Pécs, 2017, s. 37-44.

En guise d'introduction.
In: *La culture française a-t-elle encore une influence dans le monde d'aujourd'hui ?* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2017, s. 6-8.

From the intercultural to the transcultural approach to translation: Pélagie-la-Charrette in Slovak: a case study.
In: *Identity and translation trouble*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. [79]-109.

Introduction à la littérature et à la culture françaises des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles.
Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2017. s. 127. Dostupné na: https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Malinovska2.

Introduction à la culture littéraire du XIX^{e}.
Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2017. 160 s. Dostupné na: https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Malinovska1.

La honte comme mobile narratif dans Pas pleurer de Lydie Salvayre.
In: *Cahiers ERTA*, č. 11 (2017), s. [177]-191.

Les turqueries dans la littérature slovaque du 16e et 17e siècle.
In: *Turqueries et regards croisés entre l'Orient et l'Occident: colloque international: 12-14 mai 2016.* Ankara: Ankara Üniversitesi Basimevi, 2017, s. 205-212.

Za Tzvetanom Todorovom, vedcom, humanistom, občanom: (1. marec 1939 - 7. február 2017).
In: *Litikon: časopis pre výskum literatúry*. Roč. 2, č. 1 (2017), s. 307-309.

XXVI. Francúzska letná univerzita.
In: *Filozofia*. Roč. 72, č. 7 (2017), s. 590-591.

2018
Introduction à la culture littéraire du XXe siècle.
Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2018. 160 s. Dostupné na: https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Malinovska3.

La culture dans l'enseignement universitaire du français langue étrangère en (Tchéco-) Slovaquie aux XXe et XXIe siècles.
In: *La culture dans l'enseignement du français langue étrangère: conceptions théoriques, programmes et manuels aux XIXe et XXe siècles* [elektronický dokument], č. 60-61 (2018), s. 1-12. Dostupné na: https://journals.openedition.org/dhfles/4530.
[Spoluautorka E. Brodňanská]

2019
A bitter diagnostic of the ultra-liberal human: Michel Houellebecq on some ethical issues.
In: *Ethics & Bioethics: (in Central Europe)*. Roč. 9, č. 3-4 (2019), s. 190-196.
[Spoluautor J. Živčák]

Michel Houellebecq, un "humaniste grinçant" ?
In: *Homme nouveau, homme ancien: autour des figures émergentes et disparaissantes de l'humain*. Szeged: JATE Press, 2019, s. 219-225.

Narratologie.
In: *Literaturwissenschaft in internationaler Perspektive.* Nümbrecht: Kirsch-Verlag, 2019, s. 297-322.
[Spoluautor J. Jambor]

2020
Le devoir de mémoire et le droit à l'oubli: deux représentations littéraires
In: *Svět literatury = Le monde de la littérature: Mémoire – oubli – réminiscence*. Zvl. číslo (2020), s. 187-195.

Le roman noir de Joseph Incardona: un prétexte pour capter le présent.
In: *World Literature Studies*. Roč. 12, č. 2 (2020), s. 4-13.

Stvárnenie aktuálnych spoločenských problémov v súčasnom kriminálnom románe.
In: *World Literature Studies*. Roč. 12, č. 2 (2020), s. 2-3.
[spoluautor J. Jambor]

Rec Jedinečný slovník literárnovedného štrukturalizmu.
In: *Svět literatury*. Roč. 50, č. 61 (2020), s. 224-225.

Umelecké preklady pre Slovenskú televíziu
Traductions audiovisuelles pour la télévision slovaque

Gorila sa je studená.
Celovečerný film. 25. 7. 1994.

Patrick Berbault.
Dokument. 12. 3. 1995.

Posvätná soľ.
Dokument. 16. 4. 1995.

François a tí druhí.
Dokument. 2. 5. 1995.

Pekná malá miliarda.
Celovečerný film. 3. 5. 1995.

Vdova po architektovi.
Celovečerný film. 13. 7. 1996.

Falošné lieky.
Celovečerný film. 8. 4. 1997.

Lovec vlkov.
Celovečerný film. 19. 4.1997.

Chlapec.
Celovečerný film. 6. 5. 1997.

Fialový taxík.
Celovečerný film. 4. 8. 1998.

Tieň pochybnosti.
Celovečerný film. 3. 10. 1998.

Indaba 1.-25. časť.
Seriál. Od 23.12. 1998.

Tri kaňony naraz.
Dokument. 12. 9. 1999.

Nočný taxík.
Celovečerný film. 15. 4. 2000.

Určite je vinný.
Celovečerný film. 6. 5. 2000.

Koleso času.
Dokument. 13. 5. a 24. 5 2000.

Výhodné vydieranie.
Celovečerný film. 29. 7. 2000.

Vanilkovo-jahodová.
Celovečerný film. Máj 2002.

Recenzie, preklady a literárne pásma uvedené v Slovenskom rozhlase
Comptes-rendus, émissions littéraires et traductions pour la radio slovaque

Patrick Modiano: Vila Triste.
Literárne pásmo o autorovi. Slovenský rozhlas. Rádio Devín. Spektrum. 11. 3. 1981.

André Remacle: Čas žiť.
Prezentácia knihy s ukážkami. Slovenský rozhlas. Rádio Devín. Spektrum. 6. 5. 1981.

Stilov Mam-klam.
Literárne pásmo. Slovenský rozhlas. Rádio Devín. Spektrum. 17. 2. 1982.

Daeninckx, D.: Na čele peletónu číha smrť.
Rozhlasová hra. Slovenský rozhlas. Vysielané na pokračovanie od mája 1998.

Rozhovor s D. Daeninckxom.
Slovenský rozhlas. Rádio Devín. 23.11. 1998.

Téma Angotová.
Literárne pásmo o autorke s prekladom ukážok. Slovenský rozhlas. Rádio Devín. Domino. 13. 5. 2000.

Tournierov Kráľ tmy.
Prezentácia románu. Slovenský rozhlas. Rádio Devín. Domino. 3. 9. 2000.

Modlitba za Muriel.
Literárne pásmo o knihe C. Guedj: Motýlí bozk s prekladom ukážok. Slovenský rozhlas. Rádio Devín. Domino. 9. 6. 2001.

Ja Birahima, detský vojak.
Literárne pásmo o knihe A. Kouroumu: Alah nemusí. Slovenský rozhlas. Rádio Devín. Domino. 11. 5. 2002.

Európa práce a kultúry.
Slovenský rozhlas. Rádio Devín, 8. 6. 2002.

Soirée o francúzskej literatúre.
Rozprávanie. Slovenský rozhlas. Rádio Devín. 20. 7. 2003.

Hnedé ráno.
Recenzia knihy. Slovenský rozhlas. Rádio Devín. 28. 8. 2003.

Uteč rýchlo a ďaleko.
Literárne pásmo o próze F. Vargasovej. Slovenský rozhlas. Rádio Devín. 1. 3. 2007.

Erika Brodňanská – Ján Živčák

Obraz vychovatele v současné francouzské literatuře na příkladu postavy svatého Josefa

VÁCLAVA BAKEŠOVÁ
Brno

L'image d'un éducateur dans la littérature française contemporaine montrée sur l'exemple du personnage de saint Joseph

Résumé: Dans cet article, nous examinons sur l'exemple du personnage de saint Joseph comment le modèle traditionnel d'éducation est représenté dans la littérature française contemporaine. Cette figure offre également quelques valeurs pour le processus éducatif actuel. Deux auteures décrivant ce personnage biblique, Sylvie Germain dans l'essai *Célébration de la Paternité* (2001) et Amélie Nothomb dans le roman *Soif* (2019), expriment l'actualité des approches traditionnelles dans la prise en charge de la jeune génération. Le dialogue entre le passé et le futur en lien avec ce personnage se construit également à travers les arts visuels, notamment en mettant des peintures classiques à la disposition de la génération actuelle par l'intermédiaire de la photographie d'une de ses pairs. Nous réfléchirons tout d'abord sur la question de l'évolution du concept d'éducation au XX[e] siècle en raison de la crise d'autorité, puis nous regarderons lesquels des aspects de l'éducation les écrivaines françaises ont souligné dans leurs ouvrages et quels domaines de l'éducation elles y soulignent. Enfin, nous nous poserons la question comment les tableaux mentionnés entrent en dialogue avec le présent et comment ils complètent le sujet analysé.

Mots-clés : Saint Joseph dans la littérature française, modèle traditionnel d'éducation, éducation entre le passé et le futur, dialogue à travers les arts visuels, Sylvie Germain, Amélie Nothomb, Georges de la Tour.

Hledáme-li v současné francouzsky psané literatuře obraz vychovatele v jeho pojetí tradičním a novém, patrně nás překvapí, že hned dvě autorky zmiňují biblickou postavu svatého Josefa: Sylvie Germainová v eseji *Chvála otcovství*[1] (*Célébration de la Paternité* 2001) a Amélie Nothombová v románu *Žízeň* (*Soif* 2019). Z roku 2018 navíc pochází i publikace Dimitriho Salmona *Tesař svatý Josef od Georgese de la Tour* (*Le Saint Joseph Charpentier de Georges de la Tour* 2018) věnovaná slavnému obrazu ze 17. století, ale také jeho putování po světě až k návratu do Francie ve století dvacátém. Tento model *Ježíšova vychovatele* je připomínán v době, kdy se v západní společnosti (dříve než pandemie koronaviru) rozšířila tzv. epidemie nepřítomných otců (viz Lozano, N. a M. Lozano 2020, s. 248). Jaké vzorce výchovy a které hodnoty z Josefova příkladu vstupují do dialogu mezi minulostí a přítomností? Jak se obě výše zmíněné současné autorky nad těmito otázkami zamýšlejí a jak je doplňují obrazy starých

[1] Kniha kromě eseje Sylvie Germainové obsahuje také meditace Éliane Gondinet-Wallsteinové nad vybranými deseti obrazy zachycujícími svatého Josefa.

mistrů? Zamyslíme se nejprve nad otázkou změny v pojetí výchovy ve 20. století vlivem krize autority, poté se podíváme, které aspekty francouzsky píšící autorky ve svých dílech podtrhly, na které oblasti výchovy takto poukazují a jak do dialogu s přítomností vstupují obrazy doplňující předložené téma.

Filozofka židovského původu Hannah Arendtová ve své eseji „Krize vzdělání" (Arendtová 2019, s. 180-200) již v 60. letech připomíná, že úkolem vychovatele je *„zprostředkovávat mezi starým a novým,* […] *jeho vlastní profese od něho tudíž vyžaduje mimořádný respekt před minulostí"* (Arendtová 2019, s. 197). Jak v antickém, tak v křesťanském duchovním pojetí výchovy byla úcta k minulému její samozřejmou součástí a nebylo tedy třeba zvláštního uvědomování si této skutečnosti. V současné době však vztah k minulosti, k autoritě, ani k tradici samozřejmostí nejsou, naopak lze hovořit o krizi tradice i o krizi autority. Konzervativní francouzský novinář a spisovatel Jean Sévillia začíná svou knihu *Morálně správně* (*Moralement correct* 2007) slovy: *„Krize předměstí. Krize školy. Krize zaměstnání. Krize rodiny. Krize demokracie. Krize hodnot. Krize: od konce 70. let se toto slovo stalo téměř všudypřítomným. Je třeba si na něj dávat pozor? Nostalgické vzpomínání na staré dobré časy, jak víme, je iluzí, která není dnešní"*[2] (Sévillia 2007, s. 11). Hannah Arendtová dodává: *„Krize autority ve výchově velice úzce souvisí s krizí tradice, t. j. s krizí našeho vztahu k minulosti"* (Arendtová 2019, s. 197). Je tedy třeba, aby vychovatelé a učitelé s touto skutečností počítali. *„Problém výchovy v moderním světě spočívá v tom, že se nemůže ze své povahy autority a tradice zříci, že se však na druhé straně musí odehrávat ve světě, který není strukturován autoritou ani udržován tradicí"* (Arendtová 2019, s. 198).

Sylvie Germainová ve své reflexi tématu otcovství, v níž je v centru jejího zájmu postava svatého Josefa, vyzdvihuje některé vlastnosti, ale i rizika, která se pojí k tradiční výchově. Stanovuje tak kritéria rozhodující pro další úvahy na toto téma:

> *Být otcem nebo matkou znamená plnit neúnavně a bez omezení zodpovědnost vůči dítěti, tzn. pojmenovat ho, vyhradit mu v rodině jedinečné místo, bezpodmínečně ho milovat, pečovat o něj, vychovávat ho, předat mu kulturní dědictví a hodnoty, doprovodit ho do dospělosti a poté i nadále nad ním na dálku bdít, ale nezatěžovat ho, ani neskládat účty, nic nežádat zpět. Znamená to riskovat, že se nic z toho nevrátí zpět. Riskovat neznámé situace, přemíru svobody, nepředvídatelné situace*[3] (Germain a Goldinet-Wallstein 2001, s. 9).

[2] Původní text: « Crise des banlieues. Crise de l'école. Crise de l'emploi. Crise de la famille. Crise de la démocratie. Crise des valeurs. Crise : depuis la fin des années 1970, le mot est devenu un attrape-tout. Faut-il s'en méfier ? La nostalgie du bon vieux temps, on le sait, est une illusion qui ne date pas d'aujourd'hui » (není-li uvedeno jinak, překlad vlastní).

[3] Původní text: « Être père ou mère, c'est assumer sans mesure ni répit ses responsabilités à l'égard de l'enfant : lui donner un nom, une place unique au sein de la famille, l'aimer sans conditions ni restrictions, le soigner, l'éduquer, lui léguer un héritage culturel et des valeurs, le conduire jusqu'à l'âge adulte puis continuer à veiller sur lui à distance, sans peser ni demander

Vztáhněme nyní popsaný vzorec výchovy na postavu svatého Josefa. Dle židovské tradice jméno pro své dítě vybírá otec. Dát jméno není jen nějaký nahodilý akt nebo výstřelek, ale zodpovědný krok předurčující svým způsobem poslání člověka rodícího se do světa. Sama autorka věnuje křestním jménům svých postav velkou pozornost a vepisuje do nich hlubokou symboliku. Annie Besnard ve své studii o osobní a kolektivní historii v románech Sylvie Germainové píše: *„Postavy Sylvie Germainové v podstatě krystalizují ze symbolických situací, které jim přisuzují identitu bolesti nebo krutosti. Jejich pojmenování nebo volba pouze křestního jména je součástí tohoto jejich zobrazení“*[4] (Besnard 2012, s. 182). Tato role byla však svatému Josefovi odňata, protože jméno dítěte, o které se měl postarat, již bylo podle tradice předurčeno[5]. I přesto, že Ježíš nebyl Josefovým vlastním dítětem, výše uvedené ideály tradiční výchovy Josef naplňoval. Dítěti vyhradil jedinečné místo v rodině, např. když ho chránil před hrozbou smrti a byl ochoten, jak také podtrhuje Sylvie Germainová, odvést rodinu i do exilu, aby byla v bezpečí.

O konkrétním způsobu výchovy, projevech otcovské lásky nebo o vztazích v této rodině neexistují historické doklady, nicméně biblická událost, kdy se Josef s Marií obávají o své dospívající dítě, které se jim ztratilo v davu cestou z pravidelné pouti do Jeruzaléma, napovídá, že lze usuzovat na přirozené vazby a tradičně pojaté vztahy. Francouzská autorka část textu, kde tuto otázku promýšlí, nazývá „Zázrak prázdných rukou“ (Germain a Goldinet-Wallstein 2001, s. 21-26). Matka se ptá syna, co to udělal, a vyjadřuje úzkost obou rodičů, se kterou ho hledali (Lk 2, 48). Ale Ježíš poprvé projevuje svou nezávislost: *„Což jste nevěděli, že musím být tam, kde jde o věc mého Otce?“* (Lk 2, 49). Jeho odpověď je pro Josefa tvrdá, zraňující, odkazuje ho do stínu pěstouna, nikoliv do autority otce. Nicméně i zde Sylvie Germainová podtrhuje jeho pokoru a koherenci v postojích: Josef i přes zraňující zkušenost nadále pokračuje ve své roli vychovatele, který však již počítá s růstem počínající autonomie svého svěřence. Komentář, který v evangelním textu následuje (*„Pak se s nimi vrátil do Nazareta a poslouchal je“* Lk 2, 51), naznačuje, že v rodině, kde se dítě projeví, ale poté nadále poslouchá své rodiče, se sdílejí a předávají ony v úvodu zmiňované žité hodnoty a kulturní dědictví (Germain a Goldinet-Wallstein 2001, s. 9 a 22). Dítě Ježíš se rodí do tradice starého světa (zde židovského), ale je vychováván pro to, aby do tohoto světa vnesl něco nového, jedinečného. Jeho vychovatelé (rodiče) v dospělosti už mohou jen zpovzdálí pozorovat, kterou cestu volí a jak svůj

des comptes, sans exiger quoi que ce soit en compensation. C'est prendre le risque de n'être éventuellement pas « payé en retour ». C'est prendre le risque de l'inconnu, de la liberté, de l'imprévu ». (*Zvýraznění v překladu autorkou pouze pro potřeby tohoto článku*).

[4] Původní text: « En effet, les personnages de Sylvie Germain cristallisent des situations emblématiques qui donnent une identité à la douleur ou à la cruauté. L'attribution d'un nom, et/ou d'un prénom, fait partie de cette figuration ».

[5] Viz úryvek z Matoušova evangelia: „Josefe, synu Davidův, neboj se přijmout Marii, svou manželku: neboť co v ní bylo počato, je z Ducha svatého. Porodí syna a dáš mu jméno Ježíš, neboť on vysvobodí svůj lid z jeho hříchů“ (Mt 1, 20-21).

životní úděl naplňuje, a to mnohdy s rizikem nepochopení či odmítnutí (Germain a Goldinet-Wallstein 2001, s. 16), kde autorka připomíná tradicí předkládaný Ježíšův výrok na veřejnosti: *„Kdo je má matka a kdo jsou moji bratři?" Ukázal na učedníky a řekl: „Hle, moje matka a mají bratři"* (Mt 12, 48-49). Poslání vychovatele vyžaduje dle Sylvie Germainové trpělivost, štědrost a nesmírnou míru kreativity. A Josef naplňuje představu rodičovství, které autorka charakterizovala jako akt vydanosti sebe sama až do krajnosti:

> *Otcovství (mateřství, a také bratrství) znamená dát druhému vše, co máme, vše, co můžeme, a hlavně to, co nemáme, ale toužíme toho dosáhnout (a sice to nejlepší ze sebe sama). Josef dal svému adoptivnímu synovi více, než měl, více, než chápal. Dal mu své srdce prozářené pokorou, svou obnaženou lásku, svou důvěru. Připravil mu cestu a nechal ho jít samotného, když mu dítě dalo najevo, že je připraveno s plným vědomím stát se pánem svého osudu*[6] (Germain a Goldinet-Wallstein 2001, s. 24-25).

O rizicích v mezigeneračním soužití mluví i učitel Sylvie Germainové Emmanuel Lévinas, když výchovu označuje za oběť, navíc nezištnou, která však může být paradoxně i krásná (Germain a Goldinet-Wallstein 2001, s. 9). Uvedené parametry demonstruje právě svatý Josef označovaný v Bibli za muže spravedlivého (např. Mt 1, 18-25; Lk 2, 1-20). Pro své poslání, ke kterému byl pozván, však musel obětovat své fyzické otcovství, ale i své představy o životě v manželství a v rodině, které mohl mít, když byl zasnoubený s Marií. Ustupuje do pozadí, je prezentován jako tichý muž, ale zůstává vnímavým pro znamení (dle evangelia hlas anděla ve snu, Germain a Goldinet-Wallstein 2001, s. 31) a bez zbytečného otálení v důvěře jedná. Díky této rozhodnosti zachraňuje jak Marii před ukamenováním, kdyby vyšlo předčasně najevo, že je těhotná (proti vší logice důvěřuje, že nebyl podveden), tak svou rodinu před násilím, které bylo tou dobou konáno na dětech ze žárlivosti vládce (je si vědom svého poslání ochránce svých nejbližších, snadno zranitelných členů rodiny – matky a dítěte) (Germain a Goldinet-Wallstein 2001, s. 18). Reprezentuje staré – tradici a posloupnost izraelského rodu, ale vstupuje do nového, do světa, který má být zachráněn. Dříve než zachránce bude moci vystoupit a vykonat své poslání, Josef ho chrání, a tak i zachraňuje před nástrahami světa ovládaného závistí a obavou ze ztráty moci: *„Je v samotné povaze lidské podmínky, že každá nová generace vrůstá do starého světa, takže připravovat novou generaci pro nový svět může*

[6] Původní text: « La paternité (la maternité, et aussi la fraternité), c'est donner à l'autre tout ce que l'on a, tout ce que l'on peut, et surtout ce que l'on ne possède pas mais désirerait atteindre (le meilleur de soi-même, donc). Joseph a donné à son fils adoptif plus qu'il ne possédait, plus qu'il ne comprenait. Il lui a donné son cœur illuminé de manque, son amour nu, sa confiance. Il lui a préparé le chemin et l'a laissé aller seul quand l'enfant lui a signifié qu'il était désormais prêt, conscient et maître de son destin ».

pouze znamenat: vytrhávat z rukou nově příchozích jejich vlastní šanci něco nového vytvářet“ (Arendtová 2019, s. 185).

V románu *Žízeň* (2019) Amélie Nothombové je postava Josefa vykreslena jen okrajově, ale vesměs také pozitivně a s úctou (což nelze říci o skutečném Ježíšovu otci). Autorka toto své dílo považuje za knihu (nebo román) „svého života“, jak sama v mnoha rozhovorech při příležitosti jejího vydání opakovaně říká (např. Crousse, Van Troyen a Nothomb 2019). Předkládá v něm prožitek Ježíšova utrpení v ich-formě a s úvahami na různá témata související s Ježíšovou obětí, včetně vztahu k pozemským rodičům a k Bohu otci. Ježíš je pro autorku hrdinou již od dětství, ale odmítá ho vidět ve světle křesťanského učení, považuje ho za svého přítele, za umělce, který je ochoten položit život pro své umění, ale je to v jejím podání také *„člověk jako kdokoliv z nás, který se jednoduše rozhodl jít až do krajnosti svých možností“*[7] (Crousse, Van Troyen a Nothomb 2019, online).

Josef je v románu Amélie Nothombové uveden poprvé, když Ježíš v den svého odsouzení rekapituluje svůj život a vrací se v myšlenkách do Kány Galilejské. Byl na svatbě se svou matkou a pochvaluje si její schopnost zbytečně nemluvit (*„Mluvit pro nic za nic, toho nejsem schopen, ani ona“)*[8] (Nothomb 2019, s. 21), ale vzpomíná také na svého pozemského otce: *„Josef mi chyběl. Ten poctivý muž, který toho nenamluvil víc než matka nebo já, uměl odvést pozornost: poslouchal tak intenzivně, až měl člověk pocit, že slyší jeho odpověď“*[9] (Nothomb 2019, s. 22). Je zde jasně oddělena role otce (Boha stvořitele) a Ježíšova pěstouna Josefa. Bůh je oceňován za stvoření uměleckého díla – těla člověka, ale také za jakýkoliv okouzlující zážitek, např. osvěžující doušek vody v ústech, když člověk žízní: *„To není metafora Boha, opakuji. Láska, kterou v takovou chvíli pocítíte v doušku vody, to je Bůh“*[10] (Nothomb 2019, s. 53). Na druhé straně ale převažuje jeho kritika a odsouzení. Nejprve pocit vyjádřený Ježíšem v podání Amélie Nothombové, že ho Bůh nikdy nevyslyší a že má zvláštní způsoby, jak dát najevo svou existenci (viz Nothomb 2019, s. 74), ale také že je zodpovědný za synovo utrpení (s. 99). Dále kritika toho, jaké lidi Bůh stvořil: *„buď ničemy s jasnými názory, nebo šlechetné duše, které nepřemýšlí“*[11] (Nothomb 2019, s. 75). Ale převažují místa se sarkastickou kritikou záměru nechat syna ukřižovat a dopustit jeho osamocenost a strach z oběti. Autorka dává průchod emocím, které si v danou chvíli v kůži své postavy představuje, např.:

---

[7] Původní text: « [Jésus est] un homme comme n'importe lequel d'entre nous, qui a simplement décidé d'aller au bout de toutes ses possibilités ».

[8] Původní text: « Parler pour ne rien dire, j'en suis incapable et elle aussi ».

[9] Původní text: « Joseph me manquait. Ce brave homme, qui ne parlait guère plus que ma mère et moi, avait le talent de donner le change : il écoutait les gens si fort qu'on croyait entendre sa réponse ».

[10] Původní text: « Ce n'est pas la métaphore de Dieu, je le répète. L'amour que vous éprouvez à cet instant précis pour la gorgée d'Eau, c'est Dieu ».

[11] Původní text: « [s]oit des salauds qui ont des opinions, soit des âmes généreuses qui ne pensent pas ».

„Kritizuji tě. Řekl jsem snad, že tě nemám rád? Zlobím se na tebe, jsem na tebe naštvaný. Láska takové pocity dovoluje. Co ty víš o lásce?“[12] (Nothomb 2019, s. 92).

Josef naproti tomu probleskuje jako velmi pozitivní vzor: *„Snažím se si vzpomenout na Josefovy pokusy naučit mě umění práce se dřevem. Jak špatný jsem byl žák! A na jeho vykolejený výraz. Josefa, který se nikdy nezlobil“*[13] (Nothomb 2019, s. 60). Konec Josefova života se v Bibli neupřesňuje, ale pro autorku současného románu je tato informace nezbytná, tedy podle ní zemřel po pádu ze střechy. Na smrtelné posteli prokázal znovu svou péči o svěřené dítě, když nabádal Ježíše, aby byl opatrný. Shrneme-li tedy hodnoty Josefova výchovného působení pouze stručně naznačené v románu Amélie Nothombové, převažuje kvalitní péče o svěřené dítě, sdílení hodnot a doprovázení k dospělému životu v toleranci a vzájemném respektu, vyjádřeném spíše gesty než slovy. Zásadní problém ve výchově současné generace lze však vztáhnout k poslednímu slovu románu, a sice k pociťované samotě v rozhodujících chvílích (Nothomb 2019, s. 152). Ti, kteří mohli být nablízku, zemřeli, nebo mají v danou chvíli jiné poslání, a ti, od nichž se čeká porozumění, jsou zde zobrazeni jako lhostejní a nepřítomní. Amélie Nothombová vzdává rok po vydání své „knihy života“ hold svému vlastnímu otci, který na jaře roku 2020 zemřel. Byl vždy prvním čtenářem jejích knih a prvním člověkem, s nímž o své práci hovořila. Poslední kniha, kterou četl, tedy byla již zmiňovaná *Žízeň* (Davidson, Verreault a Nothomb 2020).

Ve výtvarném umění byla postava svatého Josefa ztvárněna v průběhu staletí mnohokrát a s důrazem na různé aspekty jeho života. Součástí zmiňované knihy *Sláva otcovství* (2001) je i deset úvah belgické historičky umění Éliane Gondinet-Wallsteinové, která se zamýšlí nad deseti obrazy svatého Josefa vytvořenými od 11. do 17. století. Navazuje na meditaci Sylvie Germainové a obrazy s krátkými meditacemi klade chronologicky za sebou, nikoliv dle doby, kdy vznikly, ale ve vztahu k běhu Josefova života. Začíná jeho nasloucháním andělovi ve snu (s obrazem *Sen svatého Josefa* z 11. století), pokračuje např. sňatkem s Marií (díky obrazu *Svatba svaté Panny* od Josseho Lieferinxe z 15. století), Josefovou ustaranou přítomností u Ježíšova narození (viz katalánský obraz *Narození* ze 13. století), soužitím svaté rodiny, exilem (viz Ducciův *Útěk do Egypta* z doby kolem roku 1310) i jeho prací v tesařské dílně (prostřednictvím obrazu Georgese de la Tour *Tesař svatý Josef* z roku 1644) a končí Josefovým odchodem na věčnost (s Le Grecovým obrazom *Svatý Josef a Dítě* z roku 1599). Výchovný model naznačený Sylvií Germainovou v úvodní meditaci prezentuje Éliane Goldinet-Wallsteinová na detailech vystupujících z vybraných obrazů. Autorka si všímá různého pojetí této postavy v průběhu staletí co do věku, ale

[12] Původní text: « Je te critique. Ai-je dit que je ne t'aimais pas ? Je t'en veux, je suis fâché contre toi. L'amour autorise de tels sentiments. Que sais-tu de l'amour ?»

[13] Původní text: « J'essaie de me rappeler les efforts de Joseph qui tentait de m'enseigner l'art du bois. Comme j'étais mauvais élève ! Et l'air déconcerté de Joseph qui ne se fâchait jamais ».

dotýká se i různých symbolů, které výtvarníci do svých děl vnesli. Příkladem je úvaha „V tesařově dílně“ (Germain a Goldinet-Wallstein 2001, s. 83-87) vztahující se k obrazu Georgese de la Tour *Tesař svatý Josef*. V 17. století vznikalo více obrazů zdůrazňujících výchovnou i vzdělávací složku působení pěstouna na svěřené dítě, tedy zobrazující příklad sdílení a předávání hodnot dalším generacím, včetně Ježíše, který byl takto uváděn do světa práce. V detailu obrazu lze zachytit pohled obou zobrazených postav. Josef se z předklonu uprostřed činnosti letmo dívá na Ježíše v adolescentním věku se svící v ruce a beze slov s ním sdílí své umění. Je povzbuzen zájmem, který v mladíkových očích čte. *„Náhle dochází k výměně: učení Ježíšovo se stává učením Josefovým. Nejen že otec formuje syna, ale také syn dovoluje otci vstoupit do jeho vnitřního světa a předává mu svůj tajemný pokoj“*[14] (Germain a Goldinet-Wallstein 2001, s. 86).

Na jedno z nejznámějších vyobrazení svatého Josefa při práci v Ježíšově společnosti navazuje publikace *Tesař svatý Josef od Georgese de la Tour* (Salmon 2018). Tato kniha zachycuje osudy světoznámého obrazu, který byl věnován do muzea Louvre v Paříži teprve v roce 1948 ze soukromé sbírky anglického mecenáše umění Percyho Moora Turnera. Při příležitosti výstavy de la Tourových obrazů v jeho rodném kraji, v muzeu ve Vic-sur-Seille, vznikla i zmíněná obrazová publikace s rozsáhlými komentáři, ale i fotografie navozující dialog mezi minulostí a přítomností. Fotografie Laurence Aëgerterové zachycuje mistrův obraz, před nímž stojí dívka a pozorně si ho prohlíží.[15] Vzniká kontrast barev: část obrazu tlumených odstínů francouzského mistra je překryta postavou světlovlasé návštěvnice v blankytně modrém tričku. Její hlavu vidíme zezadu, má ji mírně zvednutou, dívá se mírně doprava, tedy směrem k mladíkovi Ježíšovi. Podobně jako je jeho obličej osvícen plamenem svíčky, kterou drží v ruce, dopadá na dívčiny vlasy svázané do jednoduchého culíku rovněž zleva mírný jas osvětlení výstavní síně. Dochází zde k přesahu, při němž předávání umění a hodnot prostřednictvím práce se dřevem se neděje pouze staticky v rámci vztahu dvou zobrazených postav v 17. století, ale trojrozměrně směrem k současnému návštěvníkovi výstavy, mladému člověku, který celý proces odezírá a vstupuje do komunikace zobrazeného páru postav. Dívka se jmenuje Alice, může tedy navíc evokovat Alenku vstupující do říše divů, z níž se vrací obohacená a proměněná skrze poznání.

Shrneme-li vlastnosti svatého Josefa, které byly v uvedených dílech podtrženy a které mohou posloužit i v přítomném čase jako inspirace pro jedince vstupující do výchovných procesů, je třeba zdůraznit především jeho flexibilitu. Je diskrétní, ochotný obětovat své představy, ale zároveň je rozhodný a připravený ihned jednat, je-li to nezbytné. S vysokou mírou zodpovědnosti přijal za

[14] Původní text: « Alors s'opère un retournement: l'apprentissage de Jésus devient celui de Joseph. Ce n'est seulement le père qui formel e fils, mais le fils qui fait participer le père à sa vie intérieure, lui communique sa mystérieuse paix ».

[15] Dle informace v komentářích k fotografii se jedná o dceru L. Aëgerterové Alice. Fotografie viz zde: http://laurenceaegerter.com/portfolio-item/georges-de-la-tour/

své poslání Ježíšova adoptivního otce a vychovatele. Dle zlomku dochovaných zdrojů a především dle tradice se snaží *„bezpodmínečně ho milovat, pečovat o něj, vychovávat ho, předat mu kulturní dědictví a hodnoty, doprovodit ho do dospělosti a poté i nadále nad ním na dálku bdít“* (Germain a Gondinet-Wallstein 2001, s. 9). Navíc je dnes prezentován také tak, že prokazoval trpělivost, respekt a mlčenlivost. Síla jeho vzoru spočívala spíše v gestech a v hloubce pohledu. Popsaný výchovný model reprezentuje tradiční způsob výchovy, který však neuzavírá svěřence do uzavřeného prostoru, z něhož by nemohl zakořeňovat v novém světě, pro který je vychováván, spíše naopak: *„A právě v zájmu toho, co v každém dítěti je nové a revoluční, musí být výchova konzervativní. Musí novost chránit a uvádět ji jako něco nového do starého světa“* (Arendtová 2019, s. 196).

Bibliografie

Bible. Český ekumenický překlad, 2016. Praha: Česká biblická společnost.

AËGERTER, Laurence, 2016. *Le Saint Joseph charpentier, Georges de la Tour.* [photographies]. Musée de Vic-sur-Seille [online]. [cit. 28.10.2020]. Dostupné z: http://laurenceaegerter.com/portfolio-item/georges-de-la-tour/

ARENDTOVÁ, Hannah, 2019 [1961]. *Mezi minulostí a budoucností.* Praha: OIKOYMENH.

BESNARD, Annie, 2012. Histoire individuelle, histoire collective dans deux romans de Sylvie Germain. In: *Études romanes de Brno* 33, n. 1, s. 177-188.

CROUSSE, N., VAN TROYEN, J.-C. a A. NOTHOMB, 2019. Amélie Nothomb: « Le roman de ma vie ». *Tribune de Genève*, 25. 09. 2019, 21 h 08 [online]. [cit. 28.10.2020]. Dostupné z: https://www.tdg.ch/culture/livresamelie-nothomb-roman-vie/story/14507567

DAVIDSON, M., J-N. VERREAULT a A. NOTHOMB, 2020. Un nouveau roman après l'œuvre d'une vie, pour Amélie Nothomb. *Radio-Canada.* [entretien radiophonique] 22. 10. 2020 [online]. [cit. 28.10.2020]. Dostupné z: https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/penelope/segments/entrevue/206348/amelie-nothomb-aerostats-roman-romanciere-belge

GERMAIN, Sylvie a Éliane GONDINET-WALLSTEIN, 2001. *Célébration de la Paternité.* Paris: Albin Michel.

LOZANO, Neal a Matthew LOZANO, 2020. *Otcovo srdce.* Uhřice: Doron.

NOTHOMB, Amélie, 2019. *Soif.* Paris: Albin Michel.

SALMON, Dimitri, ed., 2018. *Le Saint Joseph Charpentier de Georges de la Tour*. Gent: Snoeck [online]. [cit. 27.10.2020]. Dostupné z: http://www.snoeckpublishers.be/usite/snoeckpub_frbe/index.asp?p=914&c=T2&i=631

SÉVILLIA, Jean, 2007. *Moralement correct.* Paris: Perrin.

Abstrakt: V tomto článku skúmame na príklade zobrazenej postavy svätého Jozefa, ako je v súčasnej francúzskej literatúre zobrazený tradičný model výchovy, ktorý ponúka isté hodnoty aj pre súčasný výchovný proces. Dve autorky zachytávajúce túto biblickú postavu, Sylvie Germainová v eseji *Chvála otcovstva* (*Célébration de la Paternité*, 2001) a Amélie Nothombová v románe *Smäd* (*Soif*, 2019), vyjadrujú aktuálnosť tradičných prístupov v starostlivosti o mladú generáciu. Dialóg medzi minulosťou a budúcnosťou prebieha v súvislosti s touto postavou aj prostredníctvom výtvarného umenia, a síce sprístupnením klasických obrazov súčasnej generácii cez fotografiu ich rovesníčky. V príspevku sa najprv zamyslíme nad otázkou zmeny v poňatí výchovy v 20. storočí pod vplyvom krízy autority. Ďalej sa pozrieme na to, ktoré výchovné aspekty vo svojich dielach podčiarkli vyššie spomínané francúzske autorky, a na ktoré oblasti výchovy tým poukazujú. V závere príspevku si položíme otázku, ako spomínané obrazy vstupujú do dialógu s prítomnosťou a ako dopĺňajú analyzovanú látku.

Kľúčové slová: Svätý Jozef vo francúzskej literatúre, tradičný model výchovy, výchova medzi minulosťou a budúcnosťou, dialóg skrze výtvarné umenie, Sylvie Germainová, Amélie Nothombová, Georges de la Tour.

doc. Mgr. Václava Bakešová, Ph.D.
Masarykova univerzita Brno
Pedagogická fakulta
Poříčí 9
603 00 Brno
Česká republika
bakesova@ped.muni.cz

Lire Robert Desnos aujourd'hui : les nouvelles posthumes « *Les Jours de noces* »

ADRIÁN BENE
Pécs

Reading Robert Desnos today: "Les jours de noces" - a posthumous collection of short stories

Abstract: The study deals with posthumously published short stories by Robert Desnos, a French member of the Surrealism movement until 1929. The renown poet became a martyr after he died in a Nazi concentration camp. However, Desnos' short stories and other prose works received less acknowledgement. In examining the unpublished texts collected in *Les Jours de noces,* we try to make an interpretation for our own age and for our world, being aware of the hermeneutic distance. Our analysis is based on the characteristic features of Surrealism detectable also in Desnos' writing: dream, chance, desire, madness, passions, death, play, humor, mystery, marvel, surprise. In Desnos' writing, the ambiguous relation between the everyday reality and the marvelous, between triviality and mystery manifests itself in a morbid, ironic voice. Sketching a symbolic, psychoanalytic and at the same time "sociocritique" view of these motifs, we try to discover a social imagination consisting of *Unheimlich*, unconscious anxiety and cruelty in the social relationships.

Key words: Robert Desnos, posthumously published short stories, Surrealism, liminality, everyday life, uncanny, crime, anxiety, social imagery.

La littérature française de la Belle Époque et de l'entre-deux-guerres a exercé une grande influence sur la littérature (surtout la poésie) moderne en Europe centrale tout au long du 20e siècle. Les représentants de la Nouvelle Revue Française apparaissaient dans des revues comme *Nyugat* (« Occident ») en Hongrie (Tverdota 2005) et dans *Elán*, « la petite sœur slovaque de La N. R. F. » (Malinovská 2005) en Slovaquie. Cependant, les mouvements d'avant-garde, tels le Dadaïsme et le Surréalisme étaient parfois trop « explosifs » pour les directeurs et les lecteurs de ces revues, même pour ceux qui aimaient Baudelaire, la décadence et le symbolisme : « il allait s'agir de frapper les esprits par le bouleversement de tous les codes littéraires et poétiques existants, de faire exploser l'ordre du monde » (Margantin 2005, p. 151). En Hongrie, Lajos Kassák créa les deux revues concurrentes *Tett* (« Action ») et *Ma* (« Aujourd'hui ») et entretint une polémique avec le poète moderniste, Mihály Babits, dans *Nyugat,* en 1916. En Slovaquie, dans *Elán* « Plusieurs articles présentent le surréalisme, qui a inspiré quelques poètes slovaques mais en même temps indigné quelques théoriciens locaux, qui rejettent également tout modernisme » (Malinovská 2005, p. 153). En ce qui concerne la *Nouvelle Revue*

Française, « la revue n'a cessé de manifester un intérêt (critique assurément; voire même polémique) très certain pour le Surréalisme » (Mourier-Casile 1987, p. 916), alors que les surréalistes étaient rarement publiés dans la partie anthologique de la revue. Tristan Tzara, Benjamin Péret, Robert Desnos font figure de bêtes noires ; quant à Desnos on ne lui pardonnait pas « son usage intempérant de l'automatisme » (Mourier-Casile 1987, p. 917).

Robert Desnos, qui écrivit des poèmes dès 1915, fit partie intégrante du mouvement dadaïste-surréaliste à partir de 1922 jusqu'à 1929, quand il fut exclu du mouvement par Breton. Il refusa de rejoindre le Communisme avec Breton et Aragon, mais il participa aux mouvements d'intellectuels antifascistes. Après avoir été mobilisé pendant la « drôle de guerre », il usa de sa plume pour lutter contre le nazisme. Dès 1942, il était membre de la Résistance parisienne. En 1944, il fut arrêté par la Gestapo, déporté au camp de concentration d'Auschwitz, redirigé vers Buchenwald, puis vers Terezín, où il mourut du typhus le 8 juin 1945. Hormis des poèmes, il écrivit dans les années 1930 des chansons de variété, des chansons de film, des nouvelles, des articles, un roman, d'innombrables slogans publicitaires. La littérature française moderniste, les auteurs de la N.R.F. de l'entre-deux-guerres et le Surréalisme font maintenant partie du canon littéraire français et international. Malgré cela, l'œuvre de Robert Desnos est plus ou moins oubliée. C'est principalement Marie-Claire Dumas qui a étudié son œuvre durant ce dernier demisiècle. À la fois comme auteur et éditeur scientifique, elle a publié plusieurs volumes regroupant les textes de Desnos, le plus important étant celui intitulé *Œuvres* (Desnos 1999). La même année, en 1999, parut pour la première fois *Les Jours de noces* (seconde édition en 2015 : Desnos 2015), avec une préface de Marie-Claire Dumas. Il n'est pas clair qui étaient les éditeurs ayant rassemblé les textes pour la collection « Romans des libertés » aux éditions *Le Temps des Cerises*, textes qui, par ailleurs, ne se trouvent pas dans les *Œuvres*. Le recueil se divise en trois parties. La première contient des nouvelles et contes inédits du livre planifié « Les Jours de noces » comprenant vingt textes. (En fait, *Au bord du lac* et *La Fea et la Bonita* avaient été déjà publiés dans un recueil des œuvres de Desnos chez *L'Herne*, par Marie-Claire Dumas (Dumas 1987, p. 141-142. et p. 175-196). Huit textes sur vingt qui ont pu être retrouvés avaient été composés entre 1928 et 1943, dont deux étaient restés inachevés. Le deuxième chapitre du livre est constitué de récits similaires (« Rue de la Gaîté ») qui avaient été publiés antérieurement. Le troisième chapitre présente l'histoire mystérieuse de *Jack l'éventreur*, également publié précédemment (pour la première fois rassemblés dans un recueil en 1987 chez Herne : Dumas 1987, p. 246-263).

Les traits caractéristiques des textes surréalistes apparaissent également chez Desnos. Le rêve (Bréchon 1971, p. 37-45), le hasard (Bréchon 1971, 46-51), le désir (Bréchon 1971, p. 51-55), la folie (Bréchon 1971, p. 69-74), les passions, la mort, le jeu (Bréchon 1971, p. 74-79), l'humour (Bréchon 1971, p. 79-82), le mystère (Bréchon 1971, p. 88-90), le merveilleux (Bréchon 1971, p. 90-93), la

surprise (Bréchon 1971, p. 161-163), ces mots-clés du Surréalisme selon Bréchon, s'appliquent également à la prose de Desnos. Selon Tatiana Greene, le merveilleux qui est très important chez Desnos, est la base du Surréalisme : « on pourrait même avancer que l'esthétique surréaliste est une esthétique du merveilleux » (Greene 1966, p. 194). Comme constate Yves Thomas dans son analyse de *La Liberté ou l'amour*, cette esthétique était « pleinement en phase avec les tendances aventurières des explorations surréalistes, conforme au désir de s'émerveiller dans le quotidien du voyage extraordinaire, de l'excursion, de l'errance » (Thomas 2003, p. 143). Il ajoute que « le narrateur ne cesse d'affirmer son intérêt pour le secret et le mystère » (Thomas 2003, p. 144) si bien que l'énigme sert à « faire rayonner le merveilleux à travers l'errance des personnages » (Thomas 2003, p. 145). Daniel Bordigoni souligne l'humour noir, la réalité onirique, Kafkaïenne (Bordigoni 2007, p. 276-277), la poétique de la surprise, de l'absurde (Bordigoni 2007, p. 280-281).

Ce programme poétique subversif était probablement plus inspirant au milieu du siècle dernier qu'au tournant du nouveau millénaire et après. Toutefois, dans une approche herméneutique, cette distance, ainsi que le manque de réception, offrent la possibilité de mettre les textes posthumes en relation avec les attentes du lecteur d'aujourd'hui. Notre expérience contemporaine est certainement différente de celle d'avant la Seconde guerre mondiale, mais on peut trouver des aspects poétiques et historiques qui orientent vers une interprétation centre-européenne du 21e siècle. En ce qui concerne la poétique desnosienne, son style (mélange du grotesque, du merveilleux et du quotidien), sa voix morbide (composée d'humour noir et d'ironie) et ses motifs (le mystère, la terreur, la cruauté, la violence, le corps, la mort, le désir, la folie, le hasard, la surprise), sont incontestablement familiers pour nous qui vivons dans le monde du spectacle, des jeux vidéo, des réseaux sociaux, de la pornographie en ligne et du terrorisme. Aussi, une telle poétique rend tout à fait possible « la fusion des deux horizons : celui qu'implique le texte et celui que le lecteur apporte dans sa lecture » (Jauss 1990, p. 259). Hélas, si on pratique une lecture symbolique à la manière de la critique existentialiste ou la méthode sociocritique ou celle de Bernard Lahire[1] (Popovic 2011, p. 14-15), il y est possible d'établir des parallèles sociaux et politiques entre les deux époques. La violence et la terreur, qui sont des phénomènes courants de nos jours, nous frappent ainsi plus particulièrement. Il est probable que ces textes résonnent davantage en 2020 qu'en 1999, en considérant l'expérience de la crise migratoire, ainsi que la panique collective provoquée par la pandémie du Covid-19.

[1] Selon sa théorie de la création littéraire, développée dans *L'homme pluriel*, les « expériences socialisatrices mettent à jour une » problématique existentielle « , c'est-à-dire des difficultés et des souffrances encourues durant la vie sociale, qui apparaissent sous des formes métaphoriques ou hystérisées dans les textes » (Popovic 2011, p. 12).

C'est sous cet angle que nous examinerons ici *Les Jours de noces*, receuil de textes peu connus. En cherchant à « dégager la socialité des textes » (Popovic 2011, p. 16), nous constaterons que s'imposent dans ces textes le quotidien et la trivialité, d'ailleurs mis en contraste par des caractéristiques telles que le mystère et le merveilleux. William Kulik, traducteur anglais de Desnos, souligne également le mélange du merveilleux et du quotidien dans ses écrits (Kulik 2005, p. 32).

Le premier récit est *Le chant des fontaines* qui se compose du monologue (intérieur probablement) d'une vieille fille respectable, professeure de piano. Elle vole de la dentelle noire dans les grands magasins. Elle parle de sa mort et de son enterrement ; événements qu'elle associe à un garçon qui a tué une vieille femme pour son argent. Puis elle se souvient comme d'une fête de l'enterrement de Victor Hugo. « On avait apporté de quoi manger : du saucisson, un poulet froid et même un pot de confiture. Ah ! c'était un bel enterrement » (Desnos 2015, 14). La juxtaposition poétique d'éléments hétérogènes tels que la respectabilité d'une vieille professeure de piano et des vols dans un magasin d'une part, l'enterrement et une fête d'autre part, produisent une impression morbide, ironique. Ce type de collage était caractéristique de Dada et du cubisme dont l'ambition était de « remettre en question les conventions, les traditions » (Hadermann 1986, p. 956), en réalisant « un effort de revalorisation du lieu commun qu'est l'expérience quotidienne, recomposée selon des lois de construction qui lui confèrent un caractère de pérennité » (Hadermann 1986, p. 956). L'association libre, outil de prédilection de la psychanalyse freudienne et du Surréalisme, est une caractéristique structurelle tout aussi importante dans cette nouvelle. En considérant cet aspect du thème, on peut découvrir l'établissement de liens inconscients entre certains faits fictionnels comme l'abandon des pantalons de dentelles « par des femmes qui n'avaient pas pu retentir » (Desnos 2015, p. 15) et les vols en magasin. En même temps, certains événements et motivations restent énigmatiques.

Une histoire de cochon n'en est pas moins grotesque, morbide et ironique. L'intrigue commence dans une foire, lors de laquelle M et Mme Lespouazat ont gagné quinze kilos de sucre à une loterie. Par la suite, ils remportent un cochon vivant dont la propriété causera des problèmes aux époux qui habitent dans un logement parisien. Après des semaines de confusion, de jeu de cache-cache et de malentendus comiques, le mari en a assez et, une nuit, il décapite le cochon, puis le concierge, qui lui reproche d'avoir contaminé le plafond du locataire du dessous. La nouvelle finit par des meurtres imprévisibles dans une scène invraisemblable et horrifiante : « Devant deux hommes ensanglantés, deminus, tenant l'un une tête de concierge et un revolver et l'autre une tête de cochon et une hache, les gens s'enfuirent en criant » (Desnos 2015, p. 26). Desnos applique ici la poétique surréaliste de la surprise qui est liée à l'humour noir. Les thèmes du hasard, de l'étonnant, de la folie, de la violence et de la mort

sont mis en rapport avec la vie quotidienne triviale des petits-bourgeois. Ainsi, le texte représente l'art d'avant-garde par excellence : « Causalité prévisible, significations données et acceptées, intelligibilité de l'univers (artistique ou non) se trouvent remises en question. Tout est possible parce qu'irrationnel. L'avant-garde ouvre ainsi la voie à un » art « du paradoxe, du grotesque, de la contradiction, de l'humour noir » (Marino 1986, p. 672).

Dans *Les Amygdales*, Desnos met en contraste la peur d'une opération imminente et l'impassibilité du père qui devrait ressentir de l'angoisse. La tonalité lyrique peut se référer à un souvenir personnel de l'auteur. Le sang, la violence, la terreur s'insèrent dans la prose lyrique du quotidien, en évoquant toutefois l'*Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté,[2] et cette angoisse inconsciente est en accord avec la cruauté des relations humaines. L'opération devient symbolique, « des enfants anesthésiés par la terreur » (Desnos 2015, p. 32) et « des instruments de cauchemar » (Desnos 2015, p. 33) constituent une vision sanglante. « L'atmosphère de ce jour-là, Henri Estival ne la retrouva que plus tard quand il lut » Les empoisonneurs de Chicago « et la description des abattoirs américains » (Desnos 2015, p. 32). L'horreur est associée au médecin qui représente la science, c'est-à-dire, la rationalité, la logique, l'ordre, la normalité.

Le titre *La Fea et la Bonita* (qui se réfère à un proverbe espagnol)[3] se réfère au milieu exotique mexicain de l'histoire, et met en relief le hasard, l'inattendu dans ce drame romantique. Le narrateur du récit enchâssé est David Alfaro Siqueiros, le temps de l'histoire est celui de la révolution mexicaine et de la guerre civile entre fractions révolutionnaires. Cette « grande aventure » (Desnos 2015, p. 62) permet d'accentuer le hasard et la liberté : « Beaucoup de nos camarades moururent pour la liberté. Tous nous risquâmes notre vie » (Desnos 2015, p. 61). Sur cet arrière-plan se développe l'intrigue qui se concentre sur l'amour, la folie et la mort. La laide Estercita est convaincue par les soldats, compagnons d'armes de Gonzalo, son amant disparu, qu'elle devrait se suicider. « Gonzalo va sûrement se faire tuer et tu ne le reverras plus. D'autre part, comme tu es laide, tu ne seras jamais, jamais plus aimée » (Desnos 2015, p. 54). En se moquant d'elle, ils lui donnent un revolver qui n'était pas chargé. Lorsqu'elle tire, elle s'évanouit et quand elle reprend ses sens, elle devient folle. « Sa laideur était devenue tragique et inhumaine, presque végétale » (Desnos 2015, p. 60). Quelque temps plus tard, Estercita disparaît, son sort reste une énigme.

Le court texte onirique intitulé *Au bord du lac* met l'accent sur le mystérieux et le bizarre. Au crépuscule, dans le Bois de Boulogne, le narrateur

[2] Le concept est présent dans la littérature allemand romantique. Le terme freudien dont « l'inquiétante étrangeté » est la traduction française donnée en 1933 par Marie Bonaparte fit le titre d'un essai paru en 1919 (*Das Unheimliche*). Chez Freud le concept est lié à la répétition, au double, à l'angoisse et au désir (Adam 2011).

[3] « La suerte de la fea, la bonita la desea ».

a trouvé un soulier de femme neuf. Il retrouve la femme qui est en train de se suicider, la saisit par le bras, mais il tient un crochet de métal, puisque la femme avait un bras coupé. Il lui commande de mettre ses souliers et de sortir de là. La femme lui obéit et s'en va. Les thèmes du corps et de la violence, apparaissent ici sous la forme de l'infirmité, de l'imperfection, en s'appuyant sur les effets du bizarre et de l'étonnant, ainsi que dans *La Femme chauve*, une autre nouvelle du receuil « Les Jours de noces ».

La retraite normande commence également par l'indication métaphorique de liminalité. Dans le premier passage, c'est la fonction que jouent le crépuscule, l'ombre, le brouillard et les ténèbres. Ce récit inachevé est un tableau impressionniste de guerre, où domine une narration à l'imparfait (O'Kelly 2017, p. 33, en citant Ferdinand Brunetière sur l'impressionnisme d'Alphonse Daudet) qui donne une vision subjective et apocalyptique du monde. Le pétrole des réservoirs brûle à Rouen, un bataillon marche sur la route comme dans un labyrinthe. Tout est irréel, bizarre : le bourdonnement des avions, des cris d'effrois, les parfums. « Les cauchemars remplacèrent les rêves dès que la fumée eut recouvert la troupe » (Desnos 2015, p. 69). Bernard pense à Bernanos et Thomas Quincey, de vieux rêves resurgirent du fond de sa jeunesse. Le récit devient plus en plus onirique : « Le carrefour était désert et désertes les routes » (Desnos 2015, p. 70). La nouvelle inachevée échappe à toute logique narrative. Elle se présente comme un fragment lyrique exemplaire, où apparaissent l'énigme et l'inachevé à la manière surréaliste.

Un autre récit inachevé, *Caporal Fourrier Platard*, se nourrit probablement des souvenirs de Desnos, qui a fait son service militaire en Afrique de 1920 à 1922. L'aventure, le jeu, le hasard, le risque sont ici associés à la liberté comme dans *La Fea et la Bonita*, et en même temps à son contraire, la dépendance aux jeux d'argent. Le protagoniste est une personne singulière : « Jules Platard n'appartenait ni à l'une, ni à l'autre des catégories. Sa pâle figure était celle d'un dormeur en proie à quelque rêve absurde » (Desnos 2015, p. 72). De son monologue intérieur, on peut reconstruire la personnalité d'un fils mal-aimé qui a volé de l'argent pour jouer à des jeux de hasard. Il perd tout son argent dans un appareil à sous, à la suite de cela, il est envoyé au Maroc, parmi les zouaves, pour cinq ans. Le thème dostoïevskien du jeu de hasard implique une analyse psychologique de cette passion. Chez Desnos, c'est un peu ironique, mais fondamentalement empathique. Similairement, dans le *Garçon d'étage,* on lit la narration autodiégétique sur le billard russe, « la glorieuse incertitude du billard russe » (Desnos 2015, p. 89).

Dans *Les trois solitaires*, Desnos met en scène l'inconnu, l'étrange, le mystérieux à travers des métaphores. Il faut citer les trois premiers passages dans leur intégralité :

> Pour qui s'enfonce sans peur dans ses labyrinthes ténébreux, la nuit est pleine de retraites inconnues, de territoires vierges. Au gré de l'imagination, des créatures qui l'habitent se révèlent soudain avec, sur leur corps, les traces mystérieuses de leurs pérégrinations.
> Il n'appartient pas à tout le monde de s'enfoncer d'un pas ferme das ces solitudes… Je me souviens cependant d'êtres pour lesquels les ombres de la nuit étaient sans épines et les routes obscures sans ornières ni pièges. Une mythologie nouvelle n'avait pour eux que des visages favorables.
> Ainsi en était-il des trois solitaires. De minuit à deux heures du matin s'étend un territoire hors du temps et de l'espace (Desnos 2015, p. 77).

Ces figures de la liminalité, de l'incertitude, de l'ambiguïté permettent à Desnos d'exprimer l'horreur de tout ce qui est vieux et connu et lui donnent la possibilité de transformer d'une manière poétique le quotidien en inconnu et merveilleux.

Jack l'éventreur est sans doute une figure symbolique dans l'imaginaire de Desnos. Les huit articles parus en 1928 dans *Paris Matinal* révèlent l'affinité particulière de Desnos avec l'énigme, la violence, le désir, le diabolique, le crime. D'après Marie-Claire Dumas, le mythe desnosien du criminel est le symbole de la transgression, « de l'homme de demain : celui qui nie la hiérarchie, l'autorité » (Dumas 1995, p. 75). Les textes en apparence journalistiques de « Jack l'éventreur » peuvent être considérés comme fictionnels, voire même comme un éloge du « génie du crime » (Desnos 2015, p. 133-134). Eburne indique que les crimes de Jack représentent symboliquement l'esthétique surréaliste : l'assassinat brutal serait représentatif de l'œuvre d'art (Eburne 2006, p. 187-188), indépendamment de la morale conventionnelle, suivant l'esthétique de De Quincey (Eburne 2006, p. 189-190)[4]. Dans ses textes, on lit maintes fois les mots « cauchemar », « diabolique », « crime », « secret », « mystère », « fureur », « violence ». Jack devient un symbole d'angoisse : « avec une infernale volonté, continua de nous terroriser » (Desnos 2015, p. 155) dit W. W., l'informateur du journaliste fictionnel.

Pour conclure, les récits analysés s'insèrent dans un réseau thématique surréaliste, comprenant le rêve, le mystère, le merveilleux, la surprise, le hasard, le jeu, la mort, le désir, la folie, les passions et l'humour. La plupart de cet appareil poétique nous conduit à la possibilité d'une interprétation psychanalytique. Le quotidien, le trivial, le grotesque, l'absurde comme arrière-plan peuvent être considérés comme les indices de l'imaginaire social de la France de l'entre-deux-guerres, transposés par l'artiste-individu Desnos. Symboliquement, on peut dire que cette sémiosis sociale représente inconsciemment les passions meurtrières qui étaient déjà présentes, soit en

[4] Eburne développe sa théorie d'une manière détaillée dans son livre intitulé *Surrealism and the Art of Crime* (Ithaca – London: Cornell University Press 2008).

Allemagne soit en Espagne, en mettant fin à l'illusion du développement humaniste en Europe. En ce qui concerne l'horizon actuel du lecteur, la violence mise en scène dans *Une histoire de cochon*, *Les Amygdales*, ou *Jack l'éventreur* est devenue plutôt banale aux yeux du lecteur contemporain, familier de l'histoire des camps d'extermination nazis, ou de nos jours, des décapitations exécutées par les terroristes islamistes. On peut associer également aux effets psychologiques de l'isolement pendant les confinements en 2020 à cause du virus Covid-19. Parmi ceux, on peut mentionner les conséquences psychopathologiques négatives qui sont nombreuses : « troubles du sommeil, anxiété, TSPT, dépression, suicide, conduites addictives, ainsi que les violences conjugales et sur les enfants » (Mengin et al. 2020, p. 44). Les sentiments d'insatisfaction, de frustration, de colère, même des hallucinations se présentent principalement chez les personnes disposant d'une mauvaise estime d'elles-mêmes (Mengin et al. 2020, p. 45) et « l'incertitude quant à la fiabilité des informations peut majorer l'anxiété » (Mengin et al. 2020, p. 47). Dans de telles conditions, les règles peuvent-elles nous paraître absurdes, nos vies quotidiennes deviennent grotesques, la barrière entre réalité et imaginaire se dissout. Par conséquent, les forces irrationnelles, les émotions attachées à l'inconscient font irruption dans la conscience sous la forme des passions : « affecté par quelque chose de plus puissant que soi-même » (Capriles 2005, p. 41). Tout à coup, on est dans le monde imaginaire des nouvelles de Desnos, où l'angoisse, la violence et le désir affectent profondément notre âme en glissant peu à peu vers un état psychotique. Chez Desnos, c'est identique à l'expérience de la vie quotidienne.

Bibliographie

ADAM, Jacques, 2011. De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan. In: *Champ Lacanien,* n. 10, p. 195-210.

BORDIGONI, Daniel, 2007. « Kafka ? Connais pas ! » In: *Figures de la psychanalyse*. Vol. 16, n. 2, p. 275-282.

CAPRILES, M., Alex, 2005. L'expérience de la passion. In: *Cahiers Jungien de Psychanalyse*, n. 116, p. 41-54.

DESNOS, Robert, 1999. *Œuvres*. *Édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas*. Paris: Gallimard, « Quarto ».

DESNOS, Robert, 2015. *Les Jours de noces*. Montreuil: Le Temps des Cerises. «Romans des libertés ».

DUMAS, Marie-Claire, éd., 1987. *Robert Desnos* (Les cahiers de l'Herne). Paris: L'Herne.

DUMAS, Marie-Claire, 1995. La guillotine sans couperet. In: L. FLIEDER. éd., *Poétiques de Robert Desnos*. Fontenay-aux-Roses: ENS Éditions, p. 65-82.

EBURNE, Jonathan, 2006. On Murder, Considered as One of the Surrealist Arts: Robert Desnos in the Shadow of Jack the Ripper. In: M.–C. BARNET et E. ROBERTSON et N. SAINT, éds. *Robert Desnos: Surrealism in the Twenty-first Century*. Bern: Peter Lang, p. 187-202.

GREENE, Tatiana, 1966. Le Merveilleux surréaliste de Robert Desnos. *The French Review*. Vol. 40, n. 2, p. 193-203.

HADERMANN, Paul, 1986. Cubisme. In: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Vol. II: Théorie.* Budapest: Akadémiai Kiadó – John Benjamins Publishing Company, p. 944-962.

JAUSS, Hans-Robert, 1990. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, « Tel ».

KULIK, William, 2005. Life in the present tense. In: *The American Poetry Review*. Vol. 34, n. 2, p. 32-34.
MALINOVSKÁ, Zuzana, 2005. Elán ou la petite soeur slovaque de La N.R.F. In: *Revue d'Études Françaises,* n. 10, p. 147-155.MARGANTIN, Laurent, 2005. Dada ou la boussole folle de l'anarchisme. In: *Lignes,* n. 16, p. 148-159.
MARINO, Adrian, 1986. Tendances esthétiques. In: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Vol. II: Théorie*. Budapest: Akadémiai Kiadó – John Benjamins Publishing Company, p. 633-792.
MENGIN, A. et al., 2020. Conséquences psychopathologiques du confinement. In: *L'Encéphale*. Vol. 46, n. 3, Supplement, p. 43-52.
MOURIER-CASILE, Pascaline, 1987. « La N.R.F. » et le Surréalisme (1924 – 1940) ou la neutralisation d'une avant-garde. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXXVII, n. 5, p. 916-933.
O'KELLY, Dairine, 2017. George Moore: confessions et rêveries « réminiscents ». In: *Modèles linguistiques*, n. 75, p. 23-52.
POPOVIC, Pierre, 2011. La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir. In: *Pratiques,* n. 151-152, p. 7-38.
THOMAS, Yves, 2003. Aux passants Verne et Sue: l'exploration du quotidien dans *La Liberté ou l'amour* de Robert Desnos. In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n. 103, p. 143-151.
TVERDOTA, György, 2005. Une décennie de la revue Nyugat et de La N.R.F., In: *Revue d'Études Françaises*, n. 10, p. 5-13.

Résumé: L'article a pour sujet les nouvelles posthumes de Robert Desnos, qui a pris part au mouvement surréaliste jusqu'à 1929. Desnos est considéré principalement comme l'un des poètes surréalistes, martyr de la Résistance. Cependant, ses nouvelles et autres écrits en prose sont peu présents dans la conscience littéraire. En examinant de près les textes inédits parus dans *Les Jours de noces*, nous tenterons de les interpréter au regard de notre époque, en étant conscient de la distance herméneutique. L'analyse est fondée sur les traits caractéristiques des textes surréalistes qui apparaissent également chez Desnos : le rêve, le hasard, le désir, la folie, les passions, la mort, le jeu, l'humour, le mystère, le merveilleux, la surprise. Chez Desnos, le rapport ambigu du quotidien et du merveilleux, de la trivialité et du mystère se présentent dans une voix morbide, ironique. En esquissant une interprétation symbolico-psychanalytique et sociocritique de ces motifs, on découvre un imaginaire social qui se compose d'une inquiétante étrangeté, d'une angoisse inconsciente et de la cruauté des relations humaines.

Mots-clés: Robert Desnos, nouvelles posthumes, Surréalisme, liminalité, quotidien, mystérieux, crime, angoisse, imaginaire social.

Dr. Adrián Bene
Université de Pécs
7624 Pécs, Ifjúság útja 6.
Hongrie
beneadrian@gmail.com

Les conditions de vie des évadés français en Hongrie pendant la Seconde Guerre mondiale

KRISZTIÁN BENE
Pécs

The living conditions of French refugees in Hungary during World War II

Abstract: During the Second World War, Hungary provided asylum to many refugees from other countries. Most of these refugees were Polish, but we also find about a thousand French citizens who escaped from the prison camps of the Third Reich and then arrived in Hungary between 1940 and 1944. Given the fact that there was no state of war between France and Hungary, these refugees (*évadés*) were not handed over to the German authorities but were instead interned by the Hungarian Ministry of Defence. Over the years, many different camps had been designated for French internees, but they spent the longest time in Balatonboglár on the shores of Lake Balaton, where they lived in particularly good conditions. The details of this stay have been published in a number of documents in the past, but the present study seeks to reveal even more precisely with the help of recently discovered new sources the conditions in which the French spent their days in the internment camp in Balatonboglár.

Key words: World War II, French prisoners of war, internment, Balatonboglár, archives.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, des réfugiés de différentes nationalités arrivent en nombre en Hongrie. Parmi ces gens, d'une manière surprenante, on trouve également un certain nombre de Français. Prisonniers de guerre dans les camps sur le territoire du Reich allemand, ils s'évadent de la captivité et arrivent en petits contingents, même parfois individuellement, au pays à partir de la fin de 1940. Après une certaine hésitation, ils sont internés par les autorités militaires hongroises comme les membres d'une armée étrangère. Il n'y a pas d'hostilités entre les deux États, car la France est déjà hors du conflit en raison de l'armistice conclu en juin 1940 (Jackson 2004, p. 158-161) quand la Hongrie entre en guerre aux côtés des puissances de l'Axe en juin 1941 (Szabó 2018, p. 80-81).

Par conséquent, les évadés français rencontrent un accueil chaleureux et leurs conditions de vie sont très agréables. Cette nouvelle répandue parmi les Français incarcérés en Allemagne provoque des vagues d'évasion dont le résultat est la naissance d'une diaspora militaire française spéciale en Hongrie avec un effectif relativement important (environ mille personnes). Cette vie agréable est interrompue par l'occupation allemande du pays au printemps 1944 qui provoque l'arrestation d'une partie des évadés par les autorités allemandes tandis que les autres sont obligés de se cacher en Hongrie ou de quitter le pays.

Parmi ces derniers, on trouve des Français qui rejoignent les partisans slovaques en été 1944 et participent au Soulèvement national slovaque jusqu'en janvier 1945. Après la libération de l'Europe centrale par l'Armée rouge, les évadés sont rapatriés en France au printemps 1945.

Dans le présent article, on a l'intention de présenter les conditions de vie des évadés en Hongrie, surtout dans le camp d'internement de Balatonboglár. Les descriptions officielles et les mémoires des internés évoquent maintes fois la vie agréable au bord du lac Balaton, mais des informations récemment découvertes dans les archives militaires hongroises (notamment, des photos inédites réalisées par un officier hongrois) nous permettent de présenter cet épisode d'un point de vue jusqu'ici inconnu.

Les prisonniers de guerre français en Hongrie

Lors du conflit mondial, la Hongrie accueille un grand nombre de réfugiés. De loin le plus connu est le cas de plusieurs dizaines de milliers de réfugiés polonais arrivant en Hongrie en 1939-1940 après l'invasion allemande de la Pologne en septembre 1939. En même temps, c'est bien moins connu, même dans les deux pays concernés, que le deuxième groupe le plus nombreux parmi les réfugiés est celui des Français (Lagzi 2015, p. 323). Pendant la campagne de France en 1940, 1 850 000 de soldats français sont faits prisonniers par l'armée allemande (Alexandra 2010, p. 25) dont environ 1 600 000 sont transférés à des camps se trouvant sur le territoire de l'Allemagne (Durand 1994, p. 11, 312). D'après certains mémoires, il y a parmi ces prisonniers de guerre des soldats français d'origine hongroise qui informent leurs frères d'armes sur le fait que la Hongrie, n'étant pas en état de guerre avec la France, probablement ne transfère pas les prisonniers évadés pour les autorités allemandes (Bajomi Lázár 1984, p.156).

Selon les informations disponibles, les premiers Français évadés des camps de prisonniers allemands arrivent en Hongrie à la fin de 1940. Étant donné qu'il n'y a pas d'état de guerre entre la France et la Hongrie, comme on l'a mentionné ci-dessus, les autorités hongroises les internent (Roos 1984, p. 98) après une courte période d'incertitude quand, faute des directives claires de la part du ministère de la Guerre, certains évadés sont réorientés vers la Slovaquie et l'Allemagne (Hortobágyi 2001, p. 91-92). Le comportement des autorités hongroises est correct, car elles logent des Français parmi des conditions très confortables. Ces derniers sont payés par le ministère de la Guerre hongrois comme les soldats hongrois, même touchent une solde de la part de la légation française de Budapest, ainsi ils ont une grande liberté financière (Lagzi 1975, p. 169). La nouvelle de cet accueil généreux se répand rapidement auprès de prisonniers de guerre français en Allemagne, ainsi de plus en plus de Français essayent de s'évader en Hongrie et leur nombre s'approche de mille en 1944 (Csernus 2015, p. 124).

Dans les premiers temps, les évadés sont regroupés dans la forteresse de Komárom (Roos 1984, p. 98), puis sont dirigés au camp de réfugiés polonais de

Selyp. Ensuite, en raison de leur nombre de plus en plus important, ils sont transférés à Balatonboglár, au bord du lac Balaton, où un camp d'internement est établi exclusivement pour les Français en octobre 1942 (Lagzi 1980, p. 401) dont les caractéristiques seront présentées ci-dessous. Un nombre parmi eux profitent de la vie confortable assurée par les autorités hongroises et mènent une vie agréable auprès de la population hongroise accueillante. Certains d'autres ont l'intention de continuer le combat aux côtés des alliés ils essayent alors de quitter la Hongrie pour rejoindre un État allié. Ces derniers, en profitant de leur liberté en mouvement en Hongrie, s'évadent vers la Roumanie et la Yougoslavie, mais tous les deux chemins sont difficiles et risqués, ainsi peu de gens réussissent à atteindre son objectif (De Lannurien 1984, p. 74-75).

L'attitude du gouvernement hongrois est motivée par la considération que le maintien de bonnes relations avec une puissance occidentale peut être utile lors des éventuelles négociations d'armistice à l'avenir. Par conséquent, selon la conviction de certains politiciens et militaires hongrois, le bon traitement des évadés français pourrait garantir la bonne volonté du gouvernement français. D'une manière intéressante, les autorités allemandes, au-delà d'une protestation formelle, n'insistent pas auprès du gouvernement hongrois dans la question des évadés (Boros 1973, p. 430-431). Apparemment, elles ne veulent pas détériorer la coopération militaire et économique avec leur partenaire hongrois pour quelques prisonniers de guerre évadés (Lagzi 1975, p. 168).

La participation des évadés dans le Soulèvement national slovaque

Cependant, cette situation agréable change radicalement avec l'occupation allemande de la Hongrie du 19 mars 1944 (Vargyai 2001, p. 306-321). Les autorités militaires et policières allemandes arrivent aussitôt en Hongrie et se lancent dans l'action. Elles arrêtent et redirigent en Allemagne une partie (environ 100 personnes) des évadés français se trouvant en Hongrie (Boros 1973, p. 435). Ce pas produit une forte réaction de la part du gouvernement hongrois qui interdit les arrestations pour les autorités allemandes, ainsi d'autres évadés ne subissent pas le même sort (Roos 1984, p. 103). En même temps, cette action est un important signe pour les évadés que leur position privilégiée cesse d'exister, ainsi un nombre parmi eux se cachent chez des familles hongroises, tandis que d'autres essayent de quitter le pays.

Parmi ces derniers, il y a certains qui sont arrivés en Hongrie à travers la Slovaquie où ont établi de bonnes relations avec les membres de la résistance locales, notamment les lieutenants Georges Barazer de Lannurien et Michel Bourel de la Roncière (Kovarik 2004, p. 123). Ces officiers sont informés qu'une grande opération armée est préparée en Slovaquie et ils commencent à organiser le ralliement d'une partie des évadés français au soulèvement en juillet 1944 (De Lannurien 1984, p. 75-78). Les deux militaires recrutent parmi les évadés ceux qui ont l'intention de participer aux combats. Ensuite, les engagés français s'infiltrent en Slovaquie clandestinement à travers la frontière aux alentours de Galanta en été 1944. Ces militaires évadés renforcés par des

civils français enrôlés dans le Service du travail obligatoire ayant quitté l'usine d'armements de Dubnica nad Váhom rejoignent les partisans et constituent une compagnie (plus tard un bataillon) française sous les ordres de Georges de Lannurien (Halaj, Moncol et Stanislav 2003, p. 145). Ces hommes luttent avec acharnement contre les troupes allemandes jusqu'à la fin d'octobre quand le soulèvement est écrasé. Malgré leurs pertes élevées (56 morts, 45 blessés), les Français continuent le combat dans les rangs de la résistance jusqu'à la libération du pays au début 1945 (De Lannurien 1984, p. 83-100).

Le rassemblement des évadés français et leur rapatriement

Ceux qui optent pour rester en Hongrie ont deux possibilités : soit rester dans le camp d'internement en espérant que les autorités hongroises les protègent soit se cacher chez des connaissances hongroises jusqu'à la fin de la guerre. Apparemment, tous les deux choix se révèlent appropriés. D'une part, les autorités militaires hongroises responsables pour les évadés français investissent de grands efforts pour défendre les internés. Elles réussissent à obtenir la libération d'une partie des évadés arrêtés par les autorités allemandes (Roos 1984, p. 103) et essayent de les placer à des lieux moins exposés. Par conséquent, les Français sont transférés au camp de Selyp en mai 1944 pour éviter l'attention des Allemands et des Hongrois pro-allemands (Acheray et Toupet 1991, p. 118). Après la prise de pouvoir de Ferenc Szálasi, chef du Parti des Croix Fléchées, qui crée un régime pro-nazi (Bonhardt 1997, p. 409), les officiers hongrois dirigeants le camp libèrent les Français qui peuvent éviter ainsi leur déportation en Allemagne (HM HIM HL VII. Egy. V/45).

Selon les mémoires des évadés, la population hongroise est très accueillante et donne un abri volontiers aux Français (Bajomi Lázár 1980, p. 22). Pendant l'occupation allemande et la libération du pays par les troupes soviétiques, les diplomates et officiers français forment le Comité de Gaulle à Budapest pour pouvoir continuer leur activité clandestinement si les circonstances politiques l'exigent. Cette organisation essaye de coordonner la vie des évadés après la prise de pouvoir des croix-fléchées et coopère avec les autorités soviétiques après la libération de la capitale au début 1945 (Roos 1984, p. 107). Selon l'ordre de ces dernières, les soldats français doivent être rassemblés dans le camp établi aux alentours de Tura (un village se trouvant à 50 kilomètres à l'Est de Budapest) à partir de février 1945. Le capitaine Roos, commandant du détachement français, organise le déplacement des évadés vers cet établissement, ainsi leur nombre augmente continuellement pendant les mois suivants (SHD GR 13 P 96). En même temps, certains Français ayant combattu en Slovaquie sont également dirigés vers Tura par l'armée soviétique, par conséquent, les membres des deux groupes français isolés depuis des mois se retrouvent dans le camp (Acheray et Toupet 1991, p. 359).

Après de longues négociations entre les commandements français et soviétique, ces gens (des militaires français évadés, des civils de la représentation diplomatique française de Budapest, même des Alsaciens

désertés de l'armée allemande) sont embarqués à des trains le 22 avril. Ils sont transportés à la ville d'Odessa au bord de la mer Noire où sont obligés de patienter pendant des semaines avant de pouvoir embarquer à des navires britanniques (*SS Monoway* et *SS Arawa*) à la fin mai qui les emmènent à Marseille via Constantinople et Naples (Picard 1953, p. 343-344).

La vie des évadés à Balatonboglár

Les militaires français sont transférés à un camp d'internement virtuel à Balatonboglár en octobre 1942. Les autorités ne construisent pas un établissement de détention spécial pour les internés. Pour simplifier la situation et améliorer leurs conditions de vie, qui est exigée par l'attaché militaire de la légation française de Budapest, le colonel Hallier, ils sont logés dans deux hôtels de ce site balnéaire populaire au bord du lac Balaton. Les gardiens dont le nombre est au-dessous de dix sont des militaires hongrois. Leur commandant, le lieutenant de réserve Tamás Daróczy, est francophone et francophile, ainsi il accorde une grande liberté pour les internés p. ex. les officiers français organisent l'ordre du jour des évadés et décident dans les questions exclusivement françaises en coopérant avec le commandant hongrois (HM HIM HL Pers. 305).

Pendant les journées, les évadés peuvent quitter le territoire du camp, mais sont obligés de rentrer pour le dîner. En même temps, s'ils ont envie de passer des vacances dans d'autres régions de la Hongrie, ils ont le droit de demander une permission de voyage qui leur est accordée dans la majorité des cas. Selon les sources, les Français passent régulièrement des vacances dans les montagnes, même certains, ayant marié avec des Hongroises, peuvent réaliser des voyages de noces à l'intérieur du pays (Lagzi 1975, p. 173).

Liés aux efforts de guerre, il y a une grande pénurie de main-d'œuvre dans l'économie hongroise pendant le conflit. Par conséquent, d'une manière intéressante, les autorités hongroises proposent des possibilités de travail pour les évadés dont la majorité ont des métiers civils, ainsi peuvent contribuer au fonctionnement de l'économie. L'attaché militaire français de Budapest soutient cette idée qui peut être très utile contre l'ennui et permet l'amélioration de la situation financière des évadés. En conséquence, on établit le Bureau des Évadés dans la capitale au sein de la légation française sous les ordres du lieutenant Roger Klein, également ancien prisonnier de guerre évadé, qui organise l'intégration des internés français au marché du travail hongrois (Hortobágyi 2001, p. 94). Un nombre d'évadés sont séduits par cette possibilité qui leur permet de quitter la campagne, après un certain temps trop ennuyeux, pour les villes où la vie est plus mouvementée. D'après les données disponibles, en 1944, sur 850 évadés 700 travaillent dispersés dans le pays (HM HIM HL Pers. 305). Leur grande majorité, presque 500 personnes, sont employées dans l'industrie, 80 dans l'agriculture et les autres travaillent dans la vie culturelle (enseignement, rédaction de journaux, etc.). Parmi ces derniers, certains sont employés par les départements de français des universités comme des lecteurs

(HM HIM HL Mgy. M 873.). Il ne s'agit pas d'un travail forcé, car les évadés peuvent quitter ou changer leur emploi à n'importe quel moment et leurs intérêts sont défendus par l'attaché militaire qui les représente devant les autorités hongroises et les employeurs. Grâce aux soldes versées par le ministère de Guerre hongrois et la légation française et aux salaires obtenus, le niveau de vie de certains évadés est bien supérieur à celui d'avant-guerre (HM HIM HL Tgy. 3037).

Pendant longtemps, la recherche de ce domaine a été basée sur les documents écrits étant donné que le nombre des photos prises sur les évadés pendant leur séjour en Hongrie est particulièrement restreint. Cette situation a changé récemment quand j'ai découvert une pellicule dans les archives militaires hongroises qui contient la version photographiée d'un album photos contenant une série d'images sur la vie des internés dans le camp de Balatonboglár (HM HIM HL VII. Egy. F/43). Grâce à la numérisation de celles-ci accompagnées par des légendes très informatives, nous pouvons faire la connaissance avec plusieurs aspects jusqu'ici inconnus de la vie des évadés.

D'après les recherches effectuées, on peut supposer que les photos ont été prises par le commandant adjoint du camp, le sous-lieutenant de réserve József Littka (HM HIM HL VII. Egy. F/40). Ces images contribuent à la meilleure connaissance des conditions de vie des militaires français internés au bord du lac Balaton. Entre autres, on est capable de reconstruire l'ordre du jour des internés dans le camp. Apparemment, tous les jours commencent par des exercices physiques sous les ordres du lieutenant Jean Tomasi, directeur des activités sportives du camp (HM HIM HL VII. Egy. F/43) qui décède en septembre 1944 en Slovaquie lors du Soulèvement national slovaque (Halaj, Moncol et Stanislav 2003, p. 253-254). Selon le témoignage des photos, les évadés ont une très bonne condition physique parce qu'ils sont capables de réaliser des exercices très difficiles et leur corps semble être musclé sans aucun surpoids (HM HIM HL VII. Egy. F/43).

Après les exercices, les militaires internés prennent le petit déjeuner, ensuite, ils travaillent. Les officiers s'occupent de l'administration liée à la gestion du camp réalisée en coopération avec le commandant hongrois. Apparemment, les officiers français jouissent d'une grande autonomie, car ils détiennent des bureaux et réalisent des négociations avec leurs homologues hongrois régulièrement. Les sous-officiers et les hommes de troupe font des travaux légers p. ex. fabriquent des paniers. Les évadés malades sont soignés par leur propre médecin, le lieutenant Lanusse. À midi, les militaires prennent le déjeuner ensemble dans le restaurant d'un des hôtels dans lesquels ils sont logés. Ensuite, ils peuvent opter pour plusieurs possibilités pour passer leur temps selon leur gré : aller à la plage pour nager et se bronzer, jouer à des jeux de société ou se reposer dans leurs chambres. Après un dîner dont l'heure précise reste inconnue, le jour est terminé à 9 heures par une retraite obligatoire aux chambres d'hôtel.

D'après les photos, le programme est différent le dimanche. Les militaires organisent un défilé devant le tricolore et donnent leur rapport aux commandants français et hongrois du camp. Ensuite, ils participent à une messe célébrée en français et peuvent faire des randonnées aux alentours. Étant donné qu'il y a des artistes parmi des évadés, ils organisent des concerts pour lesquels invitent les représentants éminents de la société locale (militaires, ecclésiastiques, etc.) qui participent aux événements. Ce fait prouve également que ce contingent militaire spécial maintient de très bonnes relations avec la population hongroise. Sur plusieurs photos, on peut voir des femmes hongroises qui passent leur temps volontiers avec les soldats français (HM HIM HL VII. Egy. F/43). Les documents confirment également que plusieurs dizaines de mariages franco-hongrois ont lieu pendant cette période (SHD GR 13 P 96) qui est le résultat de cette étroite cohabitation entre les évadés et la population locale.

Étant donné que ces militaires sont internés, ils n'ont pas le droit de porter leur uniforme, ainsi figurent sur les photos en portant des vêtements civils. La seule exception est le cas des évadés récemment arrivés également présents sur les images qui portent encore leur ancien uniforme très usé. Par conséquent, la différence est remarquable entre les habitants du camp portant des costumes élégants et propres et les nouveaux arrivés dans leur uniforme sale et parfois en lambeaux (HM HIM HL VII. Egy. F/43). Ce qui est évident que la vie dans le camp d'internement hongrois est une amélioration considérable par rapport aux conditions des camps de prisonniers allemands, ainsi les évadés français semblent très satisfaits de leurs circonstances à Balatonboglár.

Conclusion

Comme on a vu sur les pages précédentes, les prisonniers de guerre français évadés des camps allemands arrivent en nombre en Hongrie pendant la Seconde Guerre mondiale. En raison de la situation diplomatique complexe, ils sont officiellement internés, mais cet internement est très spécial. Les évadés ne sont pas mis sous un contrôle strict, même des circonstances très agréables leur sont accordées au bord du lac Balaton, lieu de vacances préféré des Hongrois.

Ces conditions de vie ont été déjà présentées quelques fois à l'aide des documents contemporains disponibles et des mémoires des évadés. En même temps, les photos récemment découvertes nous permettent de mieux connaître cet épisode particulier des relations franco-hongroises. Ces nouvelles sources d'informations confirment et complètent nos connaissances antérieures sur la vie et les activités des militaires français internés. Bien évidemment, quelques douzaines de photos ne peuvent pas réécrire l'histoire des évadés en Hongrie, mais nous permettent de tirer quelques conclusions élargissant notre horizon. La vie du camp est organisée selon une logique militaire et les évadés sont bien encadrés, mais la gestion est conjointement réalisée par les officiers français et hongrois. Ce qui est particulier que les Français aient une grande autonomie

dans cette hiérarchie, cependant, ils gardent une discipline militaire. Cette structure intérieure efficace et les bonnes relations maintenues avec la population hongroise leur permettent de réagir rapidement quand la situation globale change d'une manière négative avec l'occupation allemande du pays, ainsi leur majorité est capable d'éviter la captivité, même certains peuvent quitter le pays clandestinement pour participer aux combats du Soulèvement national slovaque.

En guise de conclusion, on peut mentionner que malgré les difficultés causées par la guerre, la plupart de ces évadés survivent le conflit, rentrent en France (souvent avec une femme hongroise) et gardent de bons souvenirs de leur séjour en Hongrie, appelée par eux le « paradis provisoire ».

Bibliographie

Sources d'archives

Hadtörténelmi Levéltár, Budapest (HM HIM).

VII. fondfőcsoport – Gyűjtemények – segédletei.

Ellenállási gyűjtemény nemzetközi vonatkozások.

F/40. Macskássy Pál: Passuth László és barátja meg a franciák.

F/43. Francia hadifoglyok Balatonbogláron.

V/45. Macskássy Pál: Hadifoglyok Komáromban.

Mikrofilm gyűjtemény.

873. Francia hadifoglyok visszaemlékezései 1942-1947.

Personalia gyűjtemény.

305. Baló Zoltán ezredes, a HM 21. (hadifogoly) osztályának vezetője, hivatalos működésével kapcsolatos okmányok 1940-1947.

Tanulmányok és visszaemlékezések gyűjteménye.

3037. Eustache, René: Francia hadifogoly visszaemlékezés 1942-1949.

Service historique de Défense, Vincennes (SHD):

GR 13 P 96. Groupe de combattants français en Slovaquie.

Journal de Marches et d'Opérations Militaires Français évadés d'Allemagne réfugiés en Hongrie.

Livres, articles

ACHERAY, Albert et Armand TOUPET, 1991. *La Brigade Stefanik. Sous commandement russe. Les partisans français de Slovaquie.* Paris: Éditions France-Empire.

ALEXANDRA, Alain, 2010. Les prisonniers de guerre de la Campagne de France. Un enjeu majeur pour Vichy. In: N. GENET-ROUFFIAC, éd. *Des prisonniers de guerre aux personnes capturées.* Tulle: Service historique de la Guerre, p. 25-38.

BAJOMI LÁZÁR, Endre, 1980. *Ego sum gallicus captivus. Francia menekültek Magyarországon.* Budapest: Európa.

BAJOMI LÁZÁR, Endre, 1984. *Tramontana. Magyar önkéntesek Franciaországban.* Budapest: Zrínyi.

BONHARDT, Attila, 1997. Szálasi-kormány. In: P. SIPOS et I. RAVASZ, éds. *Magyarország a második világháborúban. Lexikon A–Zs.* Budapest: Petit Real.

BOROS, Zsuzsanna, 1973. Német fogságból menekült francia hadifoglyok Magyarországon a második világháború alatt. In: *Történelmi Szemle*. Vol. 16, n. 3-4, p. 429-436.

CSERNUS, Sándor, 2015. *Francia hadifoglyok hétköznapjai Magyarországon, 1940-1945.* In: Gy. GYARMATI et J. PIHURIk, éds. *Háborús hétköznapok hadszíntéren, hátországban 1939-1945*. Budapest–Pécs: Magyar Történelmi Társulat–Kronosz Kiadó–Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, p. 121-141.

DE LANNURIEN, Georges, 1984. Une action de guerre mal connue: les combattants français en Slovaquie (avril 1944 – février 1945). In: *Revue historique des Armées*. Vol. 40, n. 1, p. 71-103.

DURAND, Yves, 1994. *Les Prisonniers de guerre dans les Stalags, les Oflags et les Kommandos, 1939-1945.* Paris: Hachette.

HALAJ, Dusan, Lubomir MONCOL et Ján STANISLAV, 2003. *Francúzi v Slovenskom národnom povstaní.* Banská Bystrica: Múzeum SNP.

HORTOBÁGYI, Péter, 2001. Francia hadifoglyok Magyarországon a második világháború idején. In: *Valóság*. Vol. 44, n. 8, p. 84-105.

JACKSON, Julian, 2004. *La France sous l'Occupation 1940-1944.* Paris: Flammarion.

KOVARIK, Miroslaw, 2004. *La France militaire dans le soulèvement slovaque de 1944.* Paris–Budapest–Torino: L'Harmattan.

LAGZI, István, 1975. Francia menekültek Magyarországon (Balatonbogláron) a második világháború idején (1942 – 1945). In: J. KANYAR, éd. *Somogy megye múltjából – Levéltári évkönyv 6*, Kaposvár: Somogy Megyei Levéltár, p. 167-192.

LAGZI, István, 2015. *Lengyel katonák evakuációja Magyarországról 1939 – 1941.* METEM–Budapest–Szeged–Varsó: Historia Ecclesiastica Hungarica Alapítvány.

LAGZI, István, 1980. Militaires français réfugiés en Hongrie 1942-1945. In: *Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Vol. 26, n. 3-4, p. 395-429.

PICARD, René, 1953. *L'ennemi retrouvé.* Conflans-Sainte-Honorine: sans éditeur.

ROOS, René, 1894. Évadé en Hongrie (1943 – 1945). In: *Revue historique des Armées*. Vol. 40, n. 3, p. 96-109.

SZABO, Péter, 2018. A Magyar Királyi Honvédség részvétele a terület-visszacsatolásokban és a második világháború küzdelmeiben (1938 – 1944). In: M. HORVÁTH, éd. *Magyarország hadtörténete IV*. Budapest: Zrínyi, p. 55-143.

VARGYAI, Gyula, 2001. *Magyarország a második világháborúban.* Budapest: Korona.

Résumé: Pendant la Seconde Guerre mondiale, la Hongrie a accordé l'asile à un grand nombre de réfugiés d'autres pays. La plupart de ces réfugiés étaient polonais, mais on retrouve aussi un millier de citoyens français qui se sont évadés des camps de prisonniers du III^{e} Reich puis sont arrivés en Hongrie entre 1940 et 1944. Compte tenu de l'absence d'état de guerre entre les États français et hongrois, ces évadés n'ont pas été remis aux autorités allemandes, mais ont été internés par le ministère hongrois de la Défense. Au fil des ans, de nombreux camps différents ont été désignés pour les internés français, mais le plus long temps a été passé à Balatonboglár sur les rives du lac Balaton, où ils vivaient dans des conditions particulièrement bonnes. Les détails de ce séjour ont été publiés dans un certain nombre de documents dans le passé, mais la présente étude cherche à révéler encore plus précisément à l'aide de sources récemment découvertes les conditions dans lesquelles les Français passaient leurs journées dans le camp d'internement de Balatonboglár.

Mots-clés: Seconde Guerre mondiale, évadés français, internement, Balatonboglár, archives.

Dr. habil. Krisztián Bene
Université de Pécs
7624 Pécs, Ifjúság útja 6.
Hongrie
benekrisztian@yahoo.fr

Exempla v morálnej básni sv. Gregora z Nazianzu I, II, 15 *De exterioris hominis vilitate*[1]

Erika Brodňanská
Košice

Exempla im moralischen Gedicht Gregors von Nazianz I, II, 15
De exterioris hominis vilitate

Zusammenfassung: Die Studie befasst sich mit der Bedeutung der Remytisierung eines Textes während der Übersetzung, wobei der Schwerpunkt auf dem Beispiel des moralischen Gedichts von Gregor von Nazianz I, II, 15 *De exterioris hominis vilitate* liegt. Das Gedicht ist ein Dialog mit seiner eigenen Seele, eine Elegie mit Elementen der Klage. Darin offenbart Gregor seine Trauer und Zweifel und leidet innerlich an der Eitelkeit des Menschen und den Nöten, die das menschliche Leben begleiten, und wendet sich an Gott, wo er die Hoffnung und Trost sucht. Beispiele aus der Mythologie, der Geschichte und der Bibel sind die unterstützenden Elemente des Gedichts, die seine ästhetisch-künstlerische und moralische Aussage ausmachen. Er weist dadurch auf bestimmte Lebenssituationen hin, die ihm die Möglichkeit geben, moralische Prinzipien im Leben anzuwenden. Ihre Erkennung durch den Übersetzer ist daher für die Interpretation des Gedichts notwendig.

Schlüsselwörter: Gregor von Nazianz, moralische Poesie, exempla, die Remytisierung.

Za vznikom každého písomného prejavu stojí istý konkrétny dôvod. Chce niečo povedať, možno niečo zmeniť. Ako taký je nositeľom určitej informácie a má komunikatívnu funkciu. K úspešnému transferu informácie však dochádza až vtedy, keď sa stáva súčasťou základného komunikačného reťazca *emitent – dielo – recipient*. Ak recipient v texte autorskú intenciu nedekóduje, jeho interpretácia môže byť neúplná, nepresná, ba až mylná. Zámer autora textu ale nie je jednoduché overiť, obzvlášť ak žil a tvoril v období raného kresťanstva. V tomto prípade je možné pragmatiku textu rozoznať len na základe jeho obsahovej analýzy (Pokorný 2005, s. 49-52). V prístupe k textu a jeho interpretácii zohráva navyše svoju nemalú úlohu aj jazyk. V prípade klasických jazykov, ako tzv. mŕtvych jazykov, je nevyhnutné sa vysporiadať s ich presne definovanými a niekoľko storočí nemennými gramatickými pravidlami a zákonitosťami a predovšetkým s tým, že ich slovná zásoba nereaguje na súčasné trendy a zmeny v spoločnosti (Juríková a Sipekiová 2008, s. 83). Preklad akéhokoľvek textu si vyžaduje aj vysokú úroveň prekladateľovej kultúrnej kompetencie. Disponovať touto kompetenciou pri preklade uvedeného typu textu má dokonca znásobené

[1] Text vznikol v rámci riešenia grantového programu Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky KEGA č. 005PU-4/2020 Reálie z antickej kultúry ako súčasť prípravy študentov translatologických odborov.

opodstatnenie, pretože jednou z charakteristík kultúrnej kompetencie prekladateľa je skutočnosť, že dôležitú úlohu zohráva jeho všeobecné vzdelanie, čo znamená, že by sa mal orientovať aj v anticko-kresťanskej kultúre, na ktorej sa zakladá európska civilizácia (Koželová 2018, s. 69).

Pri preklade akéhokoľvek starovekého textu je prekladateľ postavený v prvom rade pred úlohu parafrázovať text a nie zriedka reprodukovať ho doslova, obzvlášť pri výrazoch, ktoré sú dnešnému svetu a chápaniu cudzie. Až následne môže pristúpiť k hlbšej parafráze a všímať si napr. i digresie alebo *exempla*, ktoré sú neoddeliteľnou súčasťou tematickej výstavby textu. Musí poznať časové a priestorové univerzum, v ktorom text vznikal, a „vsadiť ho do rámca príslušných mýtických archetypov" (Pokorný 2005, s. 179).

Takúto remytizáciu vyžadujú i texty *sv.* Gregora z Nazianzu, ktorý pôsobil v 4. storočí. Vynikal predovšetkým ako vplyvný teológ, ale nezaostával ani ako muž pera. Bol vynikajúcim rečníkom a básnikom. Slová, a najmä poéziu, chápal ako jeden z možných liekov na tíšenie žiaľu, hnevu či vášní, ako sladký a príjemný liek, ktorý má pomôcť mládeži i jemu samému[2].

Každý žáner Gregorovej bohatej literárnej pozostalosti (reči, listy, poézia) odkrýva pred recipientom svet jeho myšlienok, ale i odraz spoločenských pomerov, jeho životných osudov a vzájomných vzťahov s okolím. Rodičia mu umožnili získať vynikajúce vzdelanie založené na poznaní klasickej gréckej literatúry a filozofie. Študoval v kappadóckej i palestínskej Cézarei, v Alexandrii a napokon aj v Aténach. Jeho učiteľmi boli rétori Himerios a Prohairesios, spolužiakmi zas Bazil Cézarejský[3], nazývaný Veľký, i budúci cisár Julián, zvaný Apostata – Odpadlík (Demoen 1996, s. 19). Gregor tak, ako absolvent klasického vzdelania a výborný rétor, s ľahkosťou využíval vo svojich dielach na dosiahnutie zvoleného cieľa rôzne rečnícke prostriedky. Jedným z nich bola i argumentácia postavená na príkladoch. Mýtických aj biblických. Do akej miery majú vplyv na tematickú stavbu Gregorových textov a nakoľko je ich identifikácia pri preklade nutná, sa pokúsime dokumentovať na veršoch jeho morálnej básne *O povrchnosti telesného človeka*[4].

Báseň je dialógom s vlastnou dušou, elégiou s prvkami lamentácie. Gregor v nej odkrýva svoj smútok a pochybnosti, umára sa nad človečou márnosťou a nad útrapami, ktoré sprevádzajú ľudský život, obracia sa k Bohu, u ktorého hľadá nádej a útechu. V obdobnom duchu sa s lamentáciami stretávame

[2] Konštatovanie, že poézia je sladká a príjemná a spôsobuje radosť zvlášť mladým, bol v starovekej literárnej kritike *locus communis* (Milanovic-Barham 1997, s. 505). Slávny je napr. locus z Lucretiovho diela *De rerum natura* (I, 936 – 950), kde čítame, že podobne ako lekár pred podaním horkého lieku natrie dieťaťu ústa medom, aby ho ľahšie prehltlo, tak aj on pomaže náuku, ktorú hodlá predostrieť, múzickým medom.

[3] Priateľstvo Gregora z Nazianzu s Bazilom Veľkým prekvitalo niekoľko desaťročí napriek tomu, že boli veľmi rozdielni a život i vzťahy každého z nich sa vyvíjali iným smerom. Spájal ich spoločný záujem o klasickú kultúru a kresťanstvo. Stretli sa už počas štúdia v Cézarei v Kappadócii a následne i v Aténach.

[4] I, II, 15 *De exterioris hominis vilitate* (PG 37, 766 – 778).

u gréckych lyrikov, ale i v Biblii, obzvlášť v knihe *Jób* (Gilbert 2001, s. 9), ktorú do istej miery reflektujú aj Gregorove verše[5]. V súvislosti s behom sveta si zas zaslúžia pozornosť obsahové paralely Gregorovej básne s časťou Lucretiovho eposu *De rerum natura* (V, 195 – 234)[6]. Ten je prameňom poznania odkazu gréckeho filozofa Epikura (Brodňanská a Koželová 2013, s. 68-69). Lucretiov záujem je navyše sústredený na morálne potreby človeka, pričom jeho snaha zaistiť človeku pokoj duše i zanietenie pre mravné dobro druhých nemá obdobu v rímskej literatúre predkresťanskej epochy (Nováková 1971, s. 8). V Gregorových veršoch si napokon nemožno nevšimnúť ani alúziu na skeptickú múdrosť Siléna[7], ktorú

[5] Jób sa ocitol v ťažkej životnej situácii, s priateľmi sa pokúšal problém riešiť, no bezúspešne. Preklína deň svojho narodenia (*Jób* 3,3-12) a beznádejne si zúfa (*Jób* 10,18-22). Utrpenie a bolesť sprevádzajúce ľudský život vedú Gregora rovnakým smerom (vv. 131 – 134):
Kiež som bol zomrel, keď uložil si ma do matkinho lona, (porov. *Jób* 10,18)
len som sa narodil, hneď temno mi vohnalo plač.
Aký to život? Ja do hrobu smerujem vyskočiac z hrobu;
ale ma po tryzne bude bezcitne stravovať plam.
Jóbom však otriaslo stretnutie s Bohom. Spoznal, že beh sveta i ľudské osudy riadi Božia všemohúcnosť a riešením jeho problémov sa stala úplná dôvera a odovzdanosť do Božej vôle. Gregor v básni podobne smeruje k dôvernému vzťahu s Bohom.

[6] Lucretia a Gregora spája pozornosť sústredená na živočíšnu ríšu. Obaja akcentujú bezstarostnosť zvierat v otázkach prežitia:
Jahňatá, teľatá, mláďatá rozličných dravcov
rastú bez hrkálok, nikto k nim nevolá láskavú dojku
alebo pestúnku s rečou, čo blíži sa džavotu detí,
neprahnú po inom šatstve, keď menia sa obdobia roka,
zbrane im takisto netreba a ani vysoké múry,
aby si chránili imanie svoje; im v hojnosti všetkým
všetko zem sama a príroda, tvorkyňa všetkého, dáva
(Lucretius, *De rerum natura* V, 228 – 234).

Teľa keď opustí bezpečné útroby matere svojej,
okolo rodičky skacká, sladké chce vemeno sať.
Trojročné dvíha už jarmo a bremeno záprahu ťahá,
mohutnosť šije sa stretá so silou ukrytou v nej.
Jelenček s jagavou srsťou, keď vykĺzne z matkinho lona,
naskutku k maminej nohe vlastnú si pritíska hneď,
uniká pred psami lačnými po krvi, pred rýchlym koňom,
úkryt si na stráňach hľadá, v krovinách hustých svoj kryt.

Všetko to plodom je jedinej jari, keď poživeň všetkým
sama od seba sa dáva, hostinu predkladá zem.
Nebrázdia nevľúdne more a nemusia zorať a zasiať,
nemajú nijakých správcov, čašníkov nemá ich stôl
(GzN, *Carmina* I, II, 15, 7 – 14; 23 – 26; PG 37, 766 – 767).
Štedrosť prírody dávajúcej všetko *sponte sua* rezonuje v dielach viacerých antických básnikov, spomeňme aspoň úvodné verše známeho opisu zlatého veku v Ovidiových *Metamorfózach* (I, 89 – 90), v modifikovanej podobe ju však nachádzame aj v Biblii (*Lk* 12, 24 – 27) (Brodňanská a Koželová 2013, s. 69).

[7] Porov. Theognis 425.

povedal kráľovi Midovi: pre človeka je lepšie sa nenarodiť, a keď sa už narodí, tak čo najrýchlejšie zomrieť:

> *Lepšie by bývalo, nedobrý, keby si života bránou*
> *neprešiel, keď si už prešiel, tak ako zvieratá by*
> *celkom si zahynul, než aby musel si toľké tu znášať*
> *útrapy, potom však trest horší než odtiaľto máš*
> (GzN, *Carmina* I, II, 15, 101 – 104).

Báseň I, II, 15 nie je len dokladom Gregorovej erudície, ale ho charakterizuje aj ako zručného básnika, ktorý dokáže svoje znalosti pretaviť do veršov. Svoju básnickú výpoveď a argumentáciu podopiera i odkazmi na héroov z gréckej mytológie, keďže tá bola neoddeliteľnou súčasťou literárnej tradície, literárneho vzdelania a tiež výchovy. Mýty boli akýmsi dedičstvom, ktoré pre seba požadovali aj prví kresťania. Stretávali sa s mytológiou na školách pri štúdiu rétoriky a filozofie, ale aj pri čítaní ranej apologetickej literatúry, ktorá zaujímala voči antickým mýtom kritický[8] postoj. Boli materiálom, ktorý patril k všeobecnému vzdelaniu a ako taký bol neutrálny, hoci pôvodom pohanský, a v danej podobe ožíva aj v poézii Gregora z Nazianzu. Dokladom toho sú i verše 79 – 88 pertraktovanej básne:

> *Taká vec stala sa kedysi dvojici rozvážnych mužov,*
> *jeden z nich nad všetkým plakal, druhý sa všetkému smial:*
> *Trójania s Achájmi ako sa navzájom zrážali v bojoch,*
> *život si navzájom brali – a skrze neviestku len.*
> *Takisto udatní Aitoli s Kurétmi merali sily*
> *o hlavu divého kanca, prasacie štetiny tiež.*
> *Z potomkov Aiaka, chválených v hymnoch, jedného zabil*
> *nepriateľ šialenou rukou, druhého jeho však chtíč.*
> *Héraklés, víťaz nad všetkými, veliký požíval slávu,*
> *predsa však podľahol šatu, požieral mäso ten šat.*

Vo veršoch 79 a 80 odkazuje Gregor z Nazianzu prostredníctvom alúzie dekódovateľnej len recipientom znalým látky na filozofov Hérakleita a Démokrita. Hérakleita označil v 3. stor. pred Kr. satirik Timón z Fliunta ako „hovoriaceho v hádankách", čo mu neskôr prinieslo prívlastok „temný". Označenie „plačúci filozof" sa opiera o humorné narážky na myšlienku, že všetky veci plynú ako rieky (Kirk, Raven a Schofield 2004, s. 235-236). Démokrita zas nazývali smejúcim sa filozofom pre optimizmus jeho etiky. Blaženosť sa mala dosahovať tzv. stavom dobrej mysle, ktorý vychádza z rozumnej umiernenosti v konaní

[8] Vo svojej kritike sa apologéti stavali proti konaniu antických bohov a považovali ho za nemorálne, mýty však nikdy neoznačili za zastarané. Svojou výpoveďou ostávali aktuálne (porov. Dörrie 1978, s. 9).

(predovšetkým vo vzťahu k vášňam) a zo správneho odhadu svojich schopností a poznania vlastnej prirodzenosti .

Hoci sa zdá, že odkryť identitu Gregorom spomínaných *rozvážnych mužov* nie je pre pochopenie veršov nevyhnutné, predsa ich neodhalením prichádza čitateľ o veľmi dôležitú vrstvu textu, i keď na prvý pohľad skrytú. Alúziami na Hérakleita a Démokrita poukazuje na pominuteľnosť ľudského života a dôležitosť mravného konania v ňom. Gregor oboje podčiarkuje prostredníctvom príkladov v ďalších veršoch, pričom siaha po látke homérskych eposov či Euripidových tragédií.

Námety a príklady z Homéra i Euripida, ktorých diela, resp. výber z nich, Gregor dobre poznal zo školy, používal vo svojich prácach pomerne často (Wyss 1949, s. 192). V básni *De exterioris hominis vilitate* sú evidentné stopy oboch autorov. Siahol po nich, aby na ich hrdinoch poukázal na útrapy, ktoré si ľudia spôsobujú svojou hriešnosťou (vv. 81 – 88). Čitateľ vo veršoch (vv. 81 – 82) ľahko odhalí odkaz na Trójsku vojnu vedenú Grékmi s Trójanmi kvôli krásnej Helene, ktorú napriek tomu, že bola manželkou spartského kráľa Menelaa, syn trójskeho kráľa Priama, Paris, uniesol do Tróje. Menej znalého čitateľa by mohol zneistiť jedine fakt, že Gregor hovorí o Achájcoch a nie o Grékoch, ktorí bojovali s Trójanmi. Informovaný čitateľ si je však vedomý toho, že Achájci boli najmocnejším z gréckych kmeňov a u Homéra sú týmto menom nazývaní všetci Gréci pred Trójou.

Na rozdiel od Trójskej vojny však spor Aitolov s Kurétmi[9] vo veršoch 83 – 84 či zmienka dvoch potomkov aiginského kráľa Aiaka vo veršoch 85 – 86 nepoučenému čitateľovi, napriek explicitným odkazom, asi veľa nepovie. Aitóli boli bojovný národ v západnom Grécku. V Aitólii však žil aj národ Kurétov. Hlavným mestom Aitólov bol Kalydón, hlavným mestom Kurétov Pleurón (Vaňorný 1996a, s. 64; Kerényi 1998, s. 89). Gregor prostredníctvom nich odkazuje na Meleagra, syna kalydónskeho kráľa Oinea a jeho manželky Althaie, a na lov na kalydónskeho diviaka, pre kožu ktorého vznikla medzi Kalydónom a Pleurónom vojna. Meleagros si totiž presadil, aby s mužmi mohla odísť na lov aj lovkyňa Atalanta. Diviaka sa po šiestich dňoch podarilo zraniť šípom Atalante, no smrteľný úder mu zasadil až Meleagros. Bolo zvykom, že hlava a koža diviaka patrila tomu, kto ho zložil. Meleagros dal tieto časti Atalante, s čím sa jeho strýkovia nechceli zmieriť odvolávajúc sa na právo rodu. V Meleagrovi vzkypel hnev, rozpútala sa hádka a z hádky boj, v ktorom Meleagros zabil svojich strýkov, matkiných bratov. Tá nad svojím synom vyriekla kliatbu a mŕtvy padol aj on sám (Kerényi 1998, s. 92-93; Zamarovský 1980, s. 290-291).

Všimnime si tiež Aiakových potomkov. Jeden i druhý boli hrdinami a preslávili sa hrdinskými činmi, každý však zomrel inak a pre inú príčinu. Aiakov vnuk Aias, syn Telamóna, zahynul vlastnou rukou, pretože výzbroj mŕtveho Achilla pripadla Odysseovi a nie jemu[10]. Mal neskrotnú povahu a pre žiadneho

[9] Porov. Homér, *Ilias* IX, 529 – 599.
[10] Porov. Homér, *Odysseia* XI, 543 – 551.

z héroov nebola neviazanosť taká príznačná, ako práve pre neho (Kerényi 1998, s. 237-238; Zamarovský 1980, s. 28). Tzv. malý Aias, syn lokridského kráľa Oilea, patril k vybraným bojovníkom skrytým v trójskom koňovi a po páde Tróje sa zmocnil Priamovej dcéry Kassandry[11], hoci sa utiekala k soche Pallady Athény. Prežil síce pád mesta, ale Athéna mu spolu s Poseidónom nemienila dopriať šťastný návrat domov[12]. Zahubila ho vlastná nemiernosť a sebavedomie. Keď ho po stroskotaní vyhodili vlny na skalu, volal na svojich druhov, aby sa nebáli a vzali si príklad z neho, ktorý sa zachránil navzdory bohom. No Poseidón udrel do skaly trojzubcom, roztrieštil ju a Aias sa utopil[13].

Zástup hrdinov gréckej mytológie uzatvára vo veršoch odkaz na Hérakla. Hoci bol najväčším z gréckych hrdinov, jeho smrť nebola nijako slávnou. Nezomrel na bojovom poli či pri konaní niektorého zo svojich hrdinských skutkov. Veľké utrpenie a následne i záhubu mu priniesol plášť potretý otrávenou krvou kentaura Nessa (Zamarovský 1980, s. 190). Otázka znie, prečo figuruje v Gregorových veršoch? Héraklova sláva bola naozaj veľká a rástla s každým jeho ďalším činom, no tento hérós mal na svojom konte aj skutky, ktoré si nezasluhujú prívlastok hrdinské: vraždy (hoci spáchané v šialenstve) či svätokrádež, keď ukradol trojnožku z Apollónovho chrámu v Delfách (Kerényi 1998, s. 140-143).

Všetky *exempla*, ktoré Gregor vo veršoch predkladá, sú v tomto prípade bez čo len elementárnej orientácie vo svete gréckej mytológie a kultúry iba radom mien s minimálnou výpovednou hodnotou. Nepoučený čitateľ z nich síce dokáže vydedukovať Gregorovu intenciu, neodhalí však skrytú vrstvu textu. Každý jeden z použitých príkladov poukazuje na konkrétne vlastnosti, ktoré majú ďaleko od cnostného a morálneho správania sa. Meleagrov hnev, neviazanosť Telamónovho Aianta, sebavedomie a nemiernosť Aianta Oileovho i Héraklova spupnosť slúžia Gregorovi ako dôkaz, že takéto správanie sa vzďaľuje od Boha a prináša len skazu. Jasne deklarujú pominuteľnosť človeka i dôležitosť toho, aby konal mravne.

Na deštruktívnu povahu hriechu Gregor v básni poukazuje aj príkladmi historických osôb, ako boli Kýros, Kroisos a Alexander Veľký (vv. 89 – 92), ba nevyhýba sa ani zlomovým postavám Biblie, ako boli Adam, Šalamún či Judáš (vv. 105 – 108). Kýros Mladší, syn Dareia II., povstal roku 401 proti svojmu bratovi – perzskému kráľovi Artaxerxovi II. Padol v bitke v súboji so svojím bratom. Kroisos bol posledným lýdskym kráľom, a keďže sa v Lýdii ťažilo zlato a krajina oplývala bohatstvom, už v staroveku sa jeho meno stalo synonymom veľmi bohatého človeka. Podľa jedného z rozprávaní ho odsúdili na trest smrti upálením[14]. Kým zmienka venovaná Kroisovi poukazuje na ziskuchtivosť a nemiernosť tých, čo milujú bohatstvo, pri Alexandrovi Veľkom využíva Gregor ako

[11] Porov. Euripidés, *Trójanky* 70.
[12] Porov. Euripidés, *Trójanky* 77 – 91.
[13] Porov. Homér, *Odysseia* IV, 499 – 511.
[14] Porov. Hérodotos, *Historia* I,86.

dôkaz hriechu jeho sklon k prehnanej konzumácii vína[15], ale aj rozprávanie o jeho nemanželskom, hoci božskom pôvode, ktorý sčasti súvisel so záľubou jeho matky Olympiady v hadoch[16]. Adamova neposlušnosť a spupnosť sa prejavila v ochutnaní ovocia zo stromu poznania dobra a zla v Edene[17] a priniesla prvým rodičom vyhnanie z raja a neľahký život. Šalamún, posledný kráľ jednotného izraelského kráľovstva mal mnoho žien, ktoré v ňom v starobe vzbudili veľký záujem o iné božstvá, a prestal byť plne oddaný svojmu Bohu. Pretože nezachovával Božie ustanovenia, bolo mu odňaté kráľovstvo, i keď nie za jeho života[18]. Judášova zrada pre tridsať strieborných [19] skončila samovraždou. Vo veršoch stojí pritom za povšimnutie, že všetky príklady menuje Gregor explicitne – až na jednu výnimku. Do alúzie ukryl Adamovo zlyhanie v raji. Pád prvého človeka, jeho pohnútky a zvlášť následky Gregor rád a neraz spomenul v poézii, v listoch i v rečiach. Neprisúdil hriechu miesto kdesi v mýtoch, ale naopak upozornil na jeho rozšírenosť a pôsobenie bez ohľadu na postavenie človeka či jeho zbožnosť:

Osudu zlému sa nevyhli Kýros, a kráľ ani Kroisos,
ba ani viacerí z našich, včera čo mali tu moc.
Teba zas, potomok hadí, ty neskrotná zmužilosť, víno
premohlo, Alexander, celú keď prešiel si zem.

Kdeže mám slávu prvorodeného? Zhynula s jedlom.
Kdeže je Šalamún múdry? Ženy mu skrotili moc.
Kdeže je ten, ktorý do počtu dvanástich náležal, Judáš?
Vskutku pre mizivý zisk nechal sa zahaliť tmou.
Kristus kráľ, prosím ťa, poskytni zaraz na neduhy lieky,
stade by vystúpiť mohol, Blažený, služobník tvoj.

Podobne ako pri veršoch odkazujúcich na mytológiu, aj pri recepcii vyššie uvedených veršov môže nepoučený čitateľ pociťovať deficit v porozumení, vyplývajúci z nedostatočného poznania dobových súvislostí. Tie spočívajú v tomto prípade v poznaní jednotlivých osôb, či už z histórie alebo biblických kníh.

Báseň *O povrchnosti telesného človeka*, hoci je len kvapkou v mori Gregorových prác, vykazuje znaky, ktoré sú pre jeho tvorbu charakteristické. Obsah a forma boli pre Gregora rovnocennými zložkami literárneho diela. V básňach vytváral medzi jednotlivými vrstvami vzájomné vzťahy, ktoré boli základom celkového súladu. Rátal s publikom, ktoré pozná mytológiu, školských autorov i Bibliu. Príklady z mytológie, histórie a Biblie sú v básni I, II, 15 opornými

[15] Porov. Plutarchos, *Alexander* 75.
[16] Porov. Plutarchos, *Alexander* 2; 3.
[17] Porov. *Gn* 3,6.16-19.
[18] Porov. 1 *Kľ* 11,1-13.
[19] Porov. *Mt* 26,14-15; *Jn* 13,21-27.

elementmi, ktoré konštituujú jeho esteticko-umeleckú aj morálnu výpoveď. Poukazuje prostredníctvom nich na konkrétne životné situácie, dávajú mu možnosť aplikovať do života morálne zásady. Tieto aspekty Gregorovho diela sa majú objaviť aj v prekladoch, ktoré sú určené odlišným kultúram, a to z časového aj priestorového hľadiska. „Preklad má byť kohézny, koherentný a kongruentný a má dodržiavať zásady platné pre konkrétny textový útvar. Pre každý textový útvar jestvuje súbor pravidiel a princípov, ktoré je pri jeho redakcii potrebné dodržiavať" (Koželová 2016, s. 290). Prekladateľ, ktorý pristupuje k Nazianzského dielu, sa preto nezaobíde ani bez istej miery poznania kresťanského učenia, ani bez istej miery poznania antického sveta. On je tým, ktorý musí v texte či už mýtické alebo biblické prvky rozoznať, upozorniť na ne a interpretovať ich. Na ceste k interpretácii je remytizácia, rozpoznanie sveta, v ktorom text vznikal, tým prvým krokom.

Bibliografia

BRODŇANSKÁ, Erika a Adriána KOŽELOVÁ, 2013. Morálna báseň Gregora z Nazianzu De exterioris hominis vilitate (I, II, 15). In: *Sambucus IX. Práce z klasickej filológie, latinskej medievalistiky a neolatinistiky.* Trnava – Kraków: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave – Towarzystwo Słowaków w Polsce, s. 66-79.

DEMOEN, Kristoffel, 1996. *Pagan and Biblical Exempla in Gregory Nazianzen*. Turnhout: Brepols.

DÖRRIE, Heinrich, 1978. *Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

GILBERT, Peter, 2001. *On God and Man. The Theological Poetry of St. Gregory of Nazianzus*. New York: St. Vladimir's Seminary Press.

JURÍKOVÁ, Erika a Nikol SIPEKIOVÁ, 2008. Spôsoby a možnosti využitia e-learningu vo vyučovaní klasických jazykov (stav a perspektívy). In: *eLearn 2008*. Žilina: Žilinská univerzita v Žiline.

KIRK, Geoffrey S., John C. RAVEN a Malcolm SCHOFIELD, 2004. *Předsókratovští filosofové*. Praha: Oikoymenh.

KERÉNYI, Karl, 1998. *Mytologie Řeků II. Příběhy hérós*. Praha: Oikoymenh.

KOŽELOVÁ, Adriána, 2016. Kultúra prekladu – reálie z antickej kultúry ako prekladateľský problém. In: *Studia historica Nitriensia. Roč.* 20, č. 1, s. 290-296.

KOŽELOVÁ, Adriána, 2018. *Prekladateľské kompetencie v kontexte domácej translatológie*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.

MILOVANOVIC-BARHAM, Celica, 1997. Gregory of Nazianzus: Ars poetica (In suos versus: Carmen 2.1.39). In: *Journal of Early Christian Studies*. Roč. 5, č. 4, s. 497-510.

NOVÁKOVÁ, Julie (prekl.), 1971. *Titus Lucretius Carus. O přírodě*. Praha: Svoboda.

POKORNÝ, Petr, 2006. *Hermeneutika jako teorie porozumění.* Praha: Vyšehrad.

VAŇORNÝ, Otmar (prekl.), 1996a. *Homéros. Ílias – dodatky*. Praha: Petr Rezek.

VAŇORNÝ, Otmar (prekl.), 1996b. *Homéros. Odysseia*. Praha: Petr Rezek.

WYSS, Bernhard von, 1949. Gregor von Nazianz. Ein griechisch-christlicher Dichter des 4. Jahrhunderts. In: *Museum Helveticum*. Roč. 6, č. 4.

ZAMAROVSKÝ, Vojtech, 1980. *Bohovia a hrdinovia antických bájí*. Bratislava: Mladé letá.

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá opodstatnením remytizácie textu pri preklade, pričom sa zameriava na *exempla* v morálnej básni Gregora z Nazianzu I, II, 15 *De exterioris hominis vilitate*. Báseň je dialógom s vlastnou dušou, elégiou s prvkami lamentácie. Gregor v nej odkrýva svoj smútok a pochybnosti, umára sa nad človečou márnosťou a nad útrapami, ktoré sprevádzajú ľudský život, obracia sa k Bohu, u ktorého hľadá nádej a útechu. Príklady z mytológie, histórie a Biblie sú v básni opornými elementmi, ktoré konštituujú jeho esteticko-umeleckú aj morálnu výpoveď. Poukazuje prostredníctvom nich na konkrétne životné situácie, dávajú mu možnosť aplikovať do života morálne zásady. Ich rozpoznanie prekladateľom je tak pre interpretáciu básne nevyhnutné.

Kľúčové slová: Gregor z Nazianzu, morálna poézia, exempla, remytizácia.

doc. Mgr. Erika Brodňanská, PhD.
Filozofická fakulta UPJŠ
Katedra klasickej filológie
Moyzesova 9
040 01 Košice
Slovenská republika
erika.brodnanska@upjs.sk

Souvenirs d'école : quelques Instituteurs et Institutrices en Littérature

SYLVIANE COYAULT
Clermont-Ferrand

School memories: On some teachers in French literature

Abstract: In the last decade of the twentieth century, French literature witnessed a boom of nostalgic works evoking school memories. Although this phenomenon was not entirely new (it can be found in older books by Alain-Fournier or Pagnol), the vogue of the self-narrative and the childhood narrative, where school is a necessary phase, made it stronger and more visible. The figure of the teacher is celebrated mainly in autobiographies and regional literature. This paper points to the historical and sociological reasons of this literary fortune. Several authors (including Marie-Hélène Lafon and Richard Millet) who sometimes speak of the province, used the figure of the schoolmaster in their novels. For Millet and Lafon, the teacher is also the base of their relationship with writing and language.

Key words: Teacher, school, French literature, contemporary literature, autobiography, childhood story, Lafon, Millet, Camus.

La maîtresse d'école, La fête des écoles, Chère école, La maîtresse au piquet, L'année du certif… Il s'agit là d'un bref échantillon des titres parus entre 1995 et 2001 à propos de l'enseignement primaire. A cette abondante production littéraire, il faudrait ajouter les importants travaux d'historiens, en particulier ceux de Jacques et Mona Ozouf (1992). Est-ce la fin d'une figure, celle de l'*Instituteur*, progressivement remplacé depuis 1989 par le *Professeur des écoles* qui a suscité ce foisonnement romanesque aux tonalités nostalgiques ? A vrai dire, la fortune littéraire de l'école primaire et de l'instituteur s'est manifestée pendant tout le vingtième siècle, dans l'ombre du *Grand Meaulnes* (Alain-Founier 1913) et de quelques œuvres éminemment populaires, tels les romans de Marcel Pagnol (1930 ; 1957) ou ceux de Louis Pergaud (1912). Or, à partir des années 1980 – 1990, on assiste à une floraison sans précédent de l'autobiographie, du récit de soi. Dans le même temps, on s'intéresse aux histoires minuscules : dans beaucoup de ces récits, même si l'école n'est pas le sujet principal, elle constitue un passage obligé, avec une figure majeure, celle du maître d'école. Bien antérieur à la vogue du récit de soi, mais néanmoins paru en 1994, *Le premier homme* d'Albert Camus rendait déjà un vibrant hommage à l'instituteur, Monsieur Germain – alias Monsieur Bernard –, qui avait « pesé de tout son poids d'homme pour modifier le destin de [l']enfant » (Camus 1994). D'autres, comme Marie-Hélène Lafon (*Le pays d'en haut* 2019) ne manquent pas de saluer celui – en l'occurrence Monsieur Brunet – qui leur avait

ouvert l'horizon à l'aube de la vie. L'instituteur est donc aussi une figure attendue du récit d'enfance : dans le tome II d'*Une enfance créole,* qui s'intitule précisément *Chemin d'école,* Patrick Chamoiseau évoque avec tendresse Man Salinière, la maîtresse de la maternelle, puis le Maître des classes supérieures (Chamoiseau 1994). À l'opposé de ces figures débonnaires, il y a aussi l'effrayante institutrice de *La honte* (Ernaux 1997, p. 66), une religieuse en civil, vociférante et « aboyeuse ». Ce sont là des récits racontés du point de vue de l'élève qui en a gardé la mémoire. Mais l'instituteur – ou plutôt l'institutrice – peut aussi devenir une figure romanesque, comme Yvonne, dans le roman de Richard Millet *L'amour des trois sœurs Piale* (Millet 1997). On songe aussi à « Jeanne », à qui Marie-Hélène Lafon consacre une de ses *Histoires*[1]. Pour ces personnages de fiction il ne s'agit plus de tisser les motifs classiques – tableau noir, dictées et châtiments corporels – mais de pénétrer l'intimité des êtres qui présentent néanmoins des traits archétypaux.

Il y a bien en France une mythologie de l'école qui prend racine sous la Troisième République, celle que Jacques et Mona Ozouf appellent justement la *République des instituteurs.* Le maître d'école est en effet une figure essentielle du panthéon laïc ; il a accompagné au début du siècle la modernisation de la France, avec le développement du secteur tertiaire, dans un pays qui jusqu'en 1945 était majoritairement rural. Un instituteur de l'Hérault, que cite Mona Ozouf s'en félicite :

> Quelle pléiade de fonctionnaires est sortie de l'école primaire de Samalens ! Instituteurs, postiers, [...]. Et tous ces fils de tisserands ou d'artisans première couche s'évadant d'une demi-misère ou de la misère noire, ont maintenant des enfants ingénieurs, professeurs, médecins ou avocats[2] (Ozouf 1992, p. 380).

En conséquence l'école a aussi été un des vecteurs de l'exode rural, dont le même instituteur constate les effets contradictoires :

> Mais qu'est devenu Samalens ? [...] Un petit village qui meurt et dont l'instituteur a sauvé de la misère une bonne partie de ses habitants (Ozouf 1992, p. 380).

Le rôle fondamental qu'il a joué dans les provinces les plus reculées – où selon l'expression de Mona Ozouf, il « desserre l'étau des déterminations sociales » (Ozouf 1992, p. 39), – explique sans doute que l'instituteur soit d'abord en

[1] L'*Histoire* de « Jeanne » est d'abord parue dans *Liturgie,* Paris, Buchet-Chastel, 2002, puis a été rééditée dans *Histoires,* chez le même éditeur en 2015.

[2] Il faudrait ajouter à tous ces fils d'instituteurs, deux Présidents de la République Française: Jacques Chirac, et Georges Pompidou, lui-même originaire du Cantal.

littérature un *instituteur de campagne*… à l'égal pour la collectivité de figures comme le *médecin de campagne* ou le *curé de campagne*. Instituteur breton, cévenol, cantalou, limousin, auvergnat… on le rencontre donc principalement dans les œuvres régionalistes. Il n'est pas étonnant non plus qu'il reparaisse de manière anecdotique chez des auteurs comme Marie-Hélène Lafon, Pierre Bergounioux, Pierre Michon et Richard Millet qui, loin des écritures dites du terroir, ont cependant pris pour objet le monde rural. Et comme l'arrachement aux déterminations sociales a pu commencer par l'apprentissage de la langue française, c'est aussi dans des œuvres francophones – *L'enfant noir* de Camara Laye, *Le passé simple* de Driss Chraïbi –, ou encore chez l'Antillais Patrick Chamoiseau que le maître d'école est un éminent personnage de roman. L'instituteur accède donc à sa fortune littéraire plutôt à distance de la capitale parisienne.

Dans l'Algérie d'avant l'indépendance, le Monsieur Bernard d'Albert Camus, maître « craint et adoré » (Camux 1994, p. 149) et qui « aimait passionnément son métier » appartient à cette catégorie d'enseignants libérateurs. Il est celui qui « a *jeté* dans le monde » le petit Jacques Cormery : celui qui a pris « tout seul la responsabilité de le *déraciner* pour qu'il aille vers de plus grandes découvertes encore ». « Jeter », « déraciner » : les verbes disent bien la rupture radicale et ambivalente – à la fois bonheur et souffrance – en quoi consistait cette extraction hors de son milieu d'origine. Le portrait du maître porte ici une lourde charge affective. Guide spirituel, il joue également le rôle du père absent, le père de Jacques mort à la guerre : il intervient auprès de la mère et surtout de la grand-mère, pour qu'elles laissent l'enfant poursuivre des études. Il donne gratuitement des leçons supplémentaires afin que ses élèves réussissent l'examen d'entrée au lycée ; il est encore auprès d'eux le jour de l'épreuve avec un sac de croissants… Même émotion et même dévotion dans l'évocation que fait Marie-Hélène Lafon de « Monsieur Brunet » (Lafon 2019, p. 18), l'instituteur qui est aux fondements de sa destinée et qu'elle a « infiniment aimé ». On notera que dans les deux cas le maître n'a pas de prénom, mais est toujours nommé « Monsieur »[3], avec une révérence intacte dans ces récits de l'âge mûr. Le maître est chez elle aussi celui qui a ouvert les fenêtres sur le monde : parce qu'il lui donnait un accès privilégié aux livres, mais aussi parce qu'il organisait des sorties scolaires à la découverte d'autres paysages et d'autres horizons[4]. Grâce à lui, elle avait « développé très vite un rapport extrêmement charnel, fantasmé, voire exalté à la géographie » (Lafon 2019, p. 18). Figure paternelle encore, « c'était un homme extraordinaire, je me sentais en sécurité : je serais allée au bout du monde avec lui ! » (Lafon 2019, p. 34). Camus parle d'une semblable confiance en ce maître que les élèves ne

[3] Comme « Madame Durif » la première institutrice de Marie-Hélène Lafon (2015, p. 296).

[4] Il trouvera un écho dans une fiction, Mo, avec le « mirifique instituteur aveyronnais » qui avait organisé une classe verte à l'origine du bonheur et du drame de l'adolescent. (Lafon 2019, p. 309).

sont pas loin de mythifier : « Ils lui obéiraient à lui qui *savait tout* et auprès de qui la vie était sans obstacles, il suffisait de se laisser guider par lui » (Camus 1994, 162, Je souligne). Quant au Monsieur Brunet de Marie-Hélène Lafon, il élevait sa mission à la hauteur du sacerdoce, « administr[ant] la dictée comme on administre un sacrement, faisant avec emphase et sobriété à la fois sonner la phrase, siffler les s, ronfler les r, trémuler les lettres doubles et cingler les liaisons » (Lafon 2012b, p. 10). Car la dictée[5] constitue bien avec le calcul mental[6] un des sacrements de l'école laïque[7].

Il est ainsi une multitude de scènes et d'images-souvenirs qui tourbillonnent en énumérations lyriques sous la plume des écrivains : les ardoises et l'encrier de porcelaine, le tableau noir, « le bureau de bois jaune » (Millet 1997, p. 155) et le préau, la « mappemonde bleue autour des îles du pacifique » (Vialatte 2017, p. 493). Albert Camus évoque aussi la « puissante poésie de l'école » qui « s'alimentait de l'odeur de vernis des règles et des plumiers, de la saveur délicieuse de la bretelle de son cartable qu'il mâchouillait longuement [...] de l'odeur amère et rêche de l'encre violette [...] du doux contact des pages lisses et glacées de certains livres d'où montait aussi une bonne odeur d'imprimerie et de colle... » (Camus 1994, p. 137).

Le plus souvent ces hommages aux airs de légende dorée procèdent d'autobiographies (Patrick Chamoiseau), de récits d'enfance (Albert Camus) ou d'entretiens (Marie-Hélène Lafon). Les fictions qui mettent en scène des instituteurs dans les dernières décennies sont sensiblement moins hagiographiques et présentent plutôt un caractère sociologique ou historien : consacrées au monde rural, elles en décrivent la lente disparition, de génération en génération. Pour la plupart, les enseignants évoqués dans ce contexte sont nés avant la seconde guerre mondiale, et sont titulaires d'un « brevet supérieur »[8] ; la Jeanne de Marie-Hélène Lafon, celle de Pierre Bergounioux et Yvonne Piale de Richard Millet ont exercé jusque dans les années 1950-60 voire 1970. Née en 1930, Yvonne Piale est entrée à l'école normale en 1945 et a été nommée en 1949 à Villevaleix (Millet 1997, p. 153). Toutes sont issues d'une famille paysanne : petits agriculteurs ou métayers[9]. Toutes des femmes, donc : « peut-être parce qu'elle[s] étai[ent] fille[s], elle[s] fu[rent] choisie[s] pour

5 Voir la célèbre dictée de *Topaze,* de Marcel Pagnol, lue par Jouvet dans le film éponyme.

6 Voir aussi Camus 1994, p. 136.

7 Le parallèle entre le prêtre et l'instituteur, pourtant férocement anticlérical, ce dernier, fait également partie des schémas récurrents.

8 « Elle avait eu son brevet d'institutrice », répète Marie-Hélène Lafon à propos de plusieurs personnages (Voir par exemple *Les Pays*, p. 22) ; ce « brevet d'institutrice », dit également « brevet supérieur », a perduré jusqu'en 1969. Les enseignantes citées ici appartiennent à la même génération.

9 À propos des familles d'origine des instituteurs, voir Ozouf, (2012) p. 41: « Les petits agri-culteurs – qui font valoir moins de dix hectares, auxquels il faut ajouter les bûcherons, maraîchers, pêcheurs, et autres métiers du secteur primaire fournit un peu plus de 15 % des parents d'instituteurs ».

étudier » (Lafon 2015, p. 65). Car les fils « marchent dans le chemin du sang » (Lafon 2015, p. 66) – ils prennent la suite du père.

Rarement dépeints dans l'exercice de leur métier, les personnages romanesques résultent certes d'une observation sociologique exacte, mais portent aussi les obsessions des écrivains. Ils sont les produits d'un imaginaire, et en conséquence échappent aux stéréotypes évoqués ci-dessus. Jeanne incarne chez Marie-Hélène Lafon la première génération à avoir quitté la terre et est en cela semblable à l'auteure. C'est pourquoi en filigrane apparaissent des éléments ténus d'autoportrait, que l'on retrouve dans plusieurs autres récits[10], notamment la façon dont l'héritage paysan détermine le rapport aux études. Ainsi, « les livres n'étaient pas dans la mémoire des siens, pas du côté du sang » (Lafon 2015, p. 65). Par conséquent :

> Elle étudia avec application, sans curiosité ni passion, élans autorisés aux seuls enfants légitimes du savoir, enfants de famille. Elle étudia comme on laboure, pour manger (Lafon 2015, p. 66).

L'auteure insiste sur la rupture complète avec le milieu d'origine : elle « n'était plus de ceux qui gagnent leur vie avec les bêtes, [...] la terre ouverte. [...] elle ne produisait plus sa nourriture avec ses mains, sa sueur, avec le balancement perpétuel de son pas au long des mêmes sentiers de la vieille terre » (Lafon 2015, p. 105). Et ses manières choquent la famille : elle met des gants pour éplucher les légumes, elle fume, elle dilapide son argent alors que Joseph, le frère paysan, arrondit « son pécule », et sait « prévoir » (Lafon 2015, p. 70). « Sobrement élégante », « belle comme une frégate dans un pays où on n'a jamais vu la mer », elle se distingue des paysannes « courtaudes » si bien que les hommes ne se risquent pas à l'approcher, encore moins à lui « pincer les fesses » (Lafon 2015, p. 99, 77 et 78) ! Elle reste donc célibataire, refusant de « faire maison » comme l'aurait souhaité son père. En cela l'institutrice est toujours chez Marie-Hélène Lafon semblable à une « nonne laïque », elle vit « une existence semi-cloîtrée » (Lafon 2015, p. 87) dans le dénuement d'une chambre austère – Jeanne enseigne d'ailleurs dans une institution religieuse. Avec sous la cendre, de fugitives explosions charnelles puisqu'elle eut aussi, telle la félicité de Flaubert[11], son histoire d'amour : une liaison clandestine, une « histoire de peau » (Lafon 2015, p. 85), avec un jeune prêtre. Quand il la quitte, elle en garde une « terrible colère vide, sourde, sans objet et sans but » (Lafon 2015, p. 90, 94). Il lui faudra alors pour survivre – « Jeanne seule, Jeanne pour mourir » – « s'inventer

[10] En particulier Claire dans *Les Pays,* Paris Buchet-Chastel, 2012. La ténacité, la volonté féroce caractérisent aussi Claire dans *Les pays* : le registre lexical qui la désigne est tout d'énergie et de pugnacité, qu'elle attribue à son origine cantalienne : elle « jetait chaque jour ses jeunes forces dans la lutte des études qui était sa guerre » (*Les pays,* p. 85). Le prénom de Jeanne est du reste très souvent repris : dans *Nos Vies* et *Histoire du fils*.

[11] À qui Marie-Hélène Lafon rend fréquemment hommage.

d'autres désirs ». C'est ainsi qu'elle « se mit à voler aux Galeries Nouvelles, au rayon parfumerie et maquillage » (Lafon 2015, p. 94). Elle commet de petits larcins - un bâton de rouge à lèvres, un tube de fond de teint – pour rien : elle ne les utilise pas, les jette ensuite à la poubelle. Des gestes gratuits, qui obéissent à une pulsion irrépressible. Elle vole comme on accomplit un rituel, ou une « célébration » (Lafon 2015, p. 97) et en éprouve un plaisir intense. Un jour, elle sera prise sur le fait, et devra s'exiler à Paris.

Cette Jeanne institutrice reparaît ça et là[12], plus discrètement dans l'œuvre ; il s'agit d'une tante ou d'une connaissance de la protagoniste à qui elle semble ouvrir le chemin. Elle préfigure en quelque sorte l'écrivain, plus exactement l'écrivain femme. En effet, elle en possède déjà tous les attributs : la rupture avec le milieu d'origine, le travail acharné, le célibat, le refus d'engendrer des enfants, le choix d'une vie austère, quasi monacale. Or cette austérité coexiste avec une puissance assumée du désir, un *vouloir* forcené (le verbe vouloir est martelé dans la plupart des textes) qui permet de vaincre aussi bien la tentation de la mort que la détermination initiale : parce que femme, parce qu'issue de la terre. Surtout, le vol comme l'écriture procèdent d'un désir impérieux que Marie-Hélène Lafon évoque dans *Histoires,* quand elle revient sur son parcours d'écrivain : « un *désir* inscrit dans et sous la peau depuis les vivaces petites années » de l'école primaire, et elle insiste : « j'aime aller dans le *désir* du texte » (Lafon 2015, p. 302, 314)[13]. Or si le vol est pour Jeanne « son œuvre, son chef d'œuvre » (Lafon 2015, p. 97) c'est que tout réside dans la beauté du geste, sa gratuité, c'est qu'elle le conçoit aussi comme un art. Mais il est peut-être encore une analogie : l'écriture n'aurait-elle pas aussi un parfum de transgression ? Elle comporte en tout cas une part de voyeurisme, que Marie-Hélène Lafon suggère clairement dans *Nos Vies*[14] : une Jeanne, là encore, espionne les vies des autres, s'en empare et les entrelace à la sienne dans son roman infini.

Quelques années avant Marie-Hélène Lafon, Richard Millet avait consacré un long et lent récit corrézien – *L'amour des trois sœurs Piale* – à une autre institutrice, Yvonne, dont le prénom fait signe vers *Le grand Meaulnes* et ses songeries. On la rencontre dès l'ouverture du livre quand un de ses anciens élèves, Claude, lui rend visite pour obtenir d'elle le récit de sa vie, la sienne et celle de ses sœurs. Yvonne est alors une femme âgée, « une vieille maîtresse », comme elle le précise elle-même (Millet 1997, p. 11). Lors de leurs rendez-vous hebdomadaires, elle déroule lentement cette histoire paysanne, en alternance avec deux autres femmes dont Claude recueille les souvenirs : sa mère et une amante, Sylvie, qu'il rencontre dans des chambres d'hôtel. Les trois voix se tressent pour composer ce roman nocturne, un âpre tableau du monde rural avec son décor de pluies, de vent du nord et d'hivers sans fin. Ni les élèves aux

[12] Elle donne son prénom au personnage principal de *Nos Vies* et du récent *Histoire du fils.*

[13] Ou encore, p. 307 : « toujours je cherche [...] la tension, l'élan, l'allant, *le juste poids du désir* ». Je souligne.

[14] Marie-Hélène Lafon a déjà traité ce thème dans *Gordana* en 2012.

« trognes rougeaudes, ricanantes », « petits humains grimaçants » ni l'institutrice – « vieille chèvre », « vieille bique » ou « grande bringue » au « visage fermé, coupant, aux yeux durs » (Millet 1997, p. 91, 158, 175, 216) ne rappellent ici les heureuses mythologies de l'école primaire, coutumières aux récits d'enfance.

Corrèze ou Cantal, le schéma sociologique est comparable à celui de Jeanne : il s'agit là aussi d'échapper à la condition paysanne, ou plus exactement de s'arracher à son « insignifiance sociale » (Millet 1997, p. 165), ce à quoi Yvonne ne parvient jamais vraiment[15]. En effet, elle n'obtiendra jamais la considération du fils Barbatte, petit hobereau dont elle est secrètement amoureuse, car pour lui « institutrice ça n'était encore rien, ou pas grand-chose, un métier de la République, une tâche de pauvre tout juste bonne pour une Piale qui renonce à la terre, surtout si on se disait que l'Administration tenait compte de cette pauvreté pour l'admission à l'École […] » (Millet 1997, p. 150). Elle est cependant entrée dans la « carrière de la République », non pour y être heureuse, mais comme on entre en religion, pour une « douce ascèse », « quelque chose qui ressemblât à un apostolat » (Millet 1997, p. 152). Brièvement mariée et tantôt veuve, elle mène alors une vie de nonne, « égrenant le rosaire laïque », et soutenant que « l'état d'institutrice ne souffre de vie privée que réduite à la toilette et aux songes » (Millet 1997, p. 152). Or, comme pour Jeanne, son goût du devoir, son austérité qui confine à la pingrerie, son apparence droite et sèche contiennent mal la puissance du désir et la masse de frustrations qui en résultent : désir de reconnaissance sociale comme on l'a vu, mais désirs de la chair aussi, qu'elle assouvit auprès de quelques amants, alimentant les rumeurs villageoises.

Enfin, comme chez Marie-Hélène Lafon, l'institutrice entretient ici un lien essentiel avec l'écriture. D'abord parce qu'elle est une des trois conteuses qui se relaient pour raconter l'histoire des trois sœurs ; Richard Millet usera encore de ce stratagème narratif confiant la parole aux femmes, dans plusieurs romans ultérieurs, en particulier *Lauve le pur*. Ensuite parce qu'elle ne cesse de manifester sa ferveur à l'égard la littérature françaises, à l'origine de sa vocation, et à qui elle doit en quelque sorte son salut :

[15] Mais si devenir institutrice peut leur donner le sentiment d'être sorties de leur classe d'origine, d'avoir échappé à la destinée paysanne, elles demeurent dans une semi-pauvreté. Sur ce point, les perceptions diffèrent : La mère de Jeanne (paysanne, donc) considère que sa fille est bien rémunérée, et « s'indigne de la voir dépenser jusqu'au dernier, chaque mois, les sous généreusement accordés par un gouvernement peu regardant » (*Lafon* 2015, p. 70). NB : les instituteurs du début du siècle vivaient d'ailleurs dans une quasi-misère, comme le constatent Jacques et Mona Ozouf (« Survivre », p. 383-391).

> Voltaire, Victor Hugo, Zola, Romain Rolland, Colette, c'était bien autre chose que les hectares de bois, des têtes de bétail ou de la terre remuée : l'or de la République, quelque chose qui ne se dévaluait pas et qui appartenait à tous, la vraie gloire des pauvres [...] (Millet 1997, p. 151).

Surtout, elle est la « *maîtresse* de la parole ». Elle a enseigné le maniement des mots, mais aussi leur nécessité, et leur pouvoir « contre l'ignorance, la détresse, le vent du nord, les hivers sans fin, les ténèbres du haut pays » (Millet 1997, p. 11). C'est dire que sa démarche est proche de celle de l'écrivain : les mots comme arme ou comme consolation, ainsi que Richard Millet en fera aussi la preuve dans la suite de son œuvre[16].

L'institutrice incarne ainsi la dévotion que l'auteur du *Sentiment de la langue* (Millet 1993) voue au français. Une dévotion mêlée de sensualité qui se manifeste dès l'ouverture du roman, alors qu'Yvonne « profère [les] mots avec une gourmandise sèche – de la façon qu'elle goûterait les chocolats » (Millet 1997, p. 12). Il s'agit aussi d'un rapport très charnel à la langue et à l'écriture, que soulignent les circonstances de la narration, les rendez-vous amoureux avec les conteuses. Le texte joue d'ailleurs clairement sur l'ambivalence du mot « maîtresse »[17] puisque chaque lundi, après avoir écouté les longues « causeries » de la « vieille maîtresse », Claude rejoint sa « jeune maîtresse », Sylvie, pour des relations plus ardentes. Or l'institutrice est bien explicitement liée aussi aux émois sexuels de son ancien élève, elle qui avait dû autrefois « soumettre ce jeune gars de quinze ans » « aux airs de petit mâle brûlant » qu'elle feignait de ne pas voir (Millet 1997, p. 92). *Ma vie parmi les ombres* (Millet 2005)[18] reprendra en l'accentuant cette atmosphère érotique de la scène narrative.

« Poésie de l'école primaire, cette électricité de l'enfance » disait fort justement Vialatte car en « filigrane de ces pages », « on retrouve le maître d'école » : « témoin discret de la grande aventure enfantine, il s'entoure du mystère des charmeurs de serpent » (Vialatte 2017, p. 494-495). Là réside en grande partie la fortune littéraire de cette figure, en particulier dans la littérature régionale. L'école primaire fonde aussi le rapport que beaucoup d'écrivains entretiennent avec les mots. C'est en effet par le corps de d'instituteur que le verbe – ou la langue – se fait chair. Chez Richard Millet, mais encore plus expressément chez Marie-Hélène Lafon, à propos de Madame Durif, avec qui « Les histoires commencent » : « elle ne racontait pas, elle lisait, ça sortait *par le truchement de son corps* et c'était une cérémonie l'après-midi »

[16] En particulier dans *Confession négative* (2009), qui consiste en un autoportrait de l'écrivain en guerrier.

[17] Millet 1997, p. 11, dans l'incipit : « ancienne institutrice – [...] vieille maîtresse, précisa-t-elle comme pour ajouter au faux sens ».

[18] Dans ce roman (Paris, Gallimard, 2003), le narrateur raconte sa vie à une jeune amante.

(Lafon 2015, p. 296, je souligne). Ou encore à propos de la dictée : « le texte que délivrait, produisait, émettait *tout le corps du maître,* pas seulement sa voix mais aussi ses bras, sa poitrine, son cou, ses jambes longues [...] » (*Ibid.*).

Cette fortune du *Maître* d'école tient sans doute aussi à la spécificité de la culture et de l'histoire françaises. Promu depuis trois décennies *Professeur* des écoles, l'Instituteur n'a pas nécessairement gagné en considération, surtout à l'heure où l'on assassine les enseignants. Il n'est toutefois pas anodin que pour l'hommage à Samuel Paty, le professeur décapité le 16 octobre dernier, aient été lus des extraits de la « Lettre aux Instituteurs et Institutrices »[19] de Jean Jaurès, lettre qui rappelait la grandeur de la mission qui leur était confiée – affirmant ainsi que l'instituteur est un des piliers de la République et en porte les valeurs. Cette *vocation* laïque, cette identification au savoir, à la langue, la civilité que saluait Camus, que rappellent encore Richard Millet et Marie-Hélène Lafon, conviendraient-elles encore à décrire la condition des enseignants dans les écoles et les collèges d'aujourd'hui ?

Bibliographie

ALAIN-FOURNIER, Henri, 1913. *Le Grand Meaulnes*. Paris: Émile-Paul Frères.
ANGLADE, Jean, 1996. *La maîtresse au piquet.* Paris: Presses de la Cité.
ARMAND, Marie-Paul, 1995. *La maîtresse d'école.* Paris: Presses de la Cité.
CAMUS, Albert, 1994. *Le premier homme.* Paris: Gallimard.
CHAMOISEAU, Patrick, 1994. *Chemin d'école.* Paris: Gallimard.
COLLIN, Yvon, 2003. *Journal d'un instituteur de campagne.* Clermont-Ferrand: Éditions De Borée.
COULONGES, Georges, 1995. *La fête des écoles*. Paris: Presses de la Cité.
DESMEUZES-BALLAND, Sylvette, 2013. *Les enfants de l'école du diable.* Paris: Presses de la Cité.
ERNAUX, Annie, 1997. *La honte.* Paris: Folio, Gallimard.
GUÉNO, Jean-Pierre, 2001. *Chère école.* Paris: Les arènes éditions.
GUÉNO, Michel JEURY, 1995. *L'année du certif.* Paris: Robert Laffont.
LAFON, Marie-Hélène, 2012a. *Gordana.* Éditions du chemin de fer.
LAFON, Marie-Hélène, 2012b. Lectures séminales. In: J. KAEMPFER. *Tensions toniques.* Genève: Archipel « Essais ».
LAFON, Marie-Hélène, 2012c. *Les pays.* Paris: Buchet-Chastel.
LAFON, Marie-Hélène, 2015. *Histoires.* Paris: Buchet-Chastel.
LAFON, Marie-Hélène, 2017. *Nos vies.* Paris: Buchet-Chastel.
LAFON, Marie-Hélène, 2019. *Le pays d'en haut.* Paris: Buchet-Chastel.
LAFON, Marie-Hélène, 2020. *Histoire du fils.* Paris: Buchet-Chastel.
MILLET, Richard [1993], 2003. *Le sentiment de la langue.* Paris: La table ronde.
MILLET, Richard, 1997. *L'amour des trois sœurs Piale.* Paris: POL.
MILLET, Richard, 2005. *Ma vie parmi les ombres.* Paris: Gallimard.
MILLET, Richard, 2009. *Confession négative.* Paris: Gallimard.
OZOUF, Jacques et Mona, 1992. *La République des Instituteurs.* Paris: Seuil.
PAGNOL, Marcel, 1930. *Topaze*. Paris: Fasquelle.
PAGNOL, Marcel, 1957. *La gloire de mon père.* Monte-Carlo: Pastorelly.
PERGAUD, Louis, 1912. *La guerre des boutons.* Paris: Mercure de France.

[19] L'hommage a été rendu le mercredi 21 octobre dans la cour de la Sorbonne, à Paris. La lettre de Jaurès avait été publiée dans la *Dépêche de Toulouse*, le 15 janvier 1888.

SIGNOL, Christian, 2010. *Une si belle école: nous l'avons tant aimée.* Paris: Albin Michel.VAISSIÈRE, Marie-Louise, 2012. *Les carnets d'une institutrice.* Clermont-Ferrand: éditions De Borée.
VIALATTE, Alexandre, [1943] 2017. Chronique du *Petit Dauphinois* d'octobre 1943. In: P. JOURDE, éd. *Résumons-nous*. Paris: Laffont, Bouquins.

Résumé: Dans la dernière décennie du vingtième siècle, la littérature française voit se développer une floraison d'œuvres aux tonalités nostalgiques évoquant les souvenirs d'école. Ce phénomène qui n'est pas tout à fait nouveau (il y a déjà eu les œuvres d'Alain-Fournier, de Pagnol), mais s'accélère avec la vogue du récit de soi, du récit d'enfance, où l'école est un passage obligé. Ce phénomène se remarque d'abord dans les autobiographies. En particulier, la littérature régionale célèbre la figure de l'instituteur. On s'interrogera sur les raisons historiques, sociologiques de cette fortune littéraire. Quelques auteurs (dont Marie-Hélène Lafon et Richard Millet) qui parlent également de la province, ont aussi utilisé la figure du maître d'école comme figure romanesque. Pour Millet et Lafon, l'instituteur est aussi au fondement de leur rapport à l'écriture et à la langue.

Mots-clés: Instituteur, école, littérature française, écritures contemporaines, autobiographie, récit d'enfance, Lafon, Millet, Camus.

Sylviane Coyault
Professeur émérite, Université Clermont Auvergne
Maison des sciences de l'homme, 4, rue Ledru
63000 Clermont-Ferrand.
sylviane.coyault@gmail.com

Estetické stvárnenie vzbury proti konvenciám v prozaickej tvorbe Anne Hébertovej na príklade románu *Izby z dreva* (*Les chambres de bois*)[1]

JÁN DRENGUBIAK
Prešov

Aesthetic depiction of the revolt against conventions in Anne Hébert's fiction; the example of the novel *Silent Rooms* (*Les Chambres de bois*)

Abstract: Anne Hébert is a *Québec* author whose literary career spans over the second half of the 20th century. Her first narrative work appeared in 1950 and the last in 2000. The aim of this study is to analyze the author's first novel *Silent Rooms* (*Les Chambres de bois,* 1958) as a representative work depicting the conflict between traditional values usually imposed by the family and the individual's need for independence. Catherine, the female protagonist of the novel struggles to overcome the limitations imposed by her own family. She seeks freedom, first as the oldest child assuming the role of the mother, next, as a wife she has to overcome an abusive relationship. Nevertheless, in the end, Catherine finds consolation in marriage, leading to a rather unusual Hebertian conclusion that marriage and personal freedom are compatible; a conclusion that later novels scrutinize.

Key words: Quebecois novel, 20th century, Anne Hébert, conventions, family.

Anne Hébertová (1916 – 2000), jedna z najvýznamnejších québeckých autoriek druhej polovice 20. storočia, sa počas svojej spisovateľskej dráhy venovala poézii, dráme, no predovšetkým próze. Jej prozaickou prvotinou je zbierka poviedok *Le Torrent*, ktorú québecké vydavateľstvá odmietli s vysvetlením, že je príliš násilná. Autorka ju napokon vydala na vlastné náklady v roku 1950. Zbierke básní *Le Tombeau des rois* hrozil rovnaký osud, ale autorke sa nakoniec podarilo nájsť mecenáša a v roku 1953 zbierka vyšla v Québecu. Onedlho po vydaní knihy si ju všimlo známe francúzske vydavateľstvo Éditions du Seuil, kde v roku 1958 vychádza prvý Hébertovej román *Les Chambre de bois*. Už v tomto románe je nemožné prehliadať výrazné a sebavedomé ženské postavy, ktoré sa vymykajú tradične vžitým predstavám o ich postavení v rodine. Naším cieľom je analyzovať meniaci sa postoj hlavnej postavy voči konvenciám, pričom sa zameriame na tri etapy zobrazenia konfliktu medzi osobnou slobodou postavy a rodinou, ktoré korešpondujú s tromi časťami románu.

[1] Text vznikol v rámci riešenia grantového programu Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky VEGA č. 1/0051/19 s názvom: Hudba a dramatické umenie v koncepciách estetickej teórie a estetickej výchovy na území Slovenska v 19. a 20. storočí.

Román *Izby z dreva* patrí dodnes medzi najmenej analyzované romány autorky, napriek tomu, že ho spomína už Denis Bouchard, autor prvej monografie o A. Hébertovej, ktorý vníma text ako rozlúčku s naivnosťou, ale aj ako rozlúčku s básňami (Bouchard 1977, s. 179). Románu sa obšírnejšie venuje až literárny kritik André Brochu o štvrť storočia neskôr a pristupuje k nemu z opačnej perspektívy. Považuje ho skôr za pokračovanie Hébertovej básní a nechápe ho ako ruptúru v jej diele. Hovorí, že „román *Izby z dreva* je podriadený odlišnej logike, ktorú by sme mohli nazvať logikou básne“[2] (Brochu 2000, s. 71). Odhliadnuc od týchto interpretácií, úvod románu *Izby z dreva* vyznieva ako veľmi tradičný mestský román[3]: „Stalo sa to v Catherininej krajine, v meste, kde dňom aj nocou do neba šľahajú plamene z komínov vysokých pecí, čiernych ako paláce Apokalypsy. Ženy tu každé ráno čistia okná od patiny, ktorú na nich zanechali žeravé plamene noci. Catherinine okná boli čisté a kuchynská dlažba sa jagala ako čiernobiela šachovnica. Všetko bolo priezračne čisté. Catherine si vždy vedela rozvrhnúť prácu aj čas. Od matkinej smrti sa musela postarať o tri mladšie sestry. Kŕmila ich, umývala, česala, obliekala a štopkala im veci, zatiaľ čo otec sa uzatváral do seba“[4] (Hébert 1958, s. 9)[5].

Pasáž sa začína opisom vonkajšieho sveta. Priemyselná štvrť s komínmi šľahajúcimi oheň je hrozivá a pripomína výjav z konca sveta. V protiklade k nebezpečnému svetu je vnútro domu útočiskom, ktoré je však potrebné neustále udržiavať, čo je tradičnou úlohou žien. Z prvých viet sa čitateľ dozvedá aj meno protagonistky, Catherine. Jej meno sa objavuje v kontexte s krajinou, oknami domu a prácou ženy v domácnosti. Všetky tri zmienky ju teda spájajú s tradičnými hodnotami starého Québecu. Čitateľ nadobudne zároveň pocit, že tak, ako sa vyčistia okná od sadzí, aby znovu získali priehľadnosť, aj individualita Catherine je „vymazaná“ na úkor rodiny: podriaďuje svoj život potrebám okolia.

Ako najstaršia zo štyroch dcér, musí na seba v domácnosti prebrať zodpovednosť a úlohy matky[6]. Celá domácnosť závisí od nej, zatiaľ čo otec je vykres-

---

[2] „*Chambres de bois*, y est subordonné à une logique autre, qu'on peut qualifier de logique poétique“ (Brochu 2000, s. 71).

[3] Jeho archetypom je *Príležitostné šťastie* Gabrielle Royovej. Ide o odklon od tzv. „románov rodnej hrudy“ k „románom z mestského prostredia“.

[4] „C'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse. Au matin les femmes essuyaient sur les vitres des maisons les patines des feux trop vifs de la nuit.
Les fenêtres de Catherine étaient claires, le carrelage de la cuisine luisait comme un bel échiquier noir et blanc. Toute transparence refaite à mesure, Catherine ne s'était jamais laissée devancer par le travail et le temps. Depuis la mort de la mère, n'y avait-il pas trois petites sœurs après elle qu'il fallait nourrir, laver, peigner, habiller et repriser, tandis que le père se retirait en sa solitude“ (Hébert 1958, s. 9).

[5] Preklady textov Anne Hébertovej do slovenčiny: Ján Drengubiak.

[6] V súvislosti s postavou matky je zaujímavá interpretácia Isabelle Boisclairovej, ktorá vníma niektoré pasáže románu ako „prehovor“ matky, ktorá vedie zo záhrobia svoju dcéru: „ce roman fait entendre, à plusieurs reprises, la voix de la mère (morte) de Catherine. Cette voix intervenait, selon ma lecture, à des moments cruciaux du cheminement de la jeune fille dans

lený ako pasívny a utiahnutý človek. Jeho úloha sa neskôr nezmení a ukáže sa, že do vývinu deja vôbec nezasiahne.

Už z úvodných viet je zrejmé, že protagonistom románu *Izby z dreva* je Catherine. Ako hlavná postava, je nositeľom ústrednej témy, zápasu jednotlivca o slobodu a o jej udržanie. Tento zápas má v Catherininom prípade tri etapy, ktoré korešpondujú s delením románu na tri celky, pričom každý celok je spojený s inou mužskou postavou. Prvá časť románu (strany 9-46) sa odohráva v „Catherininej krajine" (Hébert 1958, s. 9). Catherine býva s otcom a súrodencami v rodičovskom dome, z ktorého sa vyslobodí vydajom za Michela. Druhá časť románu (strany 47-124) sa odohráva v parížskom byte, kam sa Catherine s Michelom presťahujú po svadbe. Z manželstva Catherine napokon utečie. Tretia, záverečná časť (strany 125-171) sa odohráva na bližšie neurčenom morskom pobreží, kde si Catherine nájde budúceho partnera. Zatiaľ, čo prvé dve časti knihy sú únikom z konvenčných rodinných vzťahov, posledná je potvrdením nezávislosti protagonistky, ktorá viac neuteká a sama rozhoduje o svojom živote.

Úvodná časť románu sa odohráva v rodinnom prostredí, kde je Catherine dieťaťom a matkou zároveň. Hoci je rodina po smrti matky neúplná, funkciu matky okrem Catherine v rodine zastúpi otcova sestra, Anita. Anita je postavou, ktorá dbá o to, aby rodina aj po smrti matky fungovala tak ako dovtedy. Predstavuje kontinuitu, tradičné hodnoty a poskytuje neteriam výchovu, ktorá z nich má spraviť ženy súce na vydaj. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že je Catherinným komplicom, pretože jej pomáha stretávať sa za otcovým chrbtom s Michelom. Jej prvotnou motiváciou je však Catherine čím skôr vydať. Anita zároveň odhaľuje aj stereotypy, ktoré si tradičná québecká spoločnosť na ženách cení: rodiť a starať sa o domácnosť: „V prípade svojich neterí zastávala názor, že po vydaji staršej sa jej miesta v domácnosti zastane mladšia. Trápila sa, že Catherinin vek nebol dostatočne viditeľný na krivkách bokov a prs. Škrelo ju aj to, že Catherinin profil bol príliš vážny, keď sedela pri okne a šila"[7] (Hébert 1958, s. 19).

---

l'économie patriarcale, s'incarnant, même, dans un double (la servante Aline), et s'employait à signifier son opposition ou son aval en regard des alliances que Catherine conclut avec les hommes (Michel et Bruno). À la fin du roman, lorsque Catherine se pose en sujet autonome et se montre agentive face à son désir, choisissant Bruno, la mère peut alors re-partir, rassurée, en quelque sorte, de voir sa fille sortie de l'économie patriarcale, émancipée des échanges entre hommes, puisque celle-ci est avec l'homme qu'elle a elle-même élu" (Boisclair 2011, s. 71-72). Postavu matky vnímame skôr ako predstaviteľky tradície, pretože keď Catherinina teta dáva dievčaťu predmety po matke, tie ju symbolicky zväzujú s tradíciou. Týchto predmetov sa Catherine napokon zbaví. Catherine si svoje oslobodenie od konvencií patriarchálnej spoločnosti musí vydobyť sama.

[7] „Au sujet de ses nièces, elle était d'avis que l'on mariât l'aînée, tandis que la cadette prendrait sa place à la maison. Elle se désolait que l'âge de Catherine fût aussi peu sûr aux hanches et aux seins. Il était regrettable aussi que le profil de la petite fille se montrât si grave à la fenêtre, lorsqu'elle cousait" (Hébert 1958, s. 19).

Anita pomáha, ale zároveň kontroluje a manipuluje. Dbá dokonca aj o to, aby sa o Catherine nešírili klebety, pretože nepoškvrnená česť je devízou, o ktorú dievča nesmie prísť, aby si nezmarila šance na dobrý vydaj. Catherinina povesť je ale ohrozená vo chvíli, keď ju ľudia z mesta zazrú v spoločnosti Michela. Keď Anita poučuje Catherine, ako sa správať, upozorňuje ju na možnú nevôľu otca: „Dobre vieš, že keď ide o lásku a smrť, otec nežartuje“[8] (Hébert 1958, s. 30). Poučenie vyznie ako vyhrážka napriek tomu, že otec si väčšinou nič nevšíma.

Postava otca je v románoch Anne Hébertovej pomerne častá, ale prejavuje sa len vzácne. Prvá časť románu *Izby z dreva* je z tohto hľadiska najreprezentatívnejšia. Hlavnou úlohou otca je zabezpečiť živobytie mimo domova a doma oddychovať, prípadne vstúpiť do výchovy, ak všetky ostatné možnosti zlyhali. V domácnosti je teda otec akýmsi garantom poriadku, no zároveň je aj najpasívnejšou postavou. V románe *Izby z dreva* je pasivita otca o to väčšia, že po smrti manželky sa „uzavrel do seba“[9] (Hébert 1958, s. 9). Táto indícia z úvodu je v texte ďalej rozvíjaná. Otcova uzavretosť je natoľko dôsledná, že v románe nikdy neprehovorí priamou rečou. O jeho hlase sa čitateľ dozvie iba sprostredkovane: „Otec zakričal hlasom, ktorý akoby ani nebol z tohto sveta“[10] (Hébert 1958, s. 31), alebo pri inej príležitosti Catherine hovorí, že keď „zriedkavo zaznel otcov hlas, pripomínal dunivý gong, ktorý sa dožadoval ticha“[11] (Hébert 1958, s. 15).

Catherine vyrastá v domácnosti, v ktorej vládnu prísne pravidlá a kde otcova nemá, no zato všemocná prítomnosť určuje každodenný sled udalostí. Aby si napríklad dievčatá „potichu porozprávali dojmy z predchádzajúceho dňa, čakajú na večer, keď otec zaspí“[12] (Hébert 1958, s. 14). Zdá sa, že dievčatá majú s otcom ľahostajný vzťah. Odcudzenie sa prejavuje aj v prístupe Catherine k otcovi. Pri jednej príležitosti ho nenazve otcom, ale iba mužom, ktorý by mohol byť v danej chvíli aj cudzincom: „v prísnej domácnosti medzi dievčatami sedával každý večer mĺkvy muž“[13] (Hébert 1958, s. 28). Všetky prejavy otca sú obmedzené na minimum a dievčatá si musia veľakrát dokonca domýšľať, či ich činy vníma pozitívne alebo nie. Jedného dňa Catherine „nakázala, aby sa okenice a dvere zavreli skôr ako v iné dni, pretože nechcela, aby sa hmla a pach zeme, ktorý sa dvíhal všade vôkol mesta dostali do domu, keď začali útočiť dlhšie

[8] „Mais tu sais que ton père ne plaisante ni avec l’amour, ni avec la mort“ (Hébert 1958, s. 30).
[9] „[…] le père se retirait en sa solitude“ (Hébert 1958, s. 9).
[10] „Le père cria avec une voix qui n’était pas de ce monde“ (Hébert 1958, s. 31).
[11] „La voix rare du père sonnait par instants, pareille à un gong sourd réclamant le silence“ (Hébert 1958, s. 15).
[12] „Et elles échangeaient alors leurs impressions, le soir à voix bas lorsque le père était endormi“ (Hébert 1958, s. 14).
[13] „[…] la maison sévère où, parmi ses filles, s’asseyait tous les soirs un homme taciturne“ (Hébert 1958, s. 28).

jesenné večery. Keď sa otec vrátil, vyzeral spokojný, že jeho dom je správne pozatváraný“[14] (Hébert 1958, s. 33).

Jediné na čom otcovi skutočne záleží, je zdanie fungujúcej usporiadanej rodiny. Ktokoľvek vybočí zo zaužívaných koľají, vystavuje sa jeho hnevu. Najvýstižnejšie demonštruje tento aspekt scéna s Lucie, mladšou Catherininou sestrou. Ak Catherine predstavuje dievča, ktoré sa podriaďuje autorite a len postupne získava drobné víťazstvá na ceste za slobodou, Lucie je jej impulzívnejšou podobou. Najprv spochybní otcovu autoritu, keď neustálu neprítomnosť otca pred ostatným dievčatami interpretuje ako jeho slabosť. Tvrdí tiež, že príliš zostarol a že „kvôli otcovmu veku bolo ohrozené bezpečie domova“[15] (Hébert 1958, s. 18). Lucie sa následne vzbúri a plánuje prebrať niektoré funkcie otca. Ako prvý akt vzbury si Lucie ostrihá vrkoče, aby vyzerala ako chlapec. Keď ich odnesie otcovi, ten vycíti, čo Lucie zamýšľa: „Len čo chlap uvidel padnúť prvé vlasy, prvý prejav nepokorného detstva, kučeravú hlavu tvrdohlavého barana, schmatol dlhé čierne vrkoče a ako bičmi nimi udieral dievča po tvári“[16] (Hébert 1958, s. 18). Nepremyslená a unáhlená vzbura proti otcovi má za následok, že Lucie sa podriadi otcovej autorite a už sa viac o nič nepokúsi.

V prvej časti knihy sa objaví ešte jedna mužská postava s podobnou funkciou, akú má otec. Je ňou Catherinin strýko, u ktorého deti trávia časť zimy. Jeho úlohou je iba podčiarknuť pasivitu mužov v románe. Je ešte mĺkvejší ako otec: „strýko nemal na svete nič radšej ako mlčanie, až sa zdalo, že túži splynúť s holou stenou, stať sa nemým kameňom, odutou mŕtvolou“[17] (Hébert 1958, s. 12).

Nezúčastnenosť mužských postáv na rodinnom živote, ich odmeranosť a prísnosť sú v priamom protiklade s obrazom otca v básnickej zbierke *Sny v rovnováhe*. Úplne opačný postoj a vrúcny vzťah s otcom odhaľuje už názov básne *Báseň pre otecka* (Hébert 2010 [1942], s. 101), kde autorka používa familiárne označenie otca, „papa“. Obojstranne vrúcny vzťah je však zrejmý aj z prvých veršov, kde je otec zobrazený ako ochranca a zároveň ako chápajúci dôverník: „Môj otec, / Môj priateľ, / Moje dieťatko! // Pre mňa / Si všetkým: / Si veľký, / Ochraňuješ ma; / Ale taktiež / Chápeš moje hry; / A kladieš svoju hlavu / Ako nebeský dar / Do mojich rúk / Už materských“[18] (Hébert 2010

[14] „[Catherine] ordonna que l'on fermât plus tôt les volets et la porte, prétextant la brume et cette odeur de terre montant tout alentour de la ville, à l'assaut des longues soirées d'automne. A son retour le père parut apaisé au cœur de sa maison bien close“ (Hébert 1958, s. 33).

[15] „[…] la sécurité de la maison se trouvait menacée par l'âge du père“ (Hébert 1958, s. 18).

[16] „Lucie fit couper ses nattes et les porta à son père. Lorsque l'homme vit devant lui la première chevelure tombée, la première enfance insoumise avec son front bouclé de bélier têtu, il frappa la fille au visage avec les longs crins noirs empoignés comme des fouets“ (Hébert 1958, s. 18).

[17] „[…] l'oncle qui n'aimait rien tant que de se taire comme s'il aspirait à devenir un mur bien lisHébert, 2010 [1942], s. une pierre sourde, un mort renfrogné“ (Hébert 1958, s. 12).

[18] „Ô mon père, / Ô mon ami, / Ô mon petit enfant ! // Tu es tout cela / Pour moi: / Tu es grand / Et tu me protèges ; / Tu sais aussi / Comprendre mes jeux ; / Et tu mets ta chère tête, / Comme un présent du ciel, / Entre mes mains / Déjà maternelles“ (Hébert 2010 [1942], s. 101).

[1942], s. 101). Prvé verše zobrazujú otca a lyrickú hrdinku aj v zmenených úlohách. Vzťah otca k dcére sa plynulo zmení na obraz matky a syna. V básni je teda vzťah s otcom, na rozdiel od románových otcov, vzťahom so seberovným.

Catherine doma nezažije prijatie za seberovnú ani vo chvíli, keď sa vydá za Michela. Otec sa zo života Catherine vytratí bez slova a rozlúčky. Posledné slová, ktoré mladá žena počuje v rodnom dome, sú od Anity. Anita svoj rozlúčkový príhovor začne slovami „už ťa nemám čomu naučiť“[19] (Hébert 1958, s. 38) a vzápätí využije príležitosť, aby Catherine pripomenula, čo sa od nej ako manželky očakáva. Ako pripomienku dostáva do daru veci po matke: „— ‘Tu máš náhrdelník a vyšívanú šatku po tvojej mame…’ Catherine sa neodvážila ničoho ani len dotknúť. Náhle však zacítila vôňu kosatcov, ktorá ju zasiahla priamo do srdca. Zaborila tvár do šatky, hryzkala ju, aby zacítila v ústach matkinu vôňu. Chcela ju cítiť na jazyku, v zuboch, na podnebí“[20] (Hébert 1958, s. 37).

Veci, ktoré Catherine dostane, sa spočiatku zdajú nevinné a Catherine sa im poteší, pretože jej pripomínajú matku. Čoskoro však zistí, že šatka a náhrdelník ju označujú za vydatú ženu. Navyše, oba predmety sú ako okovy, ktoré žena nosí na krku, a symbolicky ju zväzujú. Práve kvôli tomu Catherine „začala neznášať šatku, ktorá jej bránila v pohybe“[21] (Hébert 1958, s. 40). Postupné uvedomovanie si obmedzení a ich postupná eliminácia sú v prípade Catherine cestou k čoraz väčšej samostatnosti.

Druhá časť románu je príbehom manželského vzťahu medzi Michelom a Catherine a je najdôležitejšou časťou románu, pretože práve tu sa Catherine postupne odpútava od zväzujúcich konvencií. Zatiaľ, čo na začiatku manželstva sa Catherine všemožne usiluje vyhovieť všetkým Michelovým rozmarom tak, ako bola vedená celý život, v závere kapitoly je to ona, kto riadi domácnosť a napokon sa rozhodne od manžela odísť. Okrem Michela sa Catherine musí v tejto časti vyrovnať aj s jeho sestrou Liou a slúžkou Aline.

Keď sa mladomanželia presťahujú do Paríža, je to práve slúžka Aline, ktorá dá Catherine najavo, kde je jej miesto v domácnosti. Aline sama nikdy nič nepovie a čitateľ nadobudne dojem, že ani nepochádza z tohto sveta: „bola to povýšenecká stará dievka s obrovským modrým okom bez mihalníc. […]

[19] „[…] que je n’ai rien à t’apprendre“ (Hébert 1958, s. 38).

[20] „— Voici un collier et ce grand châle brodé qui vient de ta mère…“ (Hébert 1958, s. 37). Catherine n’osait toucher à rien. Soudain, elle respira une odeur d’iris qui lui perça le cœur. Elle enfouit sa tête dans le châle qu’elle se mit à mordiller, afin que la senteur de la mère lui entrât dans la bouche, fût sur ses dents et dans son palais“ (Hébert 1958, s. 37).

[21] „[Catherine] se mit à détester le châle qui entravait ses mouvements“ (Hébert 1958, s. 40).

Mala hranaté črty, oči ako hmyz a veľké ruky tabakovej farby“[22] (Hébert 1958, s. 68). Opis je karikatúrou dievčaťa, ktoré pripomína robota a bezmyšlienkovite plní rozkazy toho, kto je práve autoritou v domácnosti. Aline od prvej chvíle Catherine „neznášala a nikdy ju neposlúchala“[23] (Hébert 1958, s. 68). Považuje ju za súčasť vybavenia izieb či za nábytok: „Catherine zaujala svoje miesto. Slúžka ju upratala tak, ako všetky veci v domácnosti, ktoré sa len tak povaľujú, alebo ich niekto zabudol odložiť na miesto“[24] (Hébert 1958, s. 69). Prístup slúžky však len reflektuje postavenie, ktoré pre Catherine pripravil Michel. Darmo by sa mladá žena, zvyknutá na domáce práce, chcela zapojiť do upratovania. Michel jej zakáže akékoľvek aktivity: „Nechcem aby si pracovala. Na prácu máme slúžku“[25] (Hébert 1958, s. 51). Jediná činnosť, ktorú má Catherine dovolenú vykonávať, je „vysedávať celé dni v kresle s vysokým operadlom a čítať, vyšívať či šiť“[26] (Hébert 1958, s. 64). Všetko Catherinino úsilie zapojiť sa do života domácnosti Michel vzápätí zmarí. Keď ho prosí, aby jej dovolil napiecť koláč, podráždene odpovedá: „Čo to splietaš? Čo to má znamenať? Aký koláč? Vzal som si nebodaj za ženu kuchárku?“[27] (Hébert 1958, s. 65). Michelovým cieľom je pretvoriť Catherine na akúsi sochu, na bezduché telo, ktoré by sa čo najviac podobalo mŕtvole. Túži po Catherine, ktorá je „celá biela, bez závanu vône, jednotvárna a chladná ako čerstvý sneh, nehybná ako hladina vody v pohári“[28] (Hébert 1958, s. 65). Na inom mieste sa Michel sťažuje, že je na dotyk „teplá“[29] (Hébert 1958, s. 57). Michel svoju posadnutosť zmeniť Catherine na svoj obraz završí tým, že k manželke prehovorí v tretej osobe, akoby ani nebola v miestnosti. Slová „tá žena je nádherná až mám chuť ju utopiť“[30] (Hébert 1958, s. 75) adresuje výlučne manželke a rovnaké slová zopakuje aj neskôr, tesne predtým, ako ho Catherine opustí (porov. Hébert 1958, s. 123). Michelova túžba po živote jeho ženy je prvýkrát symbolicky znázornená už v epizóde, v ktorej sa Catherine pichne ihlou a Michel k nej pribehne a „pije kvapky krvi z rany na prste“[31] (Hébert 1958, s. 64). Michel v scéne pripomína mŕtvych faraónov-upírov z básne *Hrobka kráľov*, ktorí mladé dievča v hrobke znásilnia a pokúšajú sa vysať z nej

[22] „C'était une fille d'âge, hautaine, avec un œil bleu énorme et sans cils. [...] Cette fille angu-leuse aux yeux d'insecte, possédait de grandes mains couleur de tabac“ (Hébert 1958, s. 68).
[23] „méprisait Catherine et ne lui obéissait en aucun temps“ (Hébert 1958, s. 68).
[24] „Catherine prenait place, rangée par la servante, ainsi que toute chose en cette demeure, égarée ou prise par mégarde“ (Hébert 1958, s. 69).
[25] „— Je ne veux pas que tu travailles. C'est l'affaire de la servante“ (Hébert 1958, s. 51).
[26] „À longueur de journée, sur sa chaise à haut dossier, Catherine lisait, brodait, cousait“ (Hébert 1958, s. 64).
[27] „— Tu mêles tout, Catherine. Qu'est-ce que cette histoire de gâteau ? Je n'ai pas épousé une cuisinière, je pense ?“ (Hébert 1958, s. 65).
[28] „[...] toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre“ (Hébert 1958, s. 65).
[29] „— Tu es chaude, Catherine, si chaude et douce“ (Hébert 1958, s. 57).
[30] „Il lui parlait à la troisième personne, avec reproche et fascination. Il disait: — Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer“ (Hébert 1958, s. 75).
[31] „Il but le sang qui perlait au doigt blessé“ (Hébert 1958, s. 64).

všetok život. Románový príbeh však pripomína *Hrobku kráľov* i ďalšími detailmi – hrobkou a znásilnením. Michelov byt sa podobá na hrobku, pretože je dôkladne uzavretý pred vonkajším svetom. Catherine nesmie otvárať okná, pretože Michel neznáša ruch veľkomesta a má odpor dokonca aj k závanu čerstvého vzduchu. Na oknách sú celé dni zatiahnuté závesy, aby slnko nemohlo preniknúť do bytu. Michel sa obáva, že lúče slnka by niekoho mohli opáliť a narušiť dokonalú belosť pokožky. Slnko ruší Michela aj zo spánku, pretože mladý muž bdie iba po nociach. Aj keď bdie, všetky indície poukazujú na jeho mŕtvosť. Jednej noci, keď sa Catherine prebudí, vidí jeho „zhrbený nehybný tieň", „tieň neznámeho" a keď sa ozve, „nikto jej neodpovedá"[32] (Hébert 1958, s. 53). Inde je zdôraznené, že má „ľadové ruky"[33] (Hébert 1958, s. 57). Dokonca ani svadobná noc, ktorú pár zažije dlho po svadbe, neznamená prerušenie fádnosti: „Vtom sa na ňu zvalilo jeho dlhé telo, ako sťatý strom. [...] Michel [...] nástojil, aby zostala pokojná, milá biela mačička"[34] (Hébert 1958, s. 57-58). Po svadobnej noci mladomanželov sa Michel ešte viac uzavrie. Catherine jeho odcudzenie vníma ako „mimoriadne poľutovaniahodné"[35] (Hébert 1958, s. 59), ale zároveň pre ňu znamená začiatok procesu odpútavania sa od Michela.

Proces vyslobodenia sa z nefunkčného a deštruktívneho vzťahu je veľmi pomalý a postupný. V úvodnej fáze vzdoru sa Catherine zameriava na drobnosti, ktoré môže vo svojom živote ovplyvniť bez toho, aby vzbudila Michelovu pozornosť. Zavrie sa na dlhé hodiny v kúpeľni a vytvorí si alternatívny svet plný zmyslových vnemov, ktoré vo zvyšku bytu chýbajú: „Teplá voda, voňavé mydlá, zelená vaňa pripomínajúca pelech z lístia, krémy a voňavky jej dokázali poskytnúť nekonečné potešenie"[36] (Hébert 1958, s. 59). Teplo a zelená farba sú v priamom kontraste so sterilným chladom bytu. Rovnako chladná je aj samotná kúpeľňa, v ktorej si Catherine vybuduje útočisko. Celá je obložená zrkadlami, pričom zrkadlo a ľad sú vo francúzštine homonymá, „*glace*". Chlad a zima sú prítomné dokonca aj v scéne, ktorá sa odohráva v júli, keď pod oknami predavači ponúkajú čerstvé jahody, Catherine prebehne celý byt a „vykrikuje, akoby bola hlásnou trúbou, ktorá má všetkých zobudiť zo zimného spánku"[37] (Hébert 1958, s. 60). Ďalšiu príležitosť narušiť monotónnosť nájde Catherine vo vyšívaní.

[32] „Elle vit l'ombre de Michel profilée à travers le paravent de paille comme celle d'un inconnu entrevu au passage, derrière le rideau d'une fenêtre étrangère. Elle appela. Nulle voix ne répondit. Il y avait toujours cette ombre immobile penchée" (Hébert 1958, s. 53).

[33] „[...] des mains glacées" (Hébert 1958, s. 57).

[34] „C'est alors que le long corps s'est abattu sur elle, lourdement comme un arbre. [...] Michel [...] insista pour que Catherine demeurât tranquille comme une douce chatte blanche" (Hébert 1958, s. 57-58).

[35] „Parfois, lorsque l'éloignement dans lequel Michel la tenait depuis leur nuit de noces lui semblait particulièrement pitoyable" (Hébert 1958, s. 59).

[36] „L'eau chaude, les savons parfumés, la baignoire verte comme un creux de feuillage, les crèmes et les parfums la ravissaient sans fin" (Hébert 1958, s. 59).

[37] „Catherine faisait le tour de l'appartement en criant comme si elle eût joué de la trompette pour réveiller le monde endormi sous l'hiver et la pluie" (Hébert 1958, s. 60).

Zámerne sa pichne ihlou do prsta a jej výkrik pretne ticho a vyplaší manžela[38]. Všetky tieto detaily môžeme považovať za akúsi fázu nenápadného vzdoru. Tá je ukončená vo chvíli, keď Catherine prvýkrát odmietne počúvnuť Michelove príkazy: „Catherine sa prudko otočila. Záclona sa okolo nej spenila ako vír strieborného svetla. Oslepený Michel si clonil oči. Prosíkal, aby odišla od okna a zatiahla pred slnkom rolety. Catherine však neustúpila. Stála v okne s široko otvorenými očami v žiare, ktorá ju halila od hlavy po päty“[39] (Hébert 1958, s. 71). Od tej chvíle nad ňou Michel stráca moc a nikdy ju už nezíska späť.

Hoci sa Catherine vo vzťahu s Michelom stala dominantnou a zdá sa, že nemusí prekonať žiadne ďalšie prekážky, na scénu prichádza Michelova sestra Lia. Keď Lia Catherine prvýkrát uvidí, ani sa nepokúša ukrývať opor: „Jej hlboký zachrípnutý hlas bol plný prekvapenia a pohŕdania“[40] (Hébert 1958, s. 77). Povýšenectvo je však zrejmé aj z ďalších indícií. Keď Lia Catherine adresuje vetu „Som Lia na večné veky a vy ste Catherine, kým môžete“[41] (Hébert 1958, s. 77), určuje ňou v prvom rade postavenie žien v rodine. Lia zostane vždy sestrou a najdôležitejšou osobou v Michelovom živote, zatiaľ čo Catherine je iba dočasnou náhradou. Vetu z Liiných úst však môžeme interpretovať aj tak, že seba vníma ako „večnú“ a teda dokonalú, na Catherine je všetko „dočasné“, pominuteľné a nedokonalé. Následný Liin opis odhaľuje grotesknosť mladej ženy: „jej oko z profilu vyzeralo predĺžené, úzke a príliš čierne. Útly nos mala ako zobák dravca. Jej malý, vysoko posadený zadok sa niesol na dlhých zoschnutých nohách. Vyzerala ako vznešený prečudesný posvätný vták“[42] (Hébert 1958, s. 77-78). Ak vták v Hébertovej poetike predstavuje slobodu a voľnosť, Lia je jeho karikatúrou.

Len čo Lia vkročí do bytu, odohrá sa medzi dvomi ženami zvláštny súboj pohľadov: „Lii udrelo do očí, ako Catherine zariadila kuchyňu. Keď prechádzala zrakom po miestnosti, všetky predmety v mysli poprehadzovala na ich pôvodné miesto. Liin pohľad sledovala Catherine, ktorá svojim pohľadom všetky predmety znova upratala“[43] (Hébert 1958, s. 79). Tento súboj, ktorý je pred zrakmi iných ukrytý, je predzvesťou napätia, ktoré medzi dvomi ženami vládne.

[38] Scény zimného spánku a pichnutia do prsta pripomínajú rozprávku o Šípkovej Ruženke, lenže Catherine sa zo začarovanej domácnosti musí vyslobodiť sama.

[39] „Catherine se retourna brusquement. Tout le rideau moussa sur elle en un vif bouillonnement de lumière argentée. Michel, ébloui, mit la main sur ses yeux. Il supplia Catherine de ne point demeurer là et de tirer le rideau à cause du soleil. Catherine ne broncha pas, les yeux grands ouverts, nimbée de lumière de la tête aux pieds“ (Hébert 1958, s. 71).

[40] „La voix basse enrouée, était pleine d'étonnement et de dédain“ (Hébert 1958, s. 77).

[41] „— Je suis Lia pour l'éternité comme vous êtes Catherine pour le temps que vous pourrez“ (Hébert 1958, s. 77).

[42] „[...] œil de profil, long, très noir et étroit, ce nez de fin rapace, ce petit derrière haut perché sur de longues jambes sèches ; toute cette allure noble et bizarre d'oiseau sacré“ (Hébert 1958, s. 77-8).

[43] „L'arrangement de Catherine sautait aux yeux de Lia qui mentalement remettait chaque chose dans son désordre originel. Le regard de Catherine passait derrière celui de Lia et rangeait tout à mesure“ (Hébert 1958, s. 79).

Jedným z dôvodov napätia je aj to, že po príchode Lie sa v domácnosti významne zmenia vzťahy. Michel trávi čas so sestrou a zrazu mu neprekáža, že Catherine preberá chod domácnosti do vlastných rúk. V prítomnosti Lie je Catherine pre Michela už len súčasťou izby, slúžkou, ktorá zabezpečuje servis. Paradoxne, zmena Catherine vyhovuje, pretože jej umožní vykonávať slobodne stále viac nevinných aktivít, ako je napríklad umývanie listov šalátu pod tečúcou vodou (Hébert 1958, s. 80-81) či pospevovanie si názvov byliniek, ktoré ju naučila slúžka (Hébert 1958, s. 87). Všetky bežné každodenné aktivity sú pre Catherine plné pocitov a emócií, Lii však nedokonalé pospevovanie pripomína skôr vyvolávanie duchov. Na Liinu otázku, či spieva, Catherine odpovedá, že sa iba nudí[44] (porov. Hébert 1958, s. 87).

Na rozdiel od Catherine, ktorá dokáže emócie prežívať počas akejkoľvek činnosti, Lia svoje emócie potláča a keď ich prejaví, sú preexponované. Buď sú príliš prudké, alebo naopak, plytké a nudné. Jediný prípad, keď Lia nedokáže ovládnuť svoje emócie, sa odohrá, keď Lia a Michel pokojne čítajú. Lia sa znenazdajky rozplače, no čitateľ vie, že ju trápi rozchod s partnerom. Lia dlho predstierala, že je v poriadku, ale zrazu „celý byt začal žiť v búrlivom rytme Liinej bolesti, Liinho hnevu, Liiných sĺz, spomienok na Liine popálenie. Catherine sa zdalo, akoby sa Michel medzitým stále viac vytrácal a bledol, ako niekto, kto nikdy nemiloval“[45] (Hébert 1958, s. 89). Lia sa neskôr pokúsi svoje emócie vyjadriť umením, ale „svoje veľké obrazy nikdy nedokončila. Boli chaotické, krvavočervené a čierne ako uhoľ. Liine plátna natoľko trýznili Michela, že ju prosil, aby prestala maľovať“[46] (Hébert 1958, s. 95). Neusporiadanosť malieb a ich nedokonalosť boli jediným autentickým a nekontrolovaným prejavom emócií. Lia sa po tomto pokuse vráti k úzkostlivej sebakontrole[47]. Rozhodne sa pretaviť svoje city a vášeň do hudby, ktorej sa venuje od útleho veku. Lia hrá na klavíri bez jedinej chyby, ale jej hudba je kvôli tomu mechanická a nevyvoláva žiadne emócie. Po prvom verejnom koncerte jej to dokonca vyčítajú aj kritici, ale Michel ani Lia nechápu, ako môže mať dokonalá hra neúspech. Nechápu totiž, že dokonalosť je predvídateľná a nudná. Ak je Liina hra na klavíri zviazaná s notovou predlohou, znamená to, že nie je slobodná.

Catherine je na rozdiel od dokonalej a predvídateľnej Lie stvárnená ako nedokonalá a nepredvídateľná. Niekedy, keď si Lia a Michel čítajú, Lia zvykne požiadať Catherine, aby niečo prečítala: „Catherine číta zle. Jej hlas znie

[44] „— Je ne chante rien, je ne chante rien, je m’ennuie“ (Hébert 1958, s. 87).

[45] „Tout l’appartement se mettait à vivre au rythme, tumultueux de la peine de Lia, de la colère de Lia, des larmes de Lia, des souvenirs de la chair brûlée de Lia. Et Michel s’effaçait, se décolorait aux yeux de Catherine comme quelqu’un qui n’a jamais aimé“ (Hébert 1958, s. 89).

[46] „Mais elle ne terminait jamais ses grandes toiles chaotiques, sanglantes et charbonneuses. Les toiles de Lia tourmentaient Michel à un tel point qu’il la pria de ne plus peindre“ (Hébert 1958, s. 95).

[47] Lia reaguje podobne ako François z poviedky *Bystrina* pri kontakte s divadelnou tragédiou. Keď zažije prvý náznak emócií, zľakne sa a vráti sa k mechanickému memorovaniu.

monotónne a potkýna sa o ťažké slová“[48] (Hébert 1958, s. 92). Keď Catherine zahliadne Liin výraz, zdá sa jej, akoby videla „extatickú mŕtvolu“[49] (Hébert 1958, s. 92). Liine nadšenie z Catherininej neobratnosti však nie je spôsobené tým, že počúva text knihy. Lia si na prejave všíma nedostatky, čo jej dáva pocit nadradenosti. Tento pocit však už môže získať iba počas čítania, pretože podľa všetkých indícií v byte už panuje Catherine. Jej nadvláda je zobrazená pomocou štyroch živlov. Catherine vládne vzduchu od chvíle, ako sa vzoprela Michelovi a odmietla zatvoriť okná. Neskôr však doširoka otvára okná, kedykoľvek má pocit, že sa v byte zadusí. Darmo Lia a Michel protestujú a darmo ich Lia zatvára, Catherine ich znova otvorí (porov. Hébert 1958, s. 112). Okrem vzduchu Catherine dlho využívala vodu ako útočisko pred monotónnosťou bytu a necháva vodu voľne prúdiť medzi prsty. Neskôr je to Catherine, kto podáva Lii pohár s vodou, keď je smädná. Keď je Lii zase zima, Catherine prikladá drevo na oheň, a keď sa po dlhšom čase vracia slúžka do bytu, odmietne Lii a Michelovi priložiť na oheň v kozube, pretože za „pani ohňa“[50] (Hébert 1958, s. 118) označí Catherine.

Slúžka okamžite po návrate do bytu identifikuje zmeny, ktoré sa odohrali počas jej neprítomnosti. Catherine oslovuje „Madame“ (Hébert 1958, s. 117) a „bráni jej izbu“[51] (Hébert 1958, s. 118), kým spí. Dôvod, prečo sa slúžkin postoj ku Catherine zmenil, je tiež explicitne vysvetlený: „Slúžka ju vo všetkom počúvala. Bola uchvátená vzburou Catherine. Bola nadšená, že na staré kolená sa jej naskytla príležitosť byť jej súčasťou“[52] (Hébert 1958, s. 121). Prítomnosť slúžky v závere druhej časti je však dôležitá aj z toho dôvodu, že Catherine začne trpieť neznámou chorobou: „nevie viac vystáť byt, v ktorom býva, [...] posteľná bielizeň jej spaľuje pokožku, [...] nočná košeľa ju ťaží, akoby bola z olova“[53] (Hébert 1958, s. 120). Potom „zo stien postrháva Michelove a Liine obrazy a slúžke dá príkaz zničiť slamený paraván“[54] (Hébert 1958, s. 121), za ktorým Michel často vysedával, keď sa chcel utiahnuť do samoty. Napokon strhne zo seba aj šaty a chodí po byte nahá, hoci je vonku sneh a v izbe vypla kúrenie a otvorila okná dokorán (porov. Hébert 1958, s. 121). Lia už vie, že Catherine nedokáže ovládať a že súboj o vládu nad domácnosťou prehrala. Jedinou možnosťou, ako by Michel a Lia mohli znovu nastoliť starý poriadok, je dostať Catherine preč z domu. Lia si to uvedomuje najviac, pokúša sa manipulovať Michela, aby ženu poslal

[48] „Catherine lisait mal, d'une voix monocorde, trébuchant sur les mots difficiles“ (Hébert 1958, s. 92).
[49] „[...] espèce de mort extatique“ (Hébert 1958, s. 92).
[50] „[...] la maîtresse du feu“ (Hébert 1958, s. 118).
[51] „[...] défendit la chambre de Catherine“ (Hébert 1958, s. 118).
[52] „La servante lui obéissait en tout, subjuguée par cette révolte qu'elle découvrait en Catherine, ravie qu'un service aussi rare lui fût permis en sa vieillesse“ (Hébert 1958, s. 121).
[53] „[...] demeure qu'elle ne pouvait supporter, [...] les draps brûlèrent la peau, [...] sa chemise pesa comme du plomb“ (Hébert 1958, s. 120).
[54] „Catherine fit arracher des murs les toiles du frère et de la sœur, La servante reçut ordre d'abattre le paravent de paille“ (Hébert 1958, s. 121).

preč: „Tú malú ovláda zúrivosť. Ak jej dovolíš robiť si, čo chce, zničí ťa. Dala už uzamknúť klavír a zo stien strhnúť obrazy. Nemôže vystáť žiadne naše zvuky ani obľúbené farby. Mal by si mať strach pred tou tvojou samičkou. Všetky jej podvyživené zmysly sú rozdráždené“[55] (Hébert 1958, s. 123).

Napriek tomu, že Lia si želá odchod mladej ženy, rozhodnutie odísť musí urobiť sama Catherine. Keby v tej chvíli Catherine počúvla Michela alebo Liu, podriadila by sa, poprela svoju slobodnú vôľu a román by sa skončil jej porážkou. V závere druhej časti je zrejmé, že Catherine dávno pretrhla putá s Liou a Michelom a už jej zostáva iba uniknúť z bytu: „mala zavreté oči a cítila, ako sa jej na tvár otláča voľný priestor otvorených dverí“[56] (Hébert 1958, s. 121). Keby Catherine túto poslednú prekážku nezdolala a neunikla z už otvorenej klietky, buď by ju zabili prírodné živly a zmrzla by od zimy, alebo by ju zbavil života Michel. Práve konfrontácia s Michelom uzatvára druhú časť románu. Michel je uchvátený mŕtvolným a utrápeným výzorom Catherine. Pristúpi k nej a kým sa vyžíva v pohľade na Catherine, Catherine sa z jeho pozornosti iba dvíha žalúdok (porov. Hébert 1958, s. 124). Všetky útrapy postavy v záverečných fázach života s Michelom výstižne sumarizuje posledná veta druhej časti: „Catherine bojovala o život a proti zvláštnej láske muža“[57] (Hébert 1958, s. 124).

Tretia časť románu začína na bližšie neurčenom mieste, ktorého hlavnou črtou je otvorenosť a voľnosť. Kontrast s predchádzajúcou časťou je citeľný od prvej vety. Napätie medzi postavami sa vytratilo a Catherine sa prebúdza akoby zo zlého sna. Slúžka vyťahuje rolety na oknách a hlási, že je znova nádherné počasie. Do izby prúdi slnečný svit, ktorý sa do Michelovho bytu dostával len zriedkavo. Aj dom, v ktorom sa ženy ocitli, na rozdiel od bytu v Paríži, susedí len s jediným domom a „vôkol sa rozprestierajú šíre háje olivovníkov, ktoré sa zvažujú až k brehu mora“[58] (Hébert 1958, s. 129). Počas nocí Catherine necháva otvorené okná, aby lepšie počula zvuk vĺn mora (porov. Hébert 1958, s. 131). Catherine sa tiež nemusí podriaďovať zvláštnym rituálom manžela a čas trávi podľa svojej nálady v dome alebo na pláži. Rovnako príznačné pre zmenu je aj to, že v preľudnenom Paríži sa Catherine okrem slúžky, Michela a Lie s nikým nestýkala a nikoho nepoznala. Na samote pri mori stretáva pravidelne štvoricu dovolenkujúcich. Jeden z mužov, ktorý je Michelovým protikladom, sa jej zapáči. Nielenže má vyšportované telo, ale dobrovoľne ho vystavuje slnku.

Slúžke sa chlap vôbec nepáči a označí ho za „obyčajného sedliaka“[59] (Hébert 1958, s. 136). Catherine sa nenechá odradiť a vyhľadáva možnosti, ako muža „náhodne“ stretnúť. Zoznámenie napokon iniciuje muž. Predstaví sa ako Bruno

[55] „C'est la rage qui possède cette petite. Si tu la laisses faire, elle te détruira. Elle a déjà fait fermer le piano et arracher tes toiles sur le mur. Ni son ni couleur qui soient de nous qu'elle puisse supporter. Crains ta petite femelle aux cinq sens frustes et irrités“ (Hébert 1958, s. 123).

[56] „Elle sentait sur son visage fermé le rectangle libre de la porte ouverte“ (Hébert 1958, s. 121).

[57] „Catherine luttait pour sa vie contre l'étrange amour de cet homme“ (Hébert 1958, s. 124).

[58] „[...] tout alentour s'étendait le vaste espace solitaire planté d'oliviers, s'étageant jusqu'à la mer“ (Hébert 1958, s. 129).

[59] „[...] un vrai paysan“ (Hébert 1958, s. 136).

a hoci tvrdí, že jeho dovolenka skončila, rozhodne sa zostať pri mori dlhšie. Po bližšie neurčenom čase sa Bruno vyzvedá, či Catherine stále miluje svojho muža. On je totiž slobodný a rád by sa s Catherine oženil. Catherine sa len nedávno oslobodila od Michela a je podozrievavá a nahnevaná: „Všetku nehu nahradila zlosť: – Mohlo to byť medzi nami také jednoduché. Načo hneď vyťahovať lásku a svadbu? Hneď si robí nároky! Všetko, alebo nič. Ale tak mu treba. On si koledoval“[60] (Hébert 1958, s. 153). Catherine vníma Brunov návrh ako útok na svoju nezávislosť a vzápätí oňho stráca záujem. Bruno sa pár dní rozhodne zdržať a, zhodou okolností, v rovnakom čase ochorie Aline. Bruno pomáha Catherine s jej opatrovaním, čo pár znova zblíži. Slúžka nakoniec umiera. Keď Bruno prelomí ticho vetou „tu už nemôžete nič viac urobiť. Nechajte mŕtvu mŕtvym“[61] (Hébert 1958, s. 162), Catherine chápe jeho slová aj ako narážku na svoje manželstvo. Uvedomí si, že by sa mala odpútať od Michela, s ktorým ju stále spája snubný prsteň. Myšlienka na Michelov prsteň privedie Catherine späť k úvahám o Brunovom návrhu na sobáš. Bruno vzápätí Catherine ubezpečí, že aj keď jeho návrh stále platí, posledný krok musí urobiť ona sama. Táto veta dovoľuje Catherine súhlasiť s Brunovým návrhom bez toho, aby sa vzdala svojej voľnosti. Samotné rozhodovanie Catherine má rýchly priebeh. Ráno, po treťom zakikiríkaní kohúta Catherine Brunovi oznámi, že bude jeho ženou (Hébert 1958, s. 166). Po tomto rozhodnutí je čitateľ svedkom poslednej scény románu, keď Catherine vyhľadá Michela v Paríži. Už v bráne cíti pach drevených izieb a keď zazvoní pri dverách, za ktorými prežila veľkú časť života, cíti sa ako cudzinec. Michelovi oznámi, že ju už nikdy viac neuvidí a vracia mu posledný predmet, ktorý ich ešte spája, zlatý prsteň.

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že tretia časť románu je bez problémovej výstavby a že Catherine iba demonštruje svoju nezávislosť. Rovnako ako predchádzajúce časti, aj záver románu má svojho vlastného antagonistu. Predstaviteľom tradície je paradoxne slúžka Aline, ktorú uchvátila Catherinina vzbura. Aline si vyberá Catherine ako svoju pani (Hébert 1958, s. 133) a sprevádza ju na vidiek. Spojenie slobodnej voľby a služby sú však v Hébertovej literárnom svete oxymoronom a prinajmenšom podozrivé. Aline sa fyzicky odpútava od Michelovej rodiny, ale nikdy sa jej nepodarí myslieť mimo rámca konvencií a tradícií.

Aline chce vytvoriť domácnosť, kde Catherine je dokonalá pani domu a ona jej poslušná slúžka. Catherine však svoju úlohu podľa Aline neberie vôbec vážne. Vracia sa do domu neskoro v noci, stretáva sa s Brunom, ktorého slúžka považuje za sedliaka a teda pod jej úroveň. Aline však najviac prekáža, že Catherine jej nedáva žiadne príkazy a dokonca jej pomáha s domácimi prácami. Na jednej strane obdivuje Catherine pre jej obratnosť pri vešaní prádla, no na

[60] „Une sorte de rage montait en elle, submergeant toute douceur: „Cela aurait pu être si simple entre nous. Pourquoi faut-il que cet homme parle d'amour et de mariage ? Quelle exigence. Tout ou rien. Tant pis. C'est lui qui l'aura voulu“ (Hébert 1958, s. 153).

[61] „[...] vous n'avez rien à faire auprès de celle qui est morte, laissez les morts s'occuper des morts“ (Hébert 1958, s. 162).

druhej strane je pohoršená: „To dievča vie pracovať a zrádza svoj pôvod“[62] (Hébert 1958, s. 137). Životným cieľom Aline je slúžiť niekomu, kto by si to zaslúžil a kto by sa vedel správať ako skutočný pán. Čo presne pod tým Aline myslí nie je jasné, ale Catherine, dcéra obyčajného robotníka, nemôže jej túžbu slúžky nikdy splniť.

Aline je rozporuplná postava. Zdá sa, že ju vôbec nezaujíma vlastná sloboda, no v skutočnosti má na ňu iba skreslený pohľad. Myslí si, že sa dokáže zo služby dostať iba vtedy, ak ju z nej niekto za dobre vykonanú prácu prepustí. Aline sa v románe ani na chvíľu nevymaní z úlohy slúžky, a preto ju v tretej časti románu považujeme za posledný pilier tradície. Na rozdiel od predchádzajúcich nositeľov tradície, Aline okrem seba nikoho neohrozuje ani neobmedzuje. Vždy sa podriaďuje najdominantnejšej postave, nikdy nerozpráva o svojom živote a dokonca neprejavuje nahlas ani svoj názor. Ostatné románové postavy ani čitateľ tak nemôžu vedieť o jej minulosti a že nikdy v živote nebola slobodná. Aline sa rozhovorí až tesne pred smrťou. Počas posledných dní Aline sedia pri jej posteli Bruno s Catherine a počúvajú, ako „s desivou slobodou zomierajúcich“[63] (Hébert 1958, s. 157) slúžka rozpráva svoj príbeh. Rozpráva o tom, ako ju trinásťročnú vzal do služby Michelov otec: „Celé dni ma nútil pracovať pre jeho ženu, ktorá ma nenávidela. Každú noc ma zobudil a vzal si ma. Dom je ako hlboký hrob, nikto netuší čo sa v ňom odohráva“[64] (Hébert 1958, s. 157)[65]. Z rozprávania Aline sa postupne dozvedáme, že zneužívanie Michelovým otcom skončilo tým, že otehotnela. Dcéru Marie jej po narodení hneď vzali a nikdy viac o nej nepočula. Aline, zneužívaná a týraná, bola celý svoj život skôr otrokom ako slúžkou.

Catherine, svoju paniu, považovala za svoju poslednú príležitosť získať slobodu. Žiada, aby ju Catherine prepustila zo služby: „Skončila som svoju službu. Uvoľnite ma, prosím, uvoľnite...“[66] (Hébert 1958, s. 158). Lenže Catherine ju zo služby neuvoľní. Nemôže, pretože Aline nikdy nevlastnila. Vždy ju považovala za rovnocennú partnerku či možno dokonca za priateľku. Namiesto zrušenia služby jej Catherine pošepká do ucha iba „Marie“ (Hébert 1958,

[62] „Cette fille sait travailler et trahit ses origines“ (Hébert 1958, s. 137).

[63] „Elle en parlait maintenant avec cette terrible liberté des mourants“ (Hébert 1958, s. 157).

[64] „Le premier seigneur m’a prise à treize ans. Il m’a mise à travailler tout le jour sous sa femme qui me hait. Toutes les nuits, il m’éveille et me prend. La maison est profonde comme un coffre ; nul ne sait ce qui s’y passe“ (Hébert 1958, s. 157).

[65] Táto informácia vracia čitateľa na začiatok románu. Michelovho otca jedného dňa stretne Catherine s Lucie v lese, kde bol na prechádzke s mladým Michelom a Liou. Michelov otec má zlú povesť, ale nikto mu nič nemôže dokázať. Krajom však kolujú reči, že „nejaký pán pustoší vidiek. Ranené zvieratá hynú v norách a mladé nevinné dievčatá sú zneuctené počas jedinej noci“ („la campagne ravagée par un seul seigneur, des bêtes blessées pourrissant dans les fourrés et des filles pures rendues mauvaises en une seule nuit“ Hébert 1958, s. 12). Michelov otec sa počas stretnutia zaujíma o Catherininu mladšiu sestru Lucie, komentuje jej postavu, no v lese je príliš veľa svedkov, čo ho napokon odradí.

[66] „J’ai fini mon service, déliez-moi, je vous en prie, déliez-moi...“ (Hébert 1958, s. 158).

s. 158). Catherine tak dáva Aline pocit, že je pri nej dcéra, ktorú jej vzali. Len čo Aline začuje meno, umiera.

Aline je najtragickejšou postavou románu a nazdávame sa, že aj celého Hébertovej diela. Vlastná rodina ju poslala ako trinásťročnú do služby, kde sa nedobrovoľne stala milenkou, matkou aj otrokyňou. Počas svojho života nemohla nikdy rozhodovať o sebe, ani o živote vlastnej dcéry. Márne sa na ňu neskôr Catherine pokúša preniesť hodnoty, pre ktoré sama riskovala život, Aline si ani neuvedomuje, že jej služba dávno skončila. Postava je ale natoľko zvyknutá na „otroctvo", že vykúpením je pre ňu až smrť. Mnohé ďalšie Hébertovej postavy sa dostanú do smrteľného nebezpečenstva a viaceré z nich aj zomrú, ale vždy je to pri úsilí získať slobodu alebo pri bránení svojej voľnosti[67]. Aline je jediná postava, ktorá slobodu získať nedokáže, pretože ju nerozozná, ani keď ju má. Tento paradox je síce zaujímavý, ale nevedie k žiadnym produktívnym riešeniam. Postava totiž nemôže spraviť nič, čo by jej situáciu zmenilo.

Postava Catherine z románu *Izby z dreva* je tmelom, ktorý spája tri časti románu, pričom v každej časti postava demonštruje inú etapu svojho zápasu o slobodu. V prvej a druhej časti sa Catherine postupne vymaní spod zhubného vplyvu tradičnej rodiny. Výsledok prvých dvoch častí je jednoznačný, pretože Catherine priestor ovládaný otcom a manželom opúšťa. Zatiaľ čo opustenie otcovského domu je pomerne jednoduché, v prípade manželstva čelí Catherine oveľa väčšej hrozbe. Život s Michelom je totiž karikatúrou manželského života, do extrému posunutým obrazom jednotvárnosti, nehybnosti a smrti. Michel sa viackrát zdôverí, že by chcel Catherine utopiť, ale jeho desivé slová je potrebné chápať aj v širšom, prenesenom kontexte. Michel totiž predovšetkým túži po žene, ktorá by bola ako mŕtvola, čiže žene, ktorá by nerozprávala, nehýbala sa a bola by dokonale bledá. Názov románu, *Izby z dreva*, tiež evokuje truhlu, v ktorej akoby boli postavy celý čas zavreté. Tento obraz slúži tiež ako metafora manželstva, z ktorého niet úniku. Myšlienku uzavretosti rozvíja aj prirovnanie Catherine k šelme v zajatí. Po príchode do parížskeho bytu Catherine spozoruje premenu svojho tela, ktoré čoraz viac pripomína mŕtvolu: „Pozerala sa na svoje ruky, ktoré boli čoraz belšie a nechty sa jej predlžovali ako pazúry šelmy v zajatí"[68] (Hébert 1958, s. 54). Catherine v sebe spája dve protichodné sily. Stáva sa mŕtvou, ale ako šelma má zároveň potenciál uniknúť zo svojho zajatia. Postupne zisťuje, že tradičná výchova, ktorá jej káže plniť Michelove túžby, ju privádza do záhuby. Catherine si tiež uvedomí, že jej premena na mŕtvolu je premenou ženy, ktorá prišla o slobodnú vôľu. Vtedy začne o svoj život bojovať. Ak je pritom ochotná riskovať vlastný život, je to preto, lebo by oň nakoniec prišla,

[67] Jediná ďalšia postava, ktorá sa približuje Aline, je François z novely *Bystrina* (*Le Torrent*). Tiež nachádza oslobodenie až v smrti, no počas života zažije záblesky slobodného rozhodovania, ako aj vzbury.

[68] „Et elle regardait ses mains qui devenaient blanches et ses ongles qui s'allongeaient comme des griffes de bête captive" (Hébert 1958, s. 54).

keby sa nevzbúrila. Práve kvôli tejto logike sú všetky Hébertovej postavy, ktoré zápasia o vlastnú slobodu, ochotné riskovať život.

Po druhej časti románu by sa mohlo zdať, že tretia časť je redundantná. Catherine je slobodná a s Michelom ju formálne zväzuje už iba prsteň. Tretia časť však nie je iba potvrdením nezávislosti protagonistky, ktorá sama rozhoduje o svojom živote. Vo vzťahu k problematike slobody a rodiny má záverečná časť dve roviny. Prvou je otázka, či je možné zachovať si slobodu v manželskom zväzku. Túto otázku je potrebné vnímať v širšom kontexte predchádzajúcich kapitol. V prvých dvoch častiach románu je tradičná patriarchálna rodina prekážkou osobného šťastia, no vzťah s Brunom je modelovaný ako rovnocenný. Catherine vstupuje do vzťahu s Brunom dobrovoľne a rovnako z vlastnej vôle súhlasí s manželstvom. Dôležitosť voľby je zdôraznená postavou vo chvíli, keď Brunovi hovorí, že predtým jej „srdce ešte nikdy nič nerozhodlo samé za seba“[69] (Hébert 1958, s. 162). Jeden z mála relatívne šťastných koncov v románoch Anne Hébertovej poukazuje ešte na iný, širší aspekt problematiky rodiny a slobody. Napriek tomu, že rodinné prostredie je najvýznamnejším priestorom konfliktu, samotná rodina nemusí byť vždy prekážkou slobody. Tento záver je v literárnom svete Anne Hébertovej výnimočný, pretože jej neskoršie romány takúto možnosť nepripúšťajú.

Bibliografia

BOISCLAIR, Isabelle, 2011. Présence et voix du spectre maternel dans Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais ». In: *Les cahiers Anne Hébert 11 : La revenance chez Anne Hébert*. Sherbrook: Les éditions Université de Sherbrook, s. 71-90.

BOUCHARD, Denis, 1977. *Une lecture d'Anne Hébert : La recherche d'une mythologie*. Montréal: Hurtubise HMH.

BROCHU, André, 2000. *Anne Hébert - Le secret de vie et de mort*. Ottawa: Presses de l'université d'Ottawa.

HÉBERT, Anne, 2010 [1942]. *Les Songes en équillibre*. Montréal: Hurtubise.

HÉBERT, Anne, 1989 [1950]. *Le Torrent*. Montréal: BQ.

HÉBERT, Anne, 1958. *Les Chambres de bois*. Paris: Éditions du Seuil.

HÉBERT, Anne, 1992. *Œuvre poétique; 1950-1990*. Montréal: Boréal compact.

[69] „son cœur n'avait jamais rien décidé par lui-même“ (Hébert 1958, s. 162).

Abstrakt: Anne Hébertová je québecká autorka, ktorej tvorba sa prekrýva s druhou polovicou 20. storočia. Cieľom štúdie je analyzovať prvý román autorky, *Izby z dreva* (*Les Chambres de bois*, 1958) ako reprezentatívny príklad diela, ktoré zobrazuje konflikt medzi tradičnými hodnotami riadiacimi život rodiny a úsilím jednotlivca o samostatnosť. Zápas Catherine, ženskej protagonistky románu, sa odohráva vo viacerých rovinách. Najprv o svoju nezávislosť zápasí s otcom, pretože ako najstaršie dieťa v rodine po smrti matky preberá jej rolu. Neskôr musí o svoju slobodu bojovať v manželstve, v ktorom sa muž „prežívuje" na jej životnej energii. Catherine napokon nachádza „vykúpenie" v manželstve s iným mužom, čo na prvý pohľad protirečí kocepcii autorky o kompatibilite záväzku a slobody. Nezvyčajne kladné rozuzlenie románu Anne Hébertovej uvádza čitateľa do tvorby, v ktorej ďalšie autorkine romány idylický vzťah stále viac problematizujú.

Kľúčové slová: Québecký román, 20. storočie, Anne Hébertová, konvencie, rodina.

doc. Mgr. Ján Drengubiak, PhD.
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity
Inštitút romanistiky
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
jan.drengubiak@unipo.sk

Le théâtre de l'absurde français et sa première réception dans le milieu tchèque

Kateřina Drsková
České Budějovice

Francouzské absurdní divadlo a jeho prvotní recepce v českém prostředí

Résumé: L'article est consacré à la première réception du théâtre de l'absurde français dans le milieu tchèque. Dû à la situation politique dans la Tchécoslovaquie de l'époque, les pièces de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet et Fernando Arrabal ne sont introduites dans le milieu tchèque qu'avec un certain retard, au tournant des années 50 et 60 du 20e siècle, aussi bien en traductions publiées qu'en créations scéniques. Le milieu tchèque découvre ainsi l'essentiel du théâtre de l'absurde français en l'espace de quelques années ; l'article propose un résumé de sa réception tchèque dans le courant des années 1960.

Mots-clés: Théâtre de l'absurde, Beckett, Ionesco, Adamov, Arrabal, Genet, réception, Tchécoslovaquie.

De même que d'autres phénomènes de la littérature française d'après-guerre, le théâtre de l'absurde a été reçu dans le milieu tchèque avec un certain retard dû à la situation politique, sociale et culturelle dans la Tchécoslovaquie de l'époque. Les premières œuvres ont été écrites dès la fin des années 40 et la prise de conscience d'un nouveau phénomène de théâtre a commencé au début des années 50, suite à la publication de ces pièces et à leur création dans des théâtres. Les débuts de la réception tchèque ne se situaient toutefois qu'au tournant des années 50 et 60 du 20e siècle, et ce n'est que vers le milieu des années 60 que les pièces des auteurs du théâtre de l'absurde français sont devenues plus fréquentes sur les scènes tchèques.

L'idée de *La cantatrice chauve* était venue à Eugène Ionesco en 1948 et la première de cette « anti-pièce », montée par Nicolas Bataille, a eu lieu en mai 1950 au Théâtre des Noctambules. Bien que la pièce n'ait tenu l'affiche que pendant deux semaines (Viala 2009, p. 441), sa création est considérée comme « *un événement initial* » (Viala 2009, p. 441) de l'histoire du théâtre de l'absurde. Par la suite, le texte a été publié dans les *Cahiers du Collège de Pataphysique* en 1952. *En attendant Godot*, une autre des plus emblématiques pièces du théâtre de l'absurde, était née sous la plume de Samuel Beckett à la même période que la première œuvre dramatique de Ionesco. Sa première n'a cependant eu lieu qu'en janvier 1953, au Théâtre de Babylone, dans une mise en scène de Roger Blin, après avoir paru aux Éditions de Minuit en 1952. À la fin des années 40 et

au début des années 50 ont également été publiées et crées au théâtre les premières pièces d'Arthur Adamov, de Fernando Arrabal et de Jean Genet. L'étiquette du théâtre de l'absurde, qui réunira ces auteurs et sous laquelle le phénomène finira par être connu dans le monde entier, s'imposera ensuite grâce aux travaux du critique britannique Martin Esslin publiés au début des années 60 (Esslin 1960 ; 1961).

Or le milieu tchèque n'offrait pas à cette même période de conditions propices à l'accueil de ce nouveau phénomène littéraire. D'abord, la politique culturelle officielle imposait un optimisme et une confiance en l'avenir auxquels le sentiment de l'absurdité et de la cruauté de la condition humaine ne convenait en rien. Ensuite, le langage et l'esthétique du nouveau théâtre n'étaient point compatibles avec le réalisme socialiste de rigueur. L'avant-garde dramatique française des années 50 avait peu de chances de se faire apprécier étant donné que les avant-gardes « occidentales » se voyaient désormais rejetées en bloc comme stériles et même nuisibles. Zdeněk Nejedlý, un des principaux théoriciens de la nouvelle conception de la culture tchécoslovaque, n'avait-t-il pas déclaré dès 1945, dans son discours « Za lidovou a národní kulturu » [Pour une culture populaire et natio-nale], que « [...] *il est impossible de ne pas voir l'énorme différence entre les avant-gardes de France d'une part et celles d'Union soviétique d'autre part. En Occident, l'avant-garde décadente, en connivence avec les intérêts de la bourgeoisie, détournait le regard de la réalité moribonde et dépensait son énergie hors la réalité, dans le domaine de rêves et d'autres brouillards. En Union soviétique, l'avant-garde socialiste se frayait, avec toujours plus d'énergie et de vigueur, le passage vers l'essence et vers le cœur de la nouvelle réalité qui s'y développait. Il va sans dire quelle avant-garde il nous faut aujourd'hui – ce n'est pas celle qui épuise notre énergie vitale mais celle qui nous en redonne. Notre époque n'est pas non plus celle des petits groupes d'avant-garde s'adressant uniquement à un cercle étroit d'intéressés et à un public restreint* »[1] (Nejedlý 1948 ; dans Přibáň 2001, p. 40).

Enfin, la littérature française en tant que telle était loin d'être à l'honneur à la fin des années 40 et au début des années 50 en Tchécoslovaquie. Pour les idéologues du communisme, elle représentait l'incarnation-même de l'esprit bourgeois et du déclin du monde capitaliste. Dans le même discours, Zdeněk Nejedlý affirmait : « *La décadence, nous l'empruntions* [...] *le plus souvent à la*

[1] « [...] *nelze nevidět už veliký rozdíl, který je mezi avantgardami na jedné straně Francie a na druhé straně Sovětského svazu. Na Západě dekadentní avantgarda v souhlase se zájmy buržoazie odváděla od zmírající skutečnosti a vybíjela svou průbojnost mimo skutečnost v říši snů a jiných mlh. V Sovětském svazu socialistická avantgarda naopak probíjela se stále energičtěji a prudčeji k podstatě a jádru nové tam a rozvíjející se skutečnosti. Nemusím jistě ztrácet slov, jakou my dnes potřebujeme avantgardu, že ne odvádějící našemu životu síly, nýbrž přivádějící. Jako i není dnes doba maličkých, jen avantgardních skupin, pracujících rovněž jen pro úzký kruh a obmezenou skupinku lidí* » (Discours prononcé au Palais Lucerna le 29 mai 1945, publié seulement en 1948 dans la revue *Var*, cf. Přibáň 2001, p. 513). N. B. : Toutes les citations tchèques ont été traduites en français par l'auteur du présent article.

France, le pays de la bourgeoisie la plus typique »[2] (Nejedlý 1948 ; dans Přibáň 2001, p. 39). À l'exception des auteurs du « réalisme critique », la littérature française ne semblait désormais plus susceptible d'offrir de modèles à suivre. «[0]*Nous sommes conscients d'avoir perdu beaucoup de temps lors de notre première république bourgeoise en cherchant à poursuivre la soi-disant modernité. Nos jeunes lisaient tous ces Breton, Proust, Morand, Céline* […] »[3], s'indignait à son tour Václav Pekárek dans un article intitulé « O naší současné kulturní orientaci » [De notre orientation culturelle actuelle] (Pekárek 1948, p. 304).

Ce ne sera que la courte période de « dégel » et d'ouverture au monde que représentent les années 60 qui permettra finalement au théâtre de l'absurde de se faire connaître du public des lecteurs et des spectateurs tchèques, aussi bien par le biais des traductions d'un certain nombre de pièces qu'à travers leur création scénique. Cependant, dans un premier temps, cette réception accusait encore parfois des échos des réticences caractéristiques de la période précédente. Ainsi, Petr Pujman dans son article « Samuel Beckett aneb Kolotoč zoufalství » [Samuel Beckett ou Le tourbillon du désespoir], précédant la traduction de la pièce *Konec hry* [*Fin de partie*] dans le vol. 1963/3 de la revue *Světová literatura*, avertit-il d'emblée les lecteurs que « […] *le cheminement de sa pensée ainsi que le monde qu'il cherche à nous communiquer nous seront totalement étrangers.* […] *il représente quelque chose de très symptomatique de la culture bourgeoise* »[4] (Pujman 1963, p. 195). Et se demande plus loin, dans le même esprit : « *Cela vaut-il la peine de s'intéresser à un auteur comme Samuel Beckett ? N'est-il pas une perte de temps d'évoquer chez nous des problèmes qui ne reviendront jamais à la vie et qui ne tracassent personne ? N'est-il pas même nuisible et malsain de faire connaître chez nous par la voie d'une analyse critique des idées aussi maladives et une attitude envers la vie aussi catastrophique ?* »[5] (Pujman 1963, p. 208-209). Pour conclure comme suit : « *Pour nous, Beckett est précieux uniquement en tant que témoin.* […]. *Il ne connaît – ou ne veut connaître – que les valeurs sur lesquelles se fonde sa société à lui. Il part des positions bourgeoises. Et en partant de cette bataille perdue, de cette prémisse erronée, sa pensée suit une logique écrasante et conséquente à l'extrême. Il va plus loin que quiconque de ses contemporains bourgeois. Il est précis. C'est le*

[2] « *My* […] *přejímali dekadenci odjinud, nejvíce z Francie, jako země nejtypičtější buržoasie* ».

[3] « *My víme, že jsme mnoho za první měšťácké republiky zde promarnili, v honbě za tak zv. moderností. Naše mládež četla ty různé Bretony, Prousty, Morandy, Celiny* […] ».

[4] « […] *budou nám cesty, jimiž se ubírají spisovatelovy myšlenky i svět, který nám sděluje, na-prosto cizí.* […] *reprezentuje cosi pro buržoazní kulturu velmi příznačného* ».

[5] « *Stojí vůbec za to, zabývat se autorem, jako je Samuel Beckett? Není ztrátou času rozvířovat u nás problémy, jež u nás nikdy neobživnou a nikoho nepálí? Není dokonce škodlivé a nezdravé uvádět k nám při kritickém rozboru ve známost tak chorobné myšlenky a tak katastrofický postoj k životu?* »

prophète apocalyptique d'une fin inévitable. Il est inacceptable pour nous, mais extrêmement instructif »[6] (Pujman 1963, p. 210).

Dans le courant des années 60 ont paru pour la première fois les traductions tchèques des textes dramatiques de tous les représentants principaux du théâtre de l'absurde français (ainsi que ceux du dramaturge britannique Harold Pinter). Certains textes ont été publiés, en intégralité ou sous forme d'extraits, dans des revues spécialisées (notamment *Světová literatura*, *Host do domu*, *Divadelní noviny*), accompagnés d'articles consacrés aux auteurs et de critiques des spectacles. C'était en effet la presse littéraire, en l'occurrence la revue *Světová literatura* qui avait ouvert la marche en publiant dans son vol. 1959/1 deux traductions intégrales, celle de la farce tragique *Židle* [*Les chaises*] de Ionesco et celle de la pièce satirique *Paolo Paoli* d'Adamov, traduites en tchèque respectivement par Eva Sgallová et par Dagmar Steinová, suivies de l'article de Jan Kopecký « Hodina 0:00 ve francouzském dramatu » [L'heure 0 : 00 du théâtre français] (Kopecký 1959). Bien que ne le présentant que comme l'une parmi diverses tendances du théâtre français contemporain, Kopecký a consacré au phénomène du théâtre de l'absurde une grande partie de son article, agrémenté d'extraits de *Čekání na Godota* [*En attendant Godot*], de *Plešatá zpěvačka* [*La cantatrice chauve*] et de *Paolo Paoli*. (Il faut préciser qu'en parlant d'Adamov, Kopecký ne s'est concentré que sur son rejet du théâtre de l'absurde, dont il avait pourtant été un des représentants principaux, et sur sa transformation en auteur engagé). De même, en 1963, la revue *Světová literatura* a publié en intégralité la pièce *Konec hry* [*Fin de partie*] de Beckett traduite en tchèque par Jiří Kolář.

Dans le courant des années 60 ont ensuite paru, sous forme de livre, trois pièces d'Adamov et trois de Genet, sept de Beckett (certaines traduites de l'anglais), huit d'Arrabal et dix de Ionesco (voir le tableau 1). Tous les textes ont été traduits et publiés soit par les soins de l'agence Dilia (responsable de la gestion des droits d'auteur) aux éditions éponymes spécialisées dans les textes de théâtre, soit par la maison d'éditions Orbis qui consacrait au théâtre sa collection « Divadlo » [Théâtre], dont les volumes rassemblaient souvent plusieurs pièces d'un auteur, et qui (à la différence de Dilia) avait pour habitude de doter les textes de postfaces écrites par les traducteurs ou par des critiques compétents. Parmi les traducteurs de ces pièces comptaient notamment Jiří Kolář, Bohumila Grögerová et Josef Hiršal, Milena et Josef Tomáškovi, Jan Kopecký, Eva Bezděková et surtout Jiří Konůpek, à qui l'on devait entre autres la traduction de *Plešatá zpěvačka* [*La Cantatrice chauve*] et de six pièces de Fernando Arrabal.

---

[6] « *Pro nás je Beckett cenný toliko jako svědek.* [...] *Nezná či nechce znát jiné hodnoty než ty, na kterých stojí jeho společnost. Vychází z pozic měšťáckých. A vycházeje z této ztracené bitvy, historicky mylné premisy, myslí pak drtivě logicky a do krajnosti důsledně. Domýšlí dál než kdokoli z jeho měšťáckých současníků. Je přesný. Je apokalyptickým věštcem nutného konce. Pro nás nepřijatelný, ale nesmírně poučný* ».

Tableau 1 – Les œuvres des auteurs du théâtre de l'absurde publiées en traduction tchèque dans le courant des années 1960

Auteur	Titre	Données éditoriales
Samuel Beckett	*Čekání na Godota* [*En attendant Godot*] traduction Jiří Kolář	Praha, Dilia, 1964
Jean Genet	*Balkón* [*Le Balcon*] Traduction : Jiří Konůpek	Praha, Dilia, 1964
Eugène Ionesco	*Hry* (contient : *Plešatá zpěvačka* [*La Cantatrice chauve*], *Improvizace Almy, neboli, Pastýřův chameleon* [*L'Impromptu de l'Alma ou Le Caméléon du berger*], *Nenajatý vrah [Tueur sans gages]*, *Král umírá [Le Roi se meurt]*) Traduction : Jiří Konůpek (*Plešatá zpěvačka*), Bohumila Grögerová et Josef Hiršal (*Nenajatý vrah, Improvizace Almy*), Milena et Josef Tomáškovi (*Král umírá*) Postface : Eva Uhlířová	Praha, Orbis, 1964
Eugène Ionesco	*Pastýřův chameleon* (contient: *Kuba aneb Podrobení [Jacques ou la Soumission]*, *Nový nájemník [Le Nouveau Locataire]*, *Improvizace Almy [L'Impromptu de l'Alma]*) traduction: Jiří Kolář (*Kuba aneb Podrobení*), Bohumila Grögerová et Josef Hiršal (*Nový nájemník, Improvizace Almy*)	Praha, Dilia, 1964
Arthur Adamov	*Procesy Arthura Adamova* (contient : *Profesor Taranne* [*Le Professeur Taranne*], *Politika zbytků* [*La Politique des restes*] Traduction : Alena Morávková (*Profesor Taranne*) et Jan Kopecký (*Politika zbytků*)	Praha, Dilia, 1965
Samuel Beckett	*Poslední páska* [*La dernière bande*], *Šťastné dny* [*Oh ! les beaux jours*], *Hra* [*Comédie*] traduction de l'anglais : František Vrba postface : Petr Pujman	Praha, Orbis, 1965
Eugène Ionesco	*Lekce* [*La Leçon*], *Třeštění ve dvou (s libovolnou vervou)* [*Délire à deux (À tant qu'on veut)*] traduction: Milena Tomášková (*Lekce*) et Jan Tomek (*Třeštění ve dvou*)	Praha, Dilia, 1965
Eugène Ionesco	*Nosorožec* [*Rhinocéros*] Traduction : Milena et Josef Tomáškovi	Praha, Dilia, 1965
Arthur Adamov	*Ping-pong* [*Le Ping-pong*] Traduction : Jan Kopecký	Praha, Dilia, 1966
Jean Genet	*Balkón* [*Le Balcon*], *Černoši* [*Les Nègres*] Traduction : Jiří Konůpek	Praha, Orbis, 1967
Jean Genet	*Služky* [*Les Bonnes*] Traduction : Jan Tomek	Praha, Dilia, 1967
Fernando Arrabal	*Hřbitov aut* [*Le Cimetière des voitures*] Traduction : Eva Bezděková	Praha, Dilia, 1968
Eugène Ionesco	*Hlad a žízeň* [*La Faim et la soif*] traduction et postface : Jiří Konůpek	Praha, Dilia, 1968
Fernando Arrabal	*Panické divadlo* (contient : *Slavnost prvního přijímání* [*La Communion solennelle*], *Nemožné lásky* [*Les Amours impossibles*], *Koza na obláčku* [*Cérémonie pour une chèvre et un nuage*], *Oslava mládí* [*La Jeunesse illustrée*], *Zbláznil se Bůh?* [*Dieu est-il devenu fou ?*] *Striptýz žárlivosti* [*Le Strip-tease de la jalousie*]) Traduction : Jiří Konůpek	Praha, Dilia, 1968
Fernando Arrabal	*Architekt a císař Asýrie* [*L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*] Traduction : Eva Bezděková	Praha, Dilia, 1969
Samuel Beckett	*Slovo a hudba* [*Paroles et musique*], *Cascando* [*Cascando*], *Chladnoucí popel* [*Cendres*] Traduction : Josef Kaušitz	Praha, Dilia, 1969

Le premier parmi les auteurs du théâtre de l'absurde français à voir ses pièces représentées en Tchécoslovaquie a été Eugène Ionesco. C'était sur ses pièces que le choix des théâtres tchèques s'est porté le plus souvent dans le courant des années 60 (sept pièces de Ionesco contre cinq d'Arrabal, deux de Genet et une de Beckett) (voir le tableau 2). En septembre 1960, au Théâtre E. F. Burian à Prague, a eu lieu la première de *Nosorožec* [*Rhinocéros*] (le titre a été traduit au singulier, même si le mot français ainsi que le nombre de pachydermes figurant dans la pièce justifieraient tout aussi bien la traduction au pluriel). Rappelons que *Rhinocéros* est interprété comme la métaphore de la propagation d'une idéologie totalitaire dans la société. Pourquoi le choix s'était porté sur cette pièce plutôt que sur une des premières pièces de Ionesco, devenues célèbres entre temps ? Une des raisons en pouvait être l'actualité : la première mondiale de *Rhinocéros* n'avait eu lieu que l'année précédente en Allemagne, à Düsseldorf. En France, la pièce n'avait été représentée pour la première fois que six mois plus tôt, en janvier 1960 – il s'agissait en même temps de la première création d'une pièce absurde dans un « grand » théâtre (en l'occurrence le Théâtre de l'Odéon, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault), l'événement ayant confirmé la reconnaissance non seulement de l'auteur individuel, mais aussi en quelque sorte du phénomène tel quel, dont Ionesco était promoteur. D'autre part, la facture de la pièce est plus classique que celle des premières « anti-pièces » de Ionesco. Le critique Jindřich Černý, dans son article de janvier 1967, résumera la réception tchèque de Ionesco en constatant que « [...] *nous avons entrepris de nous habituer à Ionesco pour ainsi dire de façon rétrograde – en commençant par* Rhinocéros*, dans lequel le dramaturge s'était déjà conformé à la forme dramatique traditionnelle, y compris sa portée idéologique* »[7] (Černý 1967, p. 75).

Eva Uhlířová, dressant en un bref bilan de l'histoire de la mise en scène des pièces de Ionesco chez nous (Uhlířová 1967b), considère toutefois ce premier aperçu de son œuvre peu réussi, ainsi que la création d'une autre de ses pièces, *Král umírá* [*Le roi se meurt*], au Théâtre E. F. Burian, en 1964. Selon son avis, dans les deux cas la mise en scène de Václav Hudeček, « *réduisant l'imaginaire des pièces aux tranches de vie naturalistes, a plutôt discrédité Ionesco* »[8] (Uhlířová 1967b, p. 6). Le même metteur en scène a également créé *Židle* [*Les chaises*] au théâtre Komorní divadlo, en octobre 1966. Selon l'avis d'Eva Uhlířová, dans ce cas, le metteur en scène a modifié l'optique et le genre de la pièce : « [...] *la farce tragique s'est transformée en un drame quasi psychologique, observant avec compassion la relation dévouée et émouvante d'un couple* [...] *le sens du scénario échafaudé par Ionesco a été intentionnellement mis à rebours, il*

[7] « [...] *jsme si na něho začali zvykat jaksi odzadu – od* Nosorožce*, kde už se dramatik zkonformoval k tradičnímu divadelnímu tvaru, včetně jeho ideologičnosti* ».

[8] « *První inscenace* Nosorožce *a později dlouhé jednoaktovky Král umírá v Divadle E. F. Buriana, rozmělňující obrazivost obou her v naturalizující výseky ze života, Ionesca spíše zdiskreditovaly* ».

perd sa couleur, sa souplesse et sa tension intérieure »[9] (Uhlířová 1967b, p. 6). À l'avis de la critique, Ionesco n'aurait été réhabilité que grâce à la création *Plešatá zpěvačka* [*La cantatrice chauve*] et de *Lekce* [*La leçon*] au théâtre pragois Divadlo na zábradlí, dans une mise en scène de Václav Hudeček, en décembre 1964 (Uhlířová 1967b). Jindřich Černý partage son avis en constatant que ce n'est qu'à partir de la création de *La cantatrice chauve* et de *La leçon* au théâtre Divadlo Na zábradlí qu'il est possible de parler sérieusement d'une réception tchèque de Ionesco (Černý 1967).

Parmi les premières créations des pièces absurdes dans les théâtres tchèques compte également *Čekání na Godota* [*En attendant Godot*], mis en scène au théâtre Divadlo na zábradlí par Václav Hudeček, en décembre 1964. La critique a applaudi sa mise en scène et surtout la performance des acteurs dans les rôles d'Estragon et de Vladimir, sans pour autant laisser passer inaperçu le fait que le spectacle ne véhiculait pas un message de désespoir mais, au contraire, celui d'espoir (Machonin 1965 ; Urbanová 1965). Sergej Machonin l'a formulé comme suit : « *Au théâtre Na Zábradlí, on ne joue pas Godot comme une pièce sur la vanité et sur l'absurdité de toutes les aspirations humaines. On le joue comme une pièce sur la grandeur de l'homme. Comme une pièce sur le miracle de l'humanité qui ne capitule jamais, aussi perdue et désespérée que soit la situation* »[10] (Machonin 1965).

La Cantatrice chauve, *La Leçon* et *En attendant Godot*, arrivées sur les scènes des théâtres tchèques avec un certain retard, n'ont plus été jouées comme le dernier cri de l'avant-garde dramatique mais « *comme des classiques du courant* »[11], a constaté la critique Alena Urbanová (Urbanová 1965) – et elle n'est pas la seule parmi les critiques à rappeler que les principes du théâtre de l'absurde ne faisaient plus l'effet d'une nouveauté dans le milieu tchèque. En effet, ses procédés avaient inspiré la nouvelle génération de dramaturges tchèques, si bien que nous avons « *d'abord découvert le théâtre de l'absurde sur nos scènes par le biais de ses échos originaux, et parfois polémiques, dans nos propres œuvres, avant d'assister aux créations des pièces essentielles de ses représentants "classiques"* [...] »[12] (Opavský 1965).

En septembre 1967 a eu lieu la première de *Služky* [*Les Bonnes*] de Jean Genet, au théâtre pragois Komorní divadlo, dans une mise en scène de Ladislav

---

[9] « [...] *z tragické frašky stalo se na jevišti málem psychologické drama, soucitně obzírající dojemně oddaný celoživotní vztah manželské dvojice.* [...] *Ionescův scénář, jehož smysl byl záměrně obrácen na ruby, pozbývá na jevišti své barvitosti, plasticity i vnitřního napětí* [...] ».

[10] « *Na Zábradlí nehrají Godota jako hru o marnosti a nesmyslnosti veškerého lidského usilování. Hrají ji jako hru o velikosti člověka. Jako hru o nezničitelnosti naděje. Jako hru o úžasu a zázraku lidství, které se v žádné, ani v té nejztracenější a nejbezvýchodnější situaci, nevzdává* ».

[11] « *Divadlo Na Zábradlí nehraje Ionesca ani Becketta jako opožděný výkřik módy či křečovitý experiment, ale už jako klasiku svého proudu* ».

[12] « *S absurdním dramatem jsme se na našem jevišti seznamovali dříve ze svérázných, třeba i polemických ohlasů v naší vlastní tvorbě než z inscenací základních her jeho "klasických" představitelů* [...] ».

Vymětal. La création de cette pièce a également été suivie avec intérêt, car il s'agissait de la première représentation d'une pièce de Genet que précédait la réputation d'un « poète du mal » (Urbanová 1967) et de la haine. Les critiques de l'époque saluaient l'événement surtout comme un premier essai tchèque de jouer Genet et appréciaient le courage du théâtre de tenter l'expérience, tout en jugeant cependant le spectacle peu apte à toucher un large public (Urbanová 1967 ; Opavský 1967 ; Roubíček 1967). Toutefois, des voix plus critiques se sont fait entendre, comme celle de Zdeněk Hořínek qui trouve le résultat peu convaincant. « *Genet a été représenté sans pour autant être vraiment découvert pour le théâtre tchèque* »[13] (Hořínek 1967). Eva Uhlířová considère que la représentation « *a seulement fait entrevoir l'essence de la pièce au lieu de la révéler d'une manière complète et efficace* »[14]. Elle trouve que la démarche du metteur en scène est « *trop centrée sur le détail et diminue le caractère poétique de la pièce* » [15] (Uhlířová 1967a) et qu'elle fait glisser vers une autre signification l'image genetienne, métaphorique et hyperbolique, de l'homme.

En février 1969 s'est fait remarquer la création de la pièce *Architekt a císař Asýrie* [*L'architecte et l'empereur d'Assyrie*] de Fernando Arrabal au théâtre Divadlo na zábradlí, dans une mise en scène de Jaroslav Gilar. Cette première représentation d'une œuvre d'Arrabal dans le milieu tchèque, ayant pour objet la pièce la plus récente du dramaturge (1967), avait suscité des attentes car Arrabal, malgré sa renommée déjà internationale, restait peu connu chez nous. Les publications des traductions tchèques de ses pièces étaient encore très récentes et de surcroît peu diffusées (huit pièces publiées en 1968-69 par Dilia dans sa collection « Studijní edice » dont les exemplaires n'étaient pas destinés à la vente mais seulement aux professionnels du théâtre). D'après l'avis de certains critiques, Arrabal aurait été susceptible de prendre la relève de Beckett et de Ionesco au moment où les Tchèques commençaient à se désintéresser de ces derniers du fait de l'intérêt faiblissant pour le théâtre de l'absurde en tant que tel (Grym 1969)[16]. « *Il ne s'agit pas seulement d'une mode en train de passer mais aussi d'une métamorphose plus profonde de l'atmosphère culturelle* »[17], avait constaté à ce propos Eva Uhlířová dès 1967 (Uhlířová 1967b, p. 6).

Toutefois, ce sont finalement avant tout les circonstances politiques qui ont mis fin à la période de la première réception tchèque du théâtre de l'absurde français – celle-ci s'est terminée au seuil de la période de la « normalisation » par la création de trois pièces courtes de Fernando Arrabal en 1970 au théâtre pragois DISK (*Koza na obláčku* [*Cérémonie pour une chèvre et un nuage*], *Kolo*

[13] « *Sečteme-li aktiva a pasíva první české genetovské inscenace, dostaneme výsledek rozpačitý a málo průkazný: Genet byl sice uveden, ale nebyl dosud pro české divadlo objeven* ».

[14] « *spíš jen poodhalilo, než celistvě a účinně vyjevilo* ».

[15] « *detailizující a depoetizující* ».

[16] L'auteur de l'article respectif, intitulé « Bludný kruh Fernanda Arrabala » [Le cercle vicieux de Fernando Arrabal], se montre toutefois sceptique sur ce point.

[17] « *Nešlo jen o opadnutí módní vlny, ale i o hlubší proměnu kulturní atmosféry* ».

odsouzeného [*La bicyclette du condamné*, *Oslava mládí* [*La jeunesse illustrée*]) et de la pièce *Piknik v poli* [*Pique-nique en campagne*] du même auteur au *Divadlo u Jakuba à Brno* en 1971. À quelques rares exceptions près, les œuvres du théâtre de l'absurde français ne sont réapparues dans les librairies et aux théâtres tchèques qu'après l'an 1989, où le milieu tchèque les redécouvrait alors dans un contexte déjà tout différent.

Tableau 2 - Les premières représentations tchèques des œuvres du théâtre de l'absurde de 1960 à 1971

Auteur	Pièce(s)	Date de la première	Théâtre	Mise en scène
Eugène Ionesco	*Nosorožec* [*Rhinocéros*]	30. 9. 1960	Divadlo E. F. Buriana, Praha	Karel Novák
Eugène Ionesco	*Třeštění ve dvou* [*Délire à deux*]	1. 12. 1963	Divadlo Jiřího Wolkera, Praha	Václav Tomšovský
Eugène Ionesco	*Král umírá* [*Le roi se meurt*]	22. 5. 1964	Divadlo E. F. Buriana, Praha	Jaroslav Dudek
Samuel Beckett	*Čekání na Godota* [*En attendant Godot*]	8. 12. 1964	Divadlo Na zábradlí, Praha	Václav Hudeček
Eugène Ionesco	*Lekce* [*La leçon*] *Plešatá zpěvačka* [*La cantatrice chauve*]	17. 12. 1964	Divadlo Na zábradlí, Praha	Václav Hudeček
Eugène Ionesco	*Židle* [*Les chaises*]	30. 10. 1966	Městská divadla pražská, Praha (Komorní divadlo)	Václav Hudeček
Jean Genet	*Služky* [*Les Bonnes*]	14. 9. 1967	Městská divadla pražská, Praha (Komorní divadlo)	Ladislav Vymětal
Eugène Ionesco	*Hlad a žízeň* [*La faim et la soif*]	20. 4. 1968	Divadlo F. X. Šaldy, Liberec	Ivan Glanc
Jean Genet	*Zostřený dozor* [*Haute surveillance*]	5. 3.1969	Činoherní klub, Praha	Giorgio Ursini Ursič
Fernando Arrabal	*Architekt a císař asyrský* [*L'architecte et l'empereur d'Assyrie*]	2. 12. 1969	Divadlo Na zábradlí, Praha	Jaroslav Gilar
Fernando Arrabal	*Koza na obláčku* [*Cérémonie pour une chèvre et un nuage*] *Kolo odsouzeného* [*La bicyclette du condamné*] *Oslava mládí* [*La jeunesse illustrée*]	23. 5. 1970	DISK, Praha	Jan Novák
Fernando Arrabal	*Piknik v poli* [*Pique-nique en campagne*]	4. 4.1971	Divadlo u Jakuba, Brno	Ladislav Smoček

Bibliographie

ČERNÝ, Jindřich, 1967. Hudečkovy Židle. In: *Divadlo*. Vol. 18, n. 1, p. 75-76.
DRSKOVÁ, Kateřina, 2010. *České překlady francouzské literatury (1960 – 1969)*. České Budějovice: Jihočeská univerzita.
ESSLIN, Martin, 1960. *The Theatre of the Absurd*. In: *The Tulane Drama Review*. Vol. 4, n. 4, pp. 3-15.
ESSLIN, Martin, 1961. *Theatre of the Absurd*. Garden City, New York: Anchor Books (*Le Théâtre de l'absurde*, Paris: Buchet-Chastel, 1963).
GRYM, Pavel, 1969. Bludný kruh Fernanda Arrabala. In: *Lidová demokracie*, 5/12/1969.
HOŘÍNEK, Zdeněk, 1967. Obrazy a obřady. In: *Divadlo*. Vol. 18, n. 12, p. 57-61.
KOPECKÝ, Jan, 1959. Hodina 0:00 ve francouzském dramatu. In: *Světová literature*. Vol. 4, n. 1, pp. 180-198.
MACHONIN, Sergej, 1965. Čekání na Godota. In: *Literární noviny*. Vol. 14, n. 3, p. 4.
NEJEDLÝ, Zdeňek, 2001. Za lidovou a národní kulturu. In: PŘIBÁŇ, Michal, ed. *Z dějin českého myšlení o literatuře 1 (1945 – 1948)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, p. 33-48.
OPAVSKÝ, Jaroslav, 1965. Ionesco a Beckett po patnácti letech. In: *Rudé právo*, 19/1/1965.
OPAVSKÝ, Jaroslav, 1967. Hledá se nová romantika. In: *Rudé právo*, 11/10/1967.
PEKÁREK, Václav, 1948. O naší současné kulturní orientaci. In: *Var*. Vol. 1, n. 10, p. 297-304.
PŘIBÁŇ, Michal, ed., 2001. *Z dějin českého myšlení o literatuře 1 (1945 – 1948)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
PUJMAN, Petr, 1963. Samuel Beckett aneb Kolotoč zoufalství. In: *Světová literatura*. Vol. 8, n. 3, pp. 193-210.
ROUBÍČEK, Zdeněk, 1967. Genet v čs. premiéře. In: *Mladá fronta*, 20/9/1967.
UHLÍŘOVÁ, Eva, 1967a. Genetovský pokus. In: *Divadelní noviny*. Vol. 11, n. 3, p. 4.
UHLÍŘOVÁ, Eva, 1967b. Proměny vkusu. In: *Divadel. Noviny*. Vol. 10, n. 12, p. 6-7.
URBANOVÁ, Alena, 1965. Dialog o vyhlídkách člověka. In: *Kulturní tvorba. V*ol. 3, n. 3, p. 14.
URBANOVÁ, Alena, 1967. Básník zla. In: *Kulturní tvorba*. Vol. 5, n. 38, p. 13.
VIALA, Alain, dir., 1997. *Le théâtre en France: des origines a nos jours.* Paris: Presses Universitaires de France.

Sites consultés

CNB – Česká národní bibliografie [base de données en ligne]. Praha: Národní knihovna České republiky, 2014- [consulté le 11/05/2020]. Disponible sur: https://aleph.nkp.cz/F/?func=file&file_name=find-b&local_base=cnb
Inscenace [base de données en ligne]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017- [consulté le 11/05/2020]. Disponible sur: https://vis.idu.cz/Productions.aspx

Abstrakt: Článek se věnuje prvotní recepci fenoménu francouzského absurdního divadla v českém prostředí. Z důvodu politické situace v tehdejším Československu vstupují hry Samuela Becketta, Eugèna Ionesca, Arthura Adamova, Jeana Geneta a Fernanda Aarrabala do českého prostředí s jistým zpožděním až na přelomu 50. a 60. let 20. století, a to jak v knižně vydaných překladech, tak v divadelních inscenacích. V průběhu několika let se nicméně české prostředí seznamuje s francouzským absurdním divadlem blíže; článek podává souhrnný přehled jeho české recepce v průběhu 60. let.

Klíčová slova: Absurdní divadlo, Beckett, Ionesco, Adamov, Arrabal, Genet, recepce, Československo.

Mgr. Kateřina Drsková, Ph.D.
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Ústav romanistiky Filozofické fakulty
Branišovská 31a
350 05 České Budějovice
Česká republika
kadr@ff.jcu.cz

Les harkis, un passé difficile

ARZU ETENSEl ILDEM
Ankara

The harkis, a difficult past

Abstract: The harkis are the Muslim auxiliaries who fought alongside the French forces in Algeria against the FLN (National Liberation Front). They were considered traitors by the Algerians. Those who were able to leave Algeria with French troops were poorly received in France. The French saw them as immigrants while they saw themselves as French Muslims. Alice Zeniter, herself a granddaughter of a harki, recounts in her novel *The Art of Losing* the story of a harki family of Kabylia in three generations. Ali, the grandfather who fought in WWII in the French army, becomes suspect in the eyes of the FLN. When they arrived in France, Ali's family lived in difficult conditions. They face discrimination. Hamid, Ali's son does not take responsibility for his past. He marries a French woman and prefers to forget his roots. Naïma her daughter who belongs to the third generation, discovers thanks to the help of the narrator (Alice Zeniter) the past of her grandfather, and the reason of her father's reluctant attitude towards his native country. She goes to Algeria for business but does not recognize the country of her father and grandfather. What is not transmitted is lost.

Key words: Harki, Algeria, colonialism, discrimination(s), past, present, Alice Zeniter, *l'Art de perdre.*

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.
(Elizabeth Bishop)[1]

Il y a des passés qui ne passent pas. L'histoire de l'Algérie au vingtième siècle a généré des traumatismes qui ont marqué la mémoire des populations. La fin de la colonisation française en Algérie a causé le départ des Français qui vivaient dans ce pays depuis le début de la conquête en 1830. Les Algériens se sont battus dans les rangs du Front de libération nationale (FLN) contre le gouvernement français. Un petit groupe d'Algériens, les supplétifs musulmans des forces françaises, ont lutté aux côtés des Français contre les militants du FLN : ce sont les harkis. « *Au croisement des ambiguïtés de la colonisation et de la guerre d'indépendance, la question des harkis ne cesse de s'affirmer comme l'une des plus épineuses de l'histoire franco-algérienne* » (Besnaci-Lancou 2014, p. 13). Les harkis étaient considérés comme des traîtres aux yeux des Algériens :

[1] *Dans l'art de perdre il n'est pas dur de passer maître,*
tant de choses semblent si pleine d'envie
d'être perdues que leur perte n'est pas un désastre.

ceux qui avaient de la chance ont pu quitter l'Algérie avec les Français. Ceux qui sont restés en Algérie ont subi d'horribles sévices quand ils n'ont pas été massacrés avec leurs familles. « *Selon le rapport Vernejoul 25.000 harkis seraient exécutés de l'indépendance à octobre 1962. Mais les chiffres sont contestés. Selon les parachutistes français le nombre des victimes harkis serait de 150.000 au total* » (Ageron 2000, p. 11). Ceux qui sont parvenus à atteindre la France ont été accueillis avec réticence et ont souffert eux aussi dans des camps d'internement et de travail sinon forcé du moins imposé. « *La France avait peur de l'arrivée incontrôlée des harkis qui pourraient constituer une masse de manœuvre pour des organisations subversives* » (Ageron 2000, p. 9). Ce n'est qu'après des années de souffrance que les harkis et leurs enfants sont parvenus à vivre une vie normale en France. Inspirée de sa propre histoire familiale Alice Zeniter a relaté dans son roman intitulé *L'Art de perdre* l'histoire de la famille d'un harki kabyle sur trois générations. Son héroïne Naïma est obligée de faire face à son passé lors d'un voyage d'affaires en Algérie. Entre l'inaccessibilité linguistique de sa grand-mère et le silence de son père, ses recherches sur Internet vont-elles suffire à Naïma pour pouvoir découvrir le passé de sa famille ? Comment va-t-elle appréhender ce passé problématique ? L'assumer va-t-il l'aider à surmonter les difficultés du présent ? Nous allons tenter de répondre à ces questions en suivant trois étapes : le passé révolu, le passé récent et le présent instable.

1 Le passé révolu

Dans le prologue du roman, la narratrice extradiégétique, présente la protagoniste du roman Naïma. Une petite phrase formulée par son oncle Mohamed, qui critiquait l'émancipation de ses nièces en France, l'a beaucoup perturbée : « *est-ce qu'elle a oublié d'où elle vient ?* » (Zeniter 2017, p. 12). La narratrice va aider Naïma à reconstituer le passé de sa famille. Elle se cache en grande partie derrière l'histoire qu'elle relate. Elle ne se montre que très rarement ; pour exprimer par exemple ses difficultés à agencer la fiction en Algérie des années quarante elle avoue « *que cette partie de l'histoire, pour Naïma comme pour moi, ressemble à une série d'images un peu vieillottes entrecoupées de proverbes, comme des vignettes cadeaux de l'Algérie (…)* » (Zeniter 2017, p. 22). Alice Zeniter est elle-même une petite fille de harki, et cette identité établit une complicité entre elle et son héroïne.

Dans la première partie du roman intitulée *l'Algérie de papa* l'histoire commence dans un petit village de Kabylie, dans les années 1930. Ali, le grand-père de Naïma est un adolescent qui fait différents travaux pour aider ses parents à subsister. En 1940 il s'engage dans l'armée (française) et participe à la seconde guerre mondiale. A son retour, lui et ses frères vont produire de l'huile d'olives et devenir des commerçants plutôt prospères. Dans les années qui suivent, Ali se marie avec Yema. Leur fils Hamid nait en 1953 et grandit entouré d'oncles, de tantes et de cousins, qui, malgré des concurrences latentes, vivent en harmonie. En 1949, Ali est devenu le vice-président de l'Association des

anciens combattants de Palesto, la ville la plus proche de son village. Le siège de l'association est un espace de liberté pour Ali : il peut y boire de l'anisette avec ses amis, tous des anciens combattants qui se comprennent sans qu'il soit nécessaire de parler. Grâce à l'association, Ali apprend ce qui se passe dans le pays. En 1954, il entend parler pour la première fois du FLN et des attentats commis par ses militants. L'épicier pied-noir, Claude, est lui aussi ancien combattant et c'est grâce à l'association qu'Ali et Claude se sont connus, sont devenus amis et ont commencé à faire du commerce ensemble.

Akli, qui a participé à la première guerre mondiale, est le président de l'association. En tant que citoyens de l'Algérie française, le service militaire pour les musulmans était obligatoire[2] à certaines époques. Pour Akli et Ali, faire partie de l'Association des anciens combattants n'était pas un engagement aux côtés des Français, c'était la suite logique de leur passage dans l'armée. Pourtant dès le début des affrontements entre le FLN et les forces du gouvernement, le FLN a exigé des anciens combattants de ne plus toucher leurs pensions. Ali trouvait cette exigence injuste. Il n'avait quand-même pas risqué sa vie pour la France en vain !

Les événements qui commencent à bouleverser l'Algérie vont finir par arriver également au village d'Ali. D'abord c'est le caïd, le chef militaire responsable du village auprès de l'administration, qui vient haranguer les villageois. Ali est persuadé que les Français qui sont responsables de l'ordre vont « *attraper les maquisards* » (Zaniter 2017, p. 53). Puis ce sont les militants du FLN qui surprennent le village en allumant des feux sur les collines environnantes. Le fameux « *Loup de Tablat* », chef des militants tant recherché par les Français, s'adresse aux habitants du village et jure que les moudjahidines vont reprendre aux Français les richesses de l'Algérie. Ali n'est pas convaincu par ce qu'il a entendu. Il pense que les militants ne sont pas aussi forts qu'ils le prétendent.

En 1956, le FLN tend une embuscade dans les gorges de Palesto à de jeunes soldats français fraîchement débarqués en Algérie. Tous sont tués et leurs cadavres horriblement mutilés. Peu après cet événement, une succession de jeeps militaires arrive au village : ils appartiennent à la caserne la plus proche. Les soldats français jettent les villageois par terre brutalement et les tiennent à leur merci allongés dans la poussière. Ils menacent de tuer tout le monde s'ils entendent que les villageois ont aidé les militants du FLN. Le village est donc cerné à la fois par le gouvernement, le FLN et l'armée française.

L'événement majeur qui modifie le comportement d'Ali est l'assassinat d'Akli qui a été égorgé à la porte de l'association : il a été ouvert d'une oreille à

[2] Voir : http://www.cdha.fr/le-recrutement-en-algerie [consulté le 29/09/2020]. Le service militaire pour les indigènes en Algérie : depuis le début du colonialisme, les indigènes pouvaient être volontaires. Le *Décret du 3 février 1912* soumet les jeunes musulmans à un service militaire obligatoire par appel sous les drapeaux après tirage au sort. La liste du contingent annuel est dressée par chaque commune.

l'autre « *les Français ont appelé cela le sourire kabyle* » (Zeniter 2017, p. 104). Le capitaine qui vient enquêter le meurtre d'Akli propose à Ali sa protection ; Ali rétorque qu'il est trop vieux pour « *s'habiller* », c'est-à-dire devenir harki. Le capitaine veut seulement retrouver « *le loup de Tablat* ». Ali refuse de l'aider mais le capitaine sait qu'il va l'aider d'une façon ou d'une autre: « *On l'a vu entrer ici. Il a parlé avec moi. Il comprendra bientôt que c'est suffisant pour le compromettre* » (Zeniter 2017, p. 109). A partir de ce moment, Ali se sent coincé entre le FLN et les militaires français. « *Pendant la guerre d'Algérie, les indigènes sont devenus supplétifs par stratégie, pour pouvoir survivre économiquement, par souci de sécurité, en se mettant à l'abri du drapeau français. Car fondamentalement c'est la sécurité qu'ils voulaient* » (Stora 2011, p. 35). Naïma, plus de 60 ans après le départ d'Algérie de ses grands-parents, tente de « *donner une forme, un ordre à ce qui n'en a pas, n'en a peut-être jamais eu* » (Zeniter 2017, p. 131).

Ali se rend souvent à la caserne pour échanger avec le capitaine des informations que tout le monde connaît. Il tâche de conserver ce lien avec le capitaine pour protéger son village. « *Il fait le choix, se dira Naïma plus tard en lisant les témoignages qui pourraient être (mais qui ne sont pas) ceux de son grand-père, d'être protégé d'assassins qu'il déteste par d'autres assassins qu'il déteste* » (Zeniter 2017, p. 133).

Près d'un demi-siècle après leur signature, Naïma fait un résumé des accords d'Évian de mars 1962 en essayant de comprendre ce qui s'est passé[3].

Quand la situation se fait de plus en plus pénible et que la menace du FLN se précise, Ali demande au capitaine de prendre sa famille avec lui en France. Michelle, la maîtresse du capitaine et la sœur de Claude, va les aider. Ali doit se rendre au camp militaire de Tefeschoun. Sur Google Maps le trajet Palesto-Tefeschoun (aujourd'hui Lakhdaria-Khemisti) se fait en deux heures et demie. Naïma ne comprends pas par quelle chance réitérée à chaque kilomètre toute la famille a pu arriver à Tefeschoun. De là, cachés dans des camions, ils gagnent Alger et s'embarquent sur un navire qui évacue les soldats français et les pieds-noirs.

La narratrice qui relate les événements a pour but d'aider Naïma, qui ne connait pas le passé, de juger objectivement son grand-père avec lequel elle n'a pas eu l'opportunité de parler car elle était trop petite. Naïma elle-même fait des recherches sur Internet. Quant aux faits cités par la narratrice, ils ne culpabilisent pas Ali, ils font part de la situation compliquée des harkis et de leur choix douloureux : risquer la vie de leur famille dans la lutte ou accepter la protection de l'armée française.

---

[3] Voir: https://www.histoire-pour-tous.fr/histoire-de-france/2432-signature-des-accords-devian-18-mars-1962.html [consulté le 29/09/2020]. Les accords d'Évian ont été signés le 18 mars 1962 après des négociations tenues entre les représentants du gouvernement de la République française et du gouvernement provisoire de la République algérienne (GPRA) pour mettre fin à la guerre en Algérie.

2 Le passé récent

La deuxième partie du roman intitulée la France froide commence avec l'arrivée d'Ali et de sa famille en France. La focalisation de la narratrice va lentement passer d'Ali à son fils ainé, Hamid, le père de Naïma. Encore une fois Naïma ne connait pas les détails de cette partie de son histoire familiale. Son père Hamid avait l'âge de s'en souvenir mais il a préféré l'oublier ou l'ignorer.

Ali, Yema et leurs enfants Hamid, Dalila et Kader arrivent au camp de Rivesaltes qui a accueilli des républicains espagnols après la guerre civile espagnole et des juifs et des Tziganes à l'époque de Vichy. Le camp militaire a un air lugubre et la tente qu'on leur montre est tout à fait insalubre. Hamid se sent humilié quand son père et sa mère ne peuvent pas signer le document qui leur permet de garder la nationalité française. La famille reste pendant de longs mois à ne rien faire à Rivesaltes. Au bout de huit mois, ils sont envoyés au Logis d'Anne qui est un hameau de forestage. Hamid n'a jamais parlé du Logis d'Anna à Naïma. Elle apprend sur Internet que ce camp a été opérationnel de 1963 jusqu'en 1988. Dans la classe de rattrapage du hameau l'instituteur n'enseigne pas le français aux petits Arabes et Kabyles, il les aide à redevenir des enfants normaux, à oublier les séquelles de la guerre d'Algérie. « *L'école de l'intégration c'est l'école de la République qui se trouve au village français et l'école de l'exclusion c'est l'école du camp* » (Pierret 2007, p. 180). Mais Hamid « *rêve depuis qu'il est arrivé dans ce pays de se mêler aux Français* » (Zeniter 2017, p. 196). Il s'éloigne de la religion à cause du premier Aïd- el-Kebir, la fête du sacrifice, que sa famille fête au Logis d'Anne. Quelques années plus tard quand ses filles lui demanderont quand il a cessé de croire en Dieu, il leur parlera de Marx mais il se souviendra surtout de l'odeur de sang de la bête sacrifiée derrière leur cabane au Logis d'Anne. Pour le petit garçon qui veut « se mêler » aux habitants du pays c'est un poids trop lourd à porter.

La prochaine étape de la famille est la ville de Flers en Normandie. Les Harkis sont installés dans des HLM. Ali achète des meubles qu'il estime conformes à la vie française, pour que Hamid puisse inviter ses copains à la maison mais pour le garçon ces meubles sont horribles. Quand il est scolarisé à l'école de son quartier, Hamid est conscient de son retard par rapport aux petits Français mais cette honte est pour lui une source de motivation. Entre lui et ses parents, le fossé se creuse : il servira désormais de traducteur à ses parents sans toutefois transmettre fidèlement les messages qui viennent de l'école.

A la fin de la première année à Flers, Hamid passe en sixième : c'est une réussite remarquable. Mais il a toujours honte dans ses conversations avec l'assistante sociale : il ne peut pas lui expliquer l'étroitesse de son appartement et le nombre de ses frères et sœurs. La langue éloigne de plus en plus parents et enfants. Selon Cyrulnik, il faut apprendre aux enfants la langue de leurs parents : « *Quand les parents ne parlent pas leur langue avec les enfants qui apprennent la langue du pays d'accueil, ce déchirement linguistique entraine un clivage* » (Cyrulnik 2002, p. 46).

En seconde ou en première, Hamid cesse de faire le Ramadan : il s'éloigne un peu plus des valeurs de sa famille. En plus il souffre de plus en plus fort des discriminations vécues par les immigrés algériens. Il a du mal à expliquer que son père n'est pas un travailleur immigré sinon un Français. Après une bagarre au bal de la Saint-Jean, Hamid confronte son père : « *(Les jeunes) veulent une vie entière, pas une survie. Et plus que tout, ils ne veulent plus avoir à dire merci pour les miettes qui leur sont données* » (Zeniter 2017, p. 289). Ali est conscient du racisme, il conseille pourtant à son fils de rester parmi les siens pour l'éviter mais Hamid pense qu'ils ne sont plus en Algérie et qu'il a tous les droits qu'ont les jeunes de son âge en France.

Après le bac Hamid part pour Paris. Avec ses deux copains, il va partager un appartement sous les toits, près de l'arche de Strasbourg-Saint-Denis. Dans un café enfumé tenu par un Kabyle, Hamid a le malheur de dire qu'il est venu en France en 1962. Le patron traite Hamid de traître et l'expulse du café en le rossant de coups, lui et ses amis. « *Hamid apprendra plus tard à Naïma à ne jamais répondre à cette question (quand es-tu venu en France) si elle ne veut pas que toute l'histoire de sa famille s'engouffre dans la brèche ouverte par cette date* » (Zeniter 2017, p. 296). Les copains de Hamid protestent : quand on traine avec lui on confronte et les Français et les Algériens ! « *Le passé envahit le présent, fils de traître il devient lui-même « le traître » et est traité en tant que tel* » (Pierret 2008, p. 91).

La vie de Hamid change quand il fait la connaissance de Clarisse. Ils partagent tout, sauf le passé de Hamid. « *Il a voulu devenir une plage blanche en venant à Paris* » (Zeniter 2017, p. 311). Après son service militaire, Hamid et Clarisse s'installent dans un appartement de la rue Jonquière. Hamid ne parle toujours pas de son passé. Un soir où Clarisse lui reproche son silence « *Je ne peux pas vivre avec toi si tu vis tout seul* » (Zeniter 2017, p. 335), il lui avoue enfin son passé : « *On est arrivés en France quand j'étais encore gamin (…). On était dans un camp, on était derrière des barbelés comme des bêtes nuisibles (…). Mes parents ont dit merci. Et puis après, ils nous ont foutus dans la forêt au milieu de nulle part, tout près du soleil (…). Mes parents ont dit merci. Ensuite, ils nous ont envoyés dans une cité HLM de Basse-Normandie, dans une ville où avant nous, je ne crois pas que qui que ce soit ait jamais vu un Arabe. Mes parents ont dit merci* » (Zeniter 2017, p. 336). Hamid abhorre ce passé : ils se croyaient être des citoyens français mais la France ne leur a fait qu'une aumône. Un autre fils de harki qui a habité au Logis d'Anne partage les sentiments de Hamid : « *Nos parents, on les a bafoués, humiliés, abandonnés. Le fait de les avoir parqués dans des camps qui devaient être du provisoire ! Pourquoi ont-ils fait ça ? Je ne sais pas* » (Jordi et Hamoumou 1999, p. 101).

3 Le présent instable

Les années ont passé et Naïma, qui apparaissait de temps à autre dans la narration, est placée au centre de la diègèse dans la troisième partie du livre qui est intitulée *Paris est une fête.* Naïma a fait des études d'histoire de l'art et a commencé à travailler dans une galerie d'art à Saint-Germain-des-Prés. C'est une jeune femme libre qui cohabite avec une amie et dont le principe était de coucher avec des inconnus mais depuis quelque temps elle a abandonné ce comportement « *qui a été tant banalisé par les séries américaines - et notamment Sex and the City - qu'il est devenu une norme* » (Zeniter 2017, p. 361). Naïma n'a jamais eu de relation, sexuelle ou autre, avec un Maghrébin. Est-ce une forme de racisme propre à certains descendants d'immigrés ? « *Elle ne peut pas envisager d'avoir une relation avec quelqu'un qui soit originaire de la même région que sa famille. Cela irait à l'encontre de la logique d'intégration, qui est aussi, quoique de manière plus secrète, une logique d'ascension et réclame que l'on aille procréer avec la majorité dominante pour prouver que l'on a réussi* » (Zeniter 2017, p. 363).

Depuis deux années, Naïma fréquente Christophe, le propriétaire de la galerie où elle travaille. Elle ne pense pas être amoureuse de lui, d'ailleurs il est marié et a deux enfants. Sans qu'elle sache pourquoi Christophe a pris une place importante dans sa vie. Un jour, après l'amour, il lui demande si elle est déjà allée en Algérie. Elle lui répond qu'après les événements de 1997, où un cousin et sa femme ont été tués, son père décida de ne plus rentrer en Algérie[4]. Dans son enfance Naïma aurait voulu aller en Algérie pour passer les vacances d'été mais avec le passage des années elle s'est éloignée de l'Algérie.

Naïma a hérité plusieurs peurs de son père mais elle doit à elle-même la peur d'être assimilée aux terroristes. Après les attentats à Charlie Hebdo, elle a peur que sa grand-mère Yema se fasse agresser dans la rue par des fanatiques car elle porte le voile. Elle est gênée d'être considérée comme faisant partie des « musulmans de France », elle qui est athée comme son père. L'attentat au Bataclan génère d'autres peurs chez elle : la peur de mourir dans un attentat, la peur de découvrir un terroriste potentiel parmi ses cousins, la peur que les Français qui sont contre les musulmans deviennent plus nombreux et aussi la peur que dans une éventuelle guerre civile entre « eux » et « nous », elle ne parviendrait pas à déterminer son camp.

Après l'attentat au Bataclan, les gens ont déserté la galerie d'art. Christophe décide d'aller à l'encontre de la peur et d'organiser une exposition sur l'art arabe. Il a jeté son dévolu sur Lalla, un artiste dont il a exposé quelques tableaux dans le passé. Lalla est un peintre kabyle qui a dû fuir l'Algérie car il était menacé tant par les islamistes que par les militaires au pouvoir. Une

[4] La décénnie noire: les années 90 où une lutte acharnée a eu lieu entre le gouvernement algérien et divers groupes islamistes. Finalement, les forces gouvernementales ont eu le dessus mais le gouvernement a quand-même déclaré une amnistie. Consulter le site: https://www.monde-diplomatique.fr/2017/08/DAUM/57773 [consulté le 05/12/2020].

grande partie de ses peintures sont à Tizi Ouzou et Christophe charge Naïma d'aller les récupérer pour l'exposition. « *Christophe a le large sourire du père Noël* : *Naïma je te rends l'Algérie, Algérie je te rends Naïma* » (Zeniter 2017, p. 386).

Lors de ses conversations avec Lalla, Naïma comprend à quel point elle ignore tout sur l'Algérie historique, politique et géographique. De retour chez elle, elle appelle sa mère et lui annonce sa visite pour le week-end. Elle demande à son père de lui raconter son enfance passée en Algérie. Hamid lui répond avec colère : « *Les enfants sont les mêmes partout* » (Zeniter 2017, p. 404). Hamid n'a jamais parlé de l'Algérie avec ses filles. Quand il y avait à la télévision ou à la radio des programmes sur les banlieues « *chaudes* », Hamid les occultait devant ses filles. Pour lui l'Algérie n'existait pas. Il ne reste à Naïma que « *la mémoire tentaculaire d'Internet pour appréhender l'histoire des harkis* » (Zeniter 2017, p. 428).

Naïma partage avec le lecteur le résultat de ses recherches sur les camps de harkis, la révolte des enfants de harkis en 1975. Finalement, grâce à leurs efforts, le dernier camp de harkis, Bias, est démantelé. « *Qui connaît vraiment l'histoire des harkis se demande Naïma. L'histoire est écrite par les vainqueurs* » (Zeniter 2017, p. 428). Les harkis sont perdants aussi bien en Algérie qu'en France. En Algérie ils ont été persécutés, en France discriminés.

Le plus difficile pour Naïma est de se rendre au consulat algérien pour solliciter un visa officiel. Elle a peur que son entrée en Algérie soit refusée parce qu'elle est la petite-fille d'un harki. En 2000, le président algérien Abdelaziz Bouteflika a dit « *Les conditions ne sont pas encore venues pour les visites de harkis, ça, il faut que je le dise. C'est exactement si on demandait à un Français de la Résistance de toucher la main à un collabo* »[5]. Elle s'attend à ce que son nom provoque une réaction mais tout se passe bien et, quinze jours plus tard, elle a son visa. « *L'Algérie lui ouvre ses portes pour un mois. Elle ne sait pas si elle est soulagée, déçue ou terrifiée* » (Zeniter 2017, p. 438).

Naïma choisit d'aller au pays de son grand-père en bateau pour revivre l'expérience de sa famille à rebours. Sa tante Dalila lui a donné le téléphone de Yacine, un vague cousin qui vit à Tizi Ouzou. C'est tout ce qui reste de sa famille en Algérie. Ifren, le neveu de Lalla, est à l'aéroport pour accueillir Naïma et la conduire à Tizi Ouzou. En attendant que sa voiture soit disponible, ils font un petit tour en ville. La vie se déroule en arabe autour de Naïma sans qu'elle ne puisse rien comprendre. Elle apprend avec surprise qu'elle ne peut pas fumer dans la rue. Elle passe devant le « Milk Bar » sans savoir qu'en 1956, son grand-père a failli être tué dans l'attentat du FLN qui a causé la destruction du café.

Une fois à Tizi Ouzou, Naïma part à la recherche des dessins de Lalla grâce à l'aide de Mehdi et de sa femme qui travaillent à la maison de l'artisanat. Naïma rencontre des personnes qu'elle n'imaginait pas trouver en Algérie : des

[5] Déclaration du président Bouteflika disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/xfdpkd [consulté le 29/09/2020].

intellectuels, des artistes, des militants, des journalistes qui ont lutté pour l'indépendance de l'Algérie, de la Kabylie ou pour celle des artistes dissidents. Elle se sent obligée d'occulter son grand-père harki. Elle se présente, par demi-mensonges comme une descendante d'émigrés algériens. Au lieu de poser ses pas dans les pas de son père et de son grand-père, elle est peut-être en train de construire son propre lien avec l'Algérie. Elle est ravie de participer à des conversations sur les événements récents survenus dans le pays et essaye de comprendre une Algérie inconnue de sa famille par ses propres moyens. Un lointain cousin de Mehdi propose à la petite parisienne de l'emmener au village de son grand-père. C'était, il y a quelques années, le territoire des « *barbus* », les islamistes mais maintenant « *les terros* » respectent les femmes. « *Ils préfèrent tuer les policiers* » (Zeniter 2017, p. 469).

Quand la voiture où elle se trouve s'approche du village sur la crête, Naïma appelle son père pour lui demander des informations mais son père répète comme toujours qu'il ne se souvient de rien. Parmi les enfants qui courent à sa rencontre une fillette qui ressemble à Myriem, sa sœur, la tire par la main et l'amène à l'intérieur de la maison blanche qui se trouve au milieu des deux autres. Les retrouvailles avec les parents de son grand-père se font sous le signe de l'émotion. Une photo de famille, prise par le téléphone portable de Naïma, couronne la session.

Sur la route du retour à Alger, Ifren demande à Naïma si elle a trouvé ce qu'elle cherchait. Elle répond sincèrement qu'elle ne sait pas. Parfois, elle sentait intensément qu'elle appartenait à l'Algérie et une minute après, elle était prête à tourner les talons et à rentrer en France. Ifren fait le point à sa façon : « *Personne ne t'a transmis l'Algérie. Qu'est-ce que tu croyais ? Qu'un pays se passe dans le sang ? Que tu avais la langue kabyle enfouie quelque part dans tel chromosome et qu'elle se réveillerait quand tu toucherais le sol ?* » (Zeniter 2017, p. 497). C'est exactement ce qu'avait espéré Naïma. Ifren cite le poème d'Elizabeth Bishop : il y a des choses qui se perdent… « *Ce qu'on ne transmet pas ça se perd, c'est tout. Tu viens d'ici mais ce n'est pas chez toi* » (Zeniter 2017, p. 497).

Finalement, le vernissage de l'exposition a lieu avec la participation de Lalla et même d'Ifren qui a fini par recevoir un visa touristique du consulat français. Naïma se dit apaisée par le voyage en Algérie. « *Mais elle n'est arrivée nulle part au moment où je décide d'arrêter ce texte, elle est mouvement, elle va encore* » (Zeniter 2017, p. 506) écrit la narratrice en un clin d'œil final au lecteur et à Naïma.

Le roman d'Alice Zeniter peut être lu de différentes façons : comme une quête du pays ancestral, une quête du passé familial ou bien une quête de soi. Le grand-père harki de Naïma a été la victime de l'histoire coloniale : il a essayé de sauver sa famille de la guerre civile algérienne. Hamid, son fils, a voulu oublier les humiliations qu'il a vécues à son arrivée en France. Les Français n'ont jamais compris que les harkis s'étaient battus pour eux. Hamid a voulu effacer

le souvenir des camps, surtout ne pas en parler à ses filles et les élever dans la culture de leur mère, loin des discriminations racistes. Il n'a pas transmis à sa fille Naïma le souvenir du pays ancestral, il a, en quelque sorte, renié ses racines. Par contre Naïma, n'est pas comme son père : petite-fille de harki et d'émigrés algériens, elle appartient à la troisième génération et mène une vie sans histoire jusqu'au jour où elle doit confronter le passé de son grand-père. Elle essaye de comprendre son choix. En tant que française d'origine algérienne, elle a du mal à se positionner par rapport aux attentats terroristes, elle, qui est née musulmane mais qui est devenue athée comme son père. Elle ne se définit pas par rapport à ses origines mais les retrouve avec tendresse dans la personne de sa grand-mère. Finalement Naïma est parvenue à réaliser un voyage en Algérie et à découvrir son pays d'origine, ce qui va lui permettre de se forger un nouvel équilibre dans la vie. Comme le dit la narratrice à la fin du roman, elle est en mouvement, l'avenir l'attend.

Bibliographie

AGERON, Charles Robert, 2000. Le drame des harkis : Mémoire ou histoire ? In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* n. 68, p. 3-15 [en ligne]. [consulté le 28/09/2020]. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/3772174

BESNACI-LANCOU, Fatima, 2014. *Les harkis envoyés à la mort. Le sort des prisonniers de l'Algérie indépendante (1962 – 1969)*. Paris: Les éditions de l'atelier-éditions ouvrières

CYRULNIK, Boris, 2002. *Un merveilleux malheur.* Paris: Odile Jacob

JORDI, Jean-Jacques et Mohand HAMOUMOU, 1999. *Les harkis, une mémoire enfouie.* Paris: Éditions autrement

PIERRET, Régis, 2007. Les enfants de harkis, une jeunesse dans les camps. In: *Pensées plurielles,* n. 14, p. 179-192 [en ligne]. [consulté le 28/09/2020]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2007-1-page-179.htm

PIERRET, Régis, 2008. Les enfants de harkis entre triple appartenance et double rejet. In: *Hommes et migrations,* n. 1276, p. 88-100 [en ligne]. [consulté le 28/09/2020]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2008_num_1276_1_4808

STORA, Benjamin, 2011. Les témoins muets de la tragédie finale. In: *Les temps modernes,* n. 666, p. 34-43 [en ligne]. [consulté le 02/10/2020]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2011-5-page-34.htm

ZENITER, Alice, 2017. *L'art de perdre.* Paris: Flammarion

Sitographie

Déclaration du président Bouteflika. Disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/xfdpkd [consulté le 29/09/2020].

Déclaration de l'armistice en Algérie après les années noires. Disponible sur: https://www.monde-diplomatique.fr/2017/08/DAUM/57773 [consulté le 05/12/2020].

Les accords d'Évian. Disponible sur : https://www.histoire-pour-tous.fr/histoire-de-france/2432-signature-des-accords-devian-18-mars-1962.html [consulté le 29/09/2020].

Le service militaire en Algérie. Disponible sur : http://www.cdha.fr/le-recrutement-en-algerie [consulté le 29/09/2020].

Résumé: Les harkis sont les supplétifs musulmans qui ont lutté aux côtés des forces françaises en Algérie contre le FLN (Front de libération nationale) pendant la guerre d'Algérie. Ils ont été considérés comme traîtres par les Algériens. Ceux qui ont pu quitter l'Algérie avec les troupes françaises ont été très mal accueillis en France. Les Français les voyaient comme des immigrés tandis qu'eux-mêmes se considéraient comme des Français musulmans. Alice Zeniter, qui est elle-même une petite-fille de harki, relate dans son roman intitulé *L'art de perdre* l'histoire d'une famille de harki de la Kabylie en trois générations. Ali, le grand-père qui a participé à la deuxième guerre mondiale dans l'armée française, devient suspect aux yeux du FLN. A son arrivée en France la famille d'Ali vit dans des conditions difficiles. Ils font face à des discriminations. Hamid, le fils d'Ali n'assume pas son passé. Il se marie avec une française et préfère oublier ses racines. Naïma sa fille, qui appartient à la troisième génération, découvre grâce à l'aide de la narratrice (Alice Zeniter) le passé de son grand-père, ainsi que la raison de l'attitude réticente de son père envers son pays natal. Elle réalise un voyage d'affaires en Algérie mais ne reconnaît pas le pays de son père et de son grand-père. Ce qui ne se transmet pas se perd.

Mots-clés: Harki, Algérie, colonialisme, discrimination(s), passé, présent, Alice Zeniter, *L'Art de perdre*.

prof. Dr. Arzu Etensel Ildem
Université d'Ankara
DTCF Ankara
Turquie
aeildem@ttmail.com
ildem@ankara.edu.tr

Román jako zvuková kompozice: jeden příklad z francouzské literatury

Josef Fulka
Praha

Novel as a Musical Composition: an Example from French Literature

Abstract: In the present paper, the author analyses *Jealousy*, the famous novel by Alain Robbe-Grillet, with particular regard to auditory perception. While Robbe-Grillet is usually considered to be an author chiefly concentrating on vision, the author of the present study attempts to show that sounds and sonority play an equally important role in Robbe-Grillet's novel. Throughout *Jealousy*, the reader encounters various sounds – both human and non-human – that do not merely have a function of an "ornament" or auditory accompaniment of the visual, but they turn out to be crucial elements of indicating the main character's affective states.

Key words: Auditory perception, French New Novel, affectivity.

„Zhudebnění románové prózy. Ne jako to dělali symbolisté, podřízením smyslového obsahu sluchovému účinku. (...) Ale ve velkém měřítku, v kompozici," píše si do svého zápisníku fiktivní spisovatel Filip Quarles v Huxleyho románu *Kontrapunkt* (Huxley 1968, s. 320-321). Víme, že toto „zhudebnění románové prózy", tedy konstruování literárního narativu s využitím jistých „hudebních" prostředků, představovalo pro moderní literaturu – od Prousta či Thomase Manna až po Milana Kunderu – skutečnou výzvu. Vývoj moderní hudby nám nicméně dává možnost uvažovat o tomto „zhudebnění" i jinak, a právě to bude tématem následujícího textu.

Jeden ze zásadních posunů, jimž vývoj hudby ve dvacátém století podléhá, spočívá bezpochyby ve zrušení nebo alespoň znejasnění rozdílu mezi (hudebními) zvuky a (nehudebními) hluky: přelomovým teoretickým dílem je v tomto ohledu velká – jak rozsahem, tak významem – kniha skladatele Pierra Schaeffera, nesoucí příznačný titul *Pojednání o zvukových objektech* (Schaeffer 1966). Jak název napovídá, v centru Schaefferova zájmu se již neocitají hudební tóny (produkované víceméně „standardní" hrou na příslušné hudební nástroje), nýbrž „zvukové objekty" ne-hudební provenience, jejich svébytná povaha a struktura, a to i přesto, že Schaeffer skromně tvrdí následující: „Často mi bylo připisováno plnění historického úkolu: zavést hluk do hudby. Chlubím se spíše opakem: tím, že jsem v hudebním zvuku objevil podíl hluku, který obsahuje a který byl setrvale opomíjen. Osvobození poslechu, ke kterému jsem vyzýval skladatele i posluchačstvo, mělo tendenci zpochybňovat primární protiklad mezi zvukem a hlukem, odhalujíc potenciální hudebnost zvuků obvykle pova-

žovaných za hluky, ale také zachycujíc v údajně čistém zvuku implicitní hlučení: zrnitost houslí či hlasu, složité bujení zvuku perkusí apod. Bude dobře mít na paměti, že se tu nejedná o nějaké politováníhodné nedokonalosti: tyto údajné nečistoty jsou základní součástí hudební danosti" (Schaeffer 1966, s. 670).

Právě Schaefferovy komplexní úvahy o „zvukových objektech" (přestože tento výraz přejímáme oproti jeho původnímu schaefferovskému vymezení velice volně) otevírají, jak se domníváme, určité nové možnosti i pro literárněvědnou analýzu. Rádi bychom se tímto prizmatem podívali na jedno z význačných děl moderní francouzské literatury, totiž na *Žárlivost* Alaina Robbe-Grilleta, a položili si následující prostou otázku: jakou úlohu v tomto krátkém, ale neobyčejně složitém díle hrají právě zvuky? Tuto otázku lze snad považovat za neotřelou v tom smyslu, že fenomén zvuku byl v Robbe-Grilletových textech, tradičně považovaných za „vizuální", tematizován jen zřídka. Tento až příliš snadno přijímaný obraz Robbe-Grilleta jakožto „spisovatele pohledu" (např. Barthes 2002, s. 294) se pokusíme zpochybnit: půjde o to ukázat, že *Žárlivost* je konstruována jako skutečný *Gesamtkunstwerk*, v němž se kombinují vizuální a sluchové vněmy, které *společně* přispívají k evokování pocitu tísně a „znepokojivé cizoty", který text u čtenáře vyvolává.

Poznamenejme na začátek jen stručně něco, co každý čtenář *Žárlivosti* již dobře ví. O ústřední, zvláštním způsobem nepřítomné „postavě" tohoto románu toho již bylo napsáno mnoho. Tato postava, totiž žárlivý manžel ženy označené v románu iniciálou A., kterého různí interpreti označují jako „absenci postavy" (Bernal 1964, s. 118), „myslící prázdno" (Rousset 1973, s. 144) či „já-nicotu" (Morrissette 1965, s. 111), poznamenává svými afektivními stavy všechno, co vnímá a co pociťuje; a je dobře známo, že zmatek čtenářů, pokud jde o jeho přítomnost ve vyprávění, pramení z prostého faktu, že Robbe-Grillet v souvislosti s ním odmítá používat zájmeno první osoby, které v literatuře již tradičně označuje subjektivní přítomnost. Jinými slovy, robbe-grilletovský vypravěč nikdy neříká „já", a právě proto Robert Pingaud přiléhavě označil narativní techniku použitou v *Žárlivosti* jako „vnější monolog" (Bernal 1964, s. 60). Místo aby byla přítomnost manžela v textu indikována použitím zájmena první osoby, musí být naopak dedukována skrze nepřímé náznaky, jako je například tento: „Na večeři je tu zase Franck, usměvavý, přívětivý, hovorný. Christiana s ním tentokrát nepřišla (...). Ale dnes večer ji A. přece jen čekala, aspoň dala prostřít pro čtyři. Dá přebytečný příbor hned odnést" (Robbe-Grillet 1965, s. 10). Ony „čtyři příbory" samozřejmě jasně naznačují, že kromě Francka, A. a nepřítomné Christiany má za stolem sedět ještě někdo další.

Pokud připomínáme tato známá fakta, pak proto, že nás vedou přímo k našemu vlastnímu tématu. Přítomnost žárlivého manžela – kromě oněch náznaků, které jsme právě zmínili – se projevuje především prostřednictvím jeho zrakových, taktilních a sluchových vněmů. Opět bychom zde marně hledali nějaké „já", které by nám tradičním způsobem naznačilo vnímající subjekt:

namísto toho se zde setkáváme s výčtem různých *smyslových orgánů*, které jako jakási zvláštní synekdocha tento subjekt zastupují: „Na sloupcích je oprýskaných míst mnohem méně; tvoří mělké dolíčky většinou uprostřed kuželky, kde *prsty* nahmatají svislé pukliny ve dřevě. (…) Na opačné straně rozeznává teď *oko*, uvykající tmě, světlejší předmět na pozadí domovní zdi (…) A *uši* znovu plní ohlušující vřava cvrčků, jako by nikdy nepřestala“ (Robbe-Grillet 1965, s. 15, 64, zvýraznil J. F.).

Každá modalita vnímání je takto spojena se specifickým smyslovým orgánem – vypravěčovo tělo se předkládá jako tělo „rozparcelované“, jak by řekl Jacques Lacan, jako tělo rozdělené podle svých perceptivních schopností. Při četbě *Žárlivosti* se nás někdy zmocňuje pocit, že vypravěč je přítomen – abychom si pro změnu vypůjčili výraz Davida Huma – jen jako „svazek počitků“. Tento dojem se nicméně záhy ukáže jako klamný. Neboť to, co je nám skrze tyto počitky, skrze jejich křížení a vrstvení sugerováno, je velice vyhrocený *afektivní* stav, který dává celému románu jméno: žárlivost. Na konci už je nám zřejmé, že vypravěč ani zdaleka není žádným „okem kamery“ či „strojem na zaznamenávání počitků“, nýbrž subjektem obtíženým mimořádně násilnými fantasmaty, hraničícími s halucinací.

Věnujme se nyní podrobněji vypravěčovým sluchovým vněmům. Přestože, jak jsme již poznamenali, se analýzy *Žárlivosti* soustřeďují na vněmy vizuální, zarazí nás, že auditivní vnímání je v textu přítomno od začátku až do konce. *Žárlivost* je vyplněna nejrůznějšími zvuky, které zde rozhodně nehrají úlohu pouhých „kulis“, rámujících či podepírajících vidění: stávají se z nich skutečné „zvukové objekty“, které zcela zásadně přispívají k evokací oné hypotetické *ménage à trois*, jež je předmětem „zápletky“ románu.

Hned na začátku jsme konfrontováni se zvukem, který se na dalších stránkách bude nesčetněkrát navracet: s hlukem cvrčků. A. „naslouchá vřavě, která stoupá ze všech stran a kterou vydávají tisíce cvrčků žijících v dolině. Ale v této neutuchající, jednotvárné, ohlušivé vřavě se nedá nic uslyšet“ (Robbe-Grillet 1965, s. 10). A není jistě náhoda, že tímtéž zvukem se celý román uzavírá: „Kolem dokola domu, nad zahradou a nad terasou, se teď znovu prostírá černá noc a ohlušující vřava cvrčků“ (Robbe-Grillet 1965, s. 99). Nejprve by se mohlo zdát, že tento zvuk hraje právě roli kulis a představuje nanejvýš známku jistého exotismu (*nacházíme se v tropech*). Ale při bližším pohledu se ukáže, že tomu tak není. U tohoto zvuku je soustavně zdůrazňována jedna jeho vlastnost: je to něco, co bychom mohli označit jako jeho stabilitu, jeho kontinuální, neměnný charakter, jenž posiluje pocit jakési časové neurčenosti – je to zvuk „jednotvárný“, zvuk „bez konce, bez začátku“, „bez odstupňování, bez proměny“ (Robbe-Grillet 1965, s. 10, 64, 66). Postupně si začínáme uvědomovat, nakolik tento zvuk nenápadně a díky své neměnnosti samotné přispívá k budování tísnivé atmosféry a k vytváření pocitu nekonečného, halucinačního bezčasí (právě toho, ve kterém se ocitá manžel na konci románu, když v prázdném domě čeká na návrat A., která odjela do města spolu s Franckem). A navíc přinejmenším

při jedné příležitosti tento hluk přispívá k paranoi hlavní postavy díky tomu, že znemožňuje slyšet, co Franck přesně říká: „(A.) se druhou rukou opře o opěradlo křesla a skloní se tak nízko, že se jejich hlavy octnou u sebe. Franck zamumlá několik slov: patrně poděkování“ (Robbe-Grillet 1965, s. 29). Vypravěč sice používá výraz „patrně“ (ve francouzštině *sans doute*), ale onen hluk ho přesto zanechává v nejistotě ohledně skutečného smyslu Franckových promluv, čímž posiluje jeho žárlivost.

Navzdory své neměnnosti a nekonečnosti se ovšem hluk cvrčků podílí na jakémsi zvukovém kontrapunktu, neboť je neustále kontrastován s jinými zvuky. Tento kontrapunkt se buduje především v souvislosti s jednou opozicí, která je v *Žárlivosti* centrální: s opozicí dne a noci. Ráno je zvuk cvrčků vystřídán ptačím zpěvem: „Ve vzduchu po ránu téměř chladném vystřídá halas nočních cvrčků cvrlikání ptáků, které se mu podobá, ačkoliv je méně jednotvárné, zpestřené tu a tam trochu melodičtějšími tóny. Ostatně ptáky není vidět o nic víc než cvrčky, schovávají se v chocholech širokých zelených listů všude kolem domu“ (Robbe-Grillet 1965, s. 37). I přes avizovanou podobnost obou zvuků vyznačuje ptačí zpěv jiný druh temporality: nikoli tu noční, nekonečnou a paranoidní, nýbrž diferencovanější a nuancovanější temporalitu denní.

Právě citovaná pasáž nás však poučuje ještě o další velmi důležité charakteristice zvuků v Robbe-Grilletově románu. Pakliže zvuky, jak jsme již naznačili, přispívají k posílení tísnivého pocitu, je to také proto, že velice často vyznačují jistou *limitu viditelného*: ptáky ani cvrčky není vidět. Jinými slovy, jedná se o zvuky, které Schaeffer označuje jako zvuky „akusmatické“, tj. zvuky, u nichž vizuálně nevnímáme jejich zdroj (Schaeffer 1966, s. 91). Totéž platí o možná nejznepokojivějším (a příznačně rovněž nočním) zvuku v *Žárlivosti*, jenž tvoří nepominutelnou složku onoho zvukového kontrapunktu, o němž byla právě řeč. Jde o zvuk blíže neurčených živočichů, který během večera nahrazuje hluk cvrčků a vytyčuje jistou *neviditelnou* prostorovou strukturu, která zraku, neschopnému orientovat se ve tmě, zůstává nepřístupná. U čtenáře je tím vyvoláván pocit jakési vágní a nejasné hrůzy. Této pasáži (kterou níže ocitujeme celou), předchází drobná „ouvertura“: „Venku je naprostá tma. Nikdo už nemluví. Hřmot cvrčků přestal. Není slyšet nic než občas krátký skřek nočního dravce, náhlé zabzučení brouka, cinknutí porcelánového šálečku odkládaného na nízký stůl“ (Robbe-Grillet 1965, s. 15). Tento moment mlčení a drobných zvuků však náhle končí: „Pronikavý skřek nočního dravce, ostrý a krátký, zazní znovu dole v údolí, nedá se přesně stanovit kde (…). Týž ostrý a krátký skřek teď zazní z větší blízkosti, zdá se, že přichází ze zahrady, hned pod terasou na východní straně. Jako ozvěna se ozve úplně stejný skřek z opačné strany. Shora od silnice jim odpovídají jiné skřeky a další zdola z údolí. Někdy je zvuk trochu hlubší nebo delší. Pravděpodobně je vydávají různé druhy zvířat. A přece jsou si ty zvuky podobné, ne že by měly nějaký společný ráz, který by se dal snadno určit, spíš by se dalo mluvit o společném nedostatku charakteru: nepřipomínají

výrazy děsu nebo bolesti nebo hrozby nebo dokonce lásky. Budí dojem zvuků mechanických, vydávaných bez zjistitelného důvodu, nevyslovujících nic, signa-lizujících pouze existenci, přítomnost a pohyby každého tvora, jehož dráhu nocí vytyčují“ (Robbe-Grillet 1965, s. 16)[1].

Z této pasáže se dovídáme dvě věci. Zaprvé lze tvrdit, že tento „společný nedostatek charakteru“ je typický pro téměř všechny zvuky v *Žárlivosti*. Zvuky, a to včetně zvuků vydávaných lidskými bytostmi, se zde takřka vždy vyznačují svým mechanickým charakterem nebo alespoň jistou absencí smyslu. To platí jak pro zvuky nočních dravců, tak pro zpěv domorodého šoféra, popisovaný sice velice detailně, ale zároveň obdařený (přinejmenším pro západního posluchače) touž nesrozumitelností jako zvuk zvířat: „Vzhledem k zvláštnímu rázu melodií toho druhu dá se těžko určit, zdali byl zpěv přerušen z nějakého vnějšího důvodu (…) nebo proto, že nápěv dospěl k svému přirozenému konci. Právě tak když zpěvák začne znovu, spustí stejně, stejně nepředvídatelné tóny, které vůbec nevypadají na zahájení nebo na reprízu. Zato jindy se zdá, že něco spěje ke konci, všechno to naznačuje: postupné klesání, obnovený klid, pocit, že vše bylo řečeno; ale po notě, která měla být poslední, přijde další bez nejmenšího přechodu a za ní stejně samozřejmě další a další, posluchač si myslí, že se octl uprostřed díla… když bez výstrahy všechno naráz přestane“ (Robbe-Grillet 1965, s. 47-48)[2].

Můžeme v tom jistě spatřovat výraz určitého eurocentrismu, ale skutečná funkce této nesrozumitelnosti, jak se domníváme, je zcela jiná: přispívá k posilování úzkostného pocitu pramenícího z faktu, že se zde střetáváme s inertním, neutrálním, „bílým“ (abychom použili výraz Rolanda Barthesa) světem, z něhož je veškerý lidský význam vymýcen[3].

A za druhé si snadno povšimneme, že zvuky jsou u Robbe-Grilleta úzce spjaty s prostorem. Zvuky nočních dravců vyznačují prostor protkaný dráhami zvířat, jež je vydávají, prostor o to podivnější, že se situuje, jak již bylo poznamenáno, mimo vizualitu a že je jen vágně zakoušen prostřednictvím auditivních vněmů. Zvuků, které tento těsný vztah mezi sonoritou a prostorovostí potvrzují, nalezneme v *Žárlivosti* celou řadu. Možná nejzřetelnějším příkladem je syčení tlakové lampy, několikrát zmiňované zejména na konci románu. Toto tiché hvízdání (jehož „složitý“ charakter z něho činí „zvukový objekt“ par excellence) představuje pozadí, jež zároveň ruší i vyhrocuje ticho v prázdném domě, ve kterém se manžel ocitá sám se svými paranoidními fantasmaty: „A přece žádný hluk motoru neporušil ticho (které nebylo tichem, ale ustavičným

[1] Velmi podobné pasáže se opakují např. na s. 95 a 96.

[2] Srv. s. 89: „Zpěv se chvílemi tak málo podobá tomu, čemu se obyčejně říká píseň, žalozpěv nebo popěvek, že západní posluchač má právo ptát se, nejde-li snad o něco docela jiného. Přes jasné repetice se nezdá, že tóny se k sobě vážou podle nějakých hudebních zákonů. Neexistuje žádný opravdový nápěv, žádný rytmus nebo melodie“.

[3] Tomu ostatně odpovídají i jisté formulace, s nimiž se setkáme v Robbe-Grilletových esejích, vydaných pod titulem *Za nový román*: „Svět totiž nemá význam, ani není absurdní. Prostě je“ (Robbe-Grillet 1970, s. 14).

sykotem tlakové lampy). (...) Ale není nic slyšet, protože tomu brání ustavičné syčení lampy, které si ucho uvědomí, až když se pokusí zachytit jiný zvuk. (...) Je to naříkavý, vysoký, mírně nosový zvuk. Ale je tak složitý, že vzbuzuje svrchní tóny ve všech polohách. Je tlumený a pronikavý zároveň a naprosto nepromě-nný, plní hlavu a celou noc, jako by nepřicházel odnikud“ (Robbe-Grillet 1965, s. 66, 67, 69).

Vztahu mezi syčením lampy a prostorovostí si povšimneme teprve tehdy, když tento zvuk ustane. Právě v tuto chvíli se ticho – jež je nyní *skutečným* ti-chem – stane opravdu paralyzujícím a nesnesitelným. Celá prostorová struk-tura – vyznačovaná paradoxně spíše zvukem než viděním – se hroutí, a spolu s ní zaniká jakákoli možnost pohybu: manželova paranoia tím dospívá do mezního bodu. Robbe-Grillet z toho vytěží podivuhodný literární efekt: „Te-prve teď, když lampa nehvízdá, se ukazuje, jak mnoho místa její supění zabí-ralo. (...) Také v údolí zvířata utichla jedno po druhém. Nastalo takové ticho, že i ten sebemenší pohyb je neproveditelný“ (Robbe-Grillet 1965, s. 79)[4].

Nejenže *Žárlivost* je od začátku do konce vyplněna nejrůznějšími zvuky. Tyto zvuky občas přestávají být izolované a vstupují do velice složitých vzájem-ných vztahů, utvářejíce jakousi téměř hudební kompozici. Tíživá temnota ne-konečné noci, v níž manžel čeká na návrat A., je zaplněna drobnými zvuky, které se hromadí, mísí a vzájemně doplňují v úzkostné symfonii, díky níž se osamocenost a žárlivost hraničící se šílenstvím stává něčím takřka hmatatel-ným. Ocitujme tyto pozoruhodné řádky, v nichž sluchové vněmy – v pro-tikladu k tomu, co se o Robbe-Grilletovi obvykle tvrdí – jednoznačně převládají nad vněmy vizuálními: „Je noc, černá, strnulá, noc, která nepřináší osvěžení, plná ohlušující vřavy cvrčků, bez konce, bez začátku. (...) na bílém talíři rozvi-nuje zemský krab svých pět párů nohou (...). Kolem úst jsou četné kratší vý-růstky uspořádané rovněž po dvojicích. Jejich pomocí vyluzuje živočich jakýsi praskot, i zblízka sotva postřehnutelný, obdobný zvuku, jaký někdy vydává sku-tigera. Ale není nic slyšet, protože tomu brání ustavičné syčení lampy (...). Na terase, kam právě sluha přenesl stoleček a jedno nízké křeslo, se šum lampy ztratí pokaždé, když ho přeruší skřek zvířete. Cvrčkové už dávno umlkli. (...) Je noc jako všechny jiné noci, černá, klidná a horká, jen tu a tam přervaná ostrým a krátkým voláním dravců, náhlým zabzučením brouka, zašustěním netopýřích křídel. Potom se rozhostí ticho. Ale náhlý zvuk podobný vrčení napne sluch... Okamžitě ustal. A znovu se vtírá sykot lampy“ (Robbe-Grillet 1965, s. 66-68).

Na závěr zmiňme ještě jeden, neméně pozoruhodný způsob, jakým Robbe-Grillet využívá „zvukové objekty“. Je již dostatečně zřejmé, že tou nejběžnější – a nejpůsobivější – figurou, s jejíž pomocí Robbe-Grillet vyvolává tísnivý pocit

[4] Zmiňme alespoň ještě jeden příklad propojení zvuku a prostoru. Jedná se o hluk motoru, který manžel, čekající na návrat A., náhle zaslechne: tento hluk „postupně vzrůstá“, „plní celé údolí pravidelnými, jednotvárnými otřesy“, „pohybuje se od západu k východu, z jednoho konce pole slyšitelnosti na druhý“ (Robbe-Grillet 1965, s. 70, 71). Nejedná se ovšem o Franckovo auto, ale o jakýsi kamión; manžel tak stále zůstává v nejistotě.

u čtenáře, je *opakování*. I zde se vnucuje hudební analogie: text *Žárlivosti* je protkán leitmotivy (zvukovými *i* vizuálními), jejichž opakování má zjevně za cíl vytvářet atmosféru úzkosti, spíše než pomáhat čtenáři orientovat se v textu. Těchto leitmotivů je mnoho: nejen takřka všechny zvuky, které jsme doposud zmínili a které se v téměř identické formě v textu průběžně navracejí, ale také značný počet motivů vizuálních. Zřejmě nejznámějším z nich je motiv stonožky, kterou Franck v blíže neurčené momentu[5] rozdrtí ubrouskem. Motiv stonožky – jejíž velikost se mimochodem během vyprávění mění – se vrací ve zvláště znepokojivé podobě v manželových fantasmatech během oné noci, kdy čeká na A. Její monstrózní rozměry nám naznačují, že jsme se přesunuli z „reality" do fantasmatu: „Dveře přípravny jsou zavřené. Mezi nimi a zejícím vchodem do chodby je stonožka. Je obrovská: snad největší exemplář, jaký se může v tomto podnebí vyskytnout. Když natáhne tykadla a rozloží nekonečné nohy kolem těla, zabere plochu velkou skoro jako talíř" (Robbe-Grillet 1965, s. 75).

Jakkoli to může vypadat kuriózně, kusadla stonožky vydávají tichý *zvuk*. A právě tento zvuk v textu funguje jako *přechod* mezi dvěma obsedantními obrazy v manželově mysli: mezi obrazem stonožky a obrazem A., která si češe vlasy (dost možná po sexuálním styku s Franckem). V následující citaci je tento přechod vyznačen kurzívou: „(…) kolem úst se v reflexních záškubech rychle naprázdno otvírají a zavírají kusadla. Z větší blízkosti lze postřehnout slabý praskot, který vydávají. *Je to zvuk hřebenu v dlouhých vlasech*. Zuby z želvoviny projíždějí shora dolů hustou černou masu s rezavými pablesky, elektrizují konečky a elektrizují se, takže hebké, čerstvě umyté vlasy praskají pod dotykem jemné ruky – jemné ruky s útlými prsty, které se postupně zavírají v pěst" (Robbe-Grillet 1965, s. 75-76).

Konvergence všech těchto prvků – stonožka, česající se A., svírající se ruka – umožňují Robbe-Grilletovi vybudovat předeterminovaný textový uzel, nepřímo, ale velice explicitně evokující manželovo podezření, pokud jde o možný pohlavní styk mezi A. a Franckem, stejně jako zmatenou a obsedantní povahu jeho mentálních stavů, v nichž se různé obrazy střídají na základě vágních analogií a asociací, diktovaných jeho žárlivostí spíše než nějakým logickým uvažováním. Jestliže v oblasti toho, čemu se říká *visual studies*, bývá zvykem zdůrazňovat primárně vizuální povahu fantasmatu, je o to zajímavější, že Robbe-Grillet zde jakožto klíč k fantasmatickému životu své postavy používá zvuk, sloužící v tomto případě jako základ asociace umožňující přechod od jednoho fantasmatického obrazu k druhému.

Ukončeme zde tuto nevyhnutelně dílčí a neúplnou analýzu fenoménu zvuku v Robbe-Grilletově *Žárlivosti*. Na začátku jsme naznačili, že tento román je ve skutečnosti komponován jako jakýsi *Gesamtkunstwerk*, v němž různé modality vnímání přispívají k vytváření velmi specifického čtenářského efektu. Pakliže jsme mezi těmito modalitami zdůraznili zvuk, bylo to proto, abychom

[5] „(…) načervenalá skvrna po stonožce, zamáčknuté minulý týden, začátkem měsíce, možná před měsícem nebo ještě dříve" (Robbe-Grillet 1965, s. 14-15).

zpochybnili onen údajný primát vidění, s nímž je robbe-grilletovská *écriture* tak často spojována. Chtěli jsme ukázat, že vizuální vněmy ani zdaleka nepředstavují jediný prostředek, s jejich pomocí je ona tísnivost, kterou pociťuje snad každý pečlivý čtenář *Žárlivosti*, v textu budována. Podařilo-li se to předvést jen trochu přesvědčivě, je náš úkol splněn.

Bibliografie

BARTHES, Roland, 2002. La littérature objective. In: *Oeuvres complètes II*. Paris: Seuil.
BERNAL, Olga, 1964. *Alain Robbe-Grillet. Le roman de l'absence*. Paris: Gallimard.
HUXLEY, Aldous, 1968. *Kontrapunkt*, přel. J. Fastrová. Praha: Odeon.
MORRISSETTE, Bruce, 1965. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris: Minuit.
ROBBE-GRILLET, Alain, 1965. *Žárlivost*, přel. A. Hartmanová. Praha: Československý spisovatel.
ROBBE-GRILLET, Alain, 1970. *Za nový román*, přel. P. Pujman. Praha. Odeon.
ROUSSET, Jean, 1973. *Narcisse romancier*. Paris: José Corti.
SCHAEFFER, Pierre, 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.

Abstrakt: Autor v textu analyzuje fenomén zvuku v Robbe-Grilletově románu *Žárlivost*. Přestože Robbe-Grillet je zpravidla považován za autora soustřeďujícího se především na vizuální vněmy, pokoušíme se zde ukázat, že vnímání sluchové v jeho románu hraje neméně podstatnou úlohu. V celé *Žárlivosti* se čtenář setkává s – lidskými i ne-lidskými – zvuky, které nemají funkci pouhého ornamentu či doprovodu vizuálních vněmů, nýbrž ukazují se jako zásadní prvek indikující afektivní stavy protagonisty textu.

Klíčová slova: Sluchové vnímání, francouzský Nový román, afektivita.

doc. Mgr. Josef Fulka, Ph.D.
Akademie věd AV ČR
Fakulta humanitních studií
Univerzita Karlova
Pátkova 2137/5
182 00 Praha 8
Česká republika
josef.fulka@gmail.com

Román v nárečí a nárečie v románe. O románe Antona Kreta *Ballabile spod Medzvedzej hlavy*[1]

Miroslava Gavurová
Prešov

The Novel in a Dialect, a Dialect in the Novel
On Anton Kret's Novel *Ballabile spod Medzvedzej hlavy*

Abstract: In the paper we examine Anton Kret's innovative novel written in dialect titled *Ballabile spod Medzvedzej hlavy*, in which the author encodes a complicated novel narration in an untraditional form – a territorial variety of Slovak, Spiš dialect. We pay attention to the novel categories, the way the story is transformed into a plot and the type of narrator used. We also analyse the way the ethical question and topical political issues are depicted in the novel, focusing closely on the secondary functions of the novel, namely didactic and cognitive, in relation to the dialect in which the narration evolves. In spite of the fact that dialect is primarily intended for spoken communication, the analysis confirms that its use in a written literary genre meets the aesthetic criteria. Numerous quotes from the novel illustrate that the Spiš dialect can fulfill the demands of captivating narration; we argue that the author's intent to examine the narrative potential of a dialect in the novel genre of a novel has thus fully succeeded.

Key words: A novel, dialect, Spiš dialect, story, plot, narrator.

Úvod

V propozíciách k tomuto zborníku síce nárečie nefigurovalo ako možný pracovný jazyk štúdie, ale napriek tomu hneď v úvode upozorním, že nárečie budem vo svojom príspevku hojne používať. Dôvodov na toto rozhodnutie je niekoľko a všetky nejako súvisia s našou jubilantkou, profesorkou Zuzanou Malinovskou. Dovolím si tieto dôvody – trochu neformálne – načrtnúť.

1. Prvým dôvodom je to, že so Zuzkou, ako pani profesorku smiem volať, som si vždy mohla dovoliť v súkromnej komunikácii sporadicky hovoriť či písať aj v nárečí. Nikdy sa nad tým nepohoršovala, že sa to akosi na vysokoškolských učiteľov nepatrí, skôr sa vždy snažila adekvátne a zväčša aj veľmi správne v nárečí zapojiť, zareagovať[2]. Našej jubilantke nárečie iste v neformálnej a súkromnej komunikácii neprekáža aj preto, že pokiaľ viem, Zuzka vyšla z viacjazyčného prostredia. Zo svojho detstva ovláda nielen slovenčinu, ale aj maďarčinu, ba dokonca pozná a pamätá si aj niekoľko mantáckych slov, lebo jej rodostrom má aj

[1] Text vznikol v rámci riešenia grantového programu Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky KEGA 010PU-4/2020 Interaktívna štylistika – analýzy a syntéza.

[2] A to aj napriek údajnému „zákazu" používať šarišské nárečie, ktorý vraj svojho času dostala od svojej kolegyne, dr. Kupčihovej.

mantácke korene. Určite aj táto vrodená viacjazyčnosť ju predurčila k skvelému zvládnutiu jej aprobačného jazyka – francúzštiny.

2. Druhým dôvodom používania nárečia ako jedného z pracovných jazykov tejto štúdie je fakt, že ako predmet svojej analýzy som si vybrala text, ktorý je v spišskom nárečí. Vo svojom príspevku sa totiž chcem bližšie pozrieť na román *Ballabile spod Medzvedzej hlavy* (2015), ktorého autorom je Anton Kret a ktorý žánrovo korešponduje s jubilantkiným vedeckým záberom. Okrem toho má tento román v názve aj slovo románskeho pôvodu, čo takisto potvrdilo správnosť môjho výberu. Talianské *ballabile* sa definuje ako *„baletná hudba a veľký skupinový tanec zakončujúci nejakú scénu alebo tvoriaci záver baletu“* (Slovník cudzích slov, 2005)[3]. O motivácii takéhoto názvu môžeme len špekulovať, iste bol však jeho výber ovplyvnený aj autorovým teatrologickým zázemím (porov. kap. 1) a v štýle *ballabile* sú napokon aj záverečné scény románu.

3. Tretí dôvod výberu nárečového textu ako predmetu štúdie je pre mňa osobne azda najpodstatnejší. Keď som pred časom váhala, či má vôbec zmysel venovať sa v súčasnosti „propagácii“ dialektu, spýtala som sa profesorky Malinovskej na názor. Jej odpoveď znela: *„Z mojej skúsenosti všetko, čo človek robí s oduševnením, má zmysel“*. A tu si naposledy dovolím byť v tomto diskurze, ktorý má byť vedecko-náučný, osobná: Ďakujem Ti, Zuzka, že si bola – a určite nielen pre mňa – vždy inšpiráciou a veľkým povzbudením.

1 Intentio auctoris[4] čiže autorov zámer

Pred samotnou analýzou textu ešte niekoľko faktografických údajov o autorovi, Antonovi Kretovi (1930, Smižany – 2019, Bratislava), pretože do istej miery predznamenávajú charakter analyzovaného diela. Anton Kret bol dramaturg, prekladateľ z ruštiny (prekladal divadelné texty), dramatik a teatrológ – ale v neposlednom rade aj nadšený priaznivec spišského nárečia. Všetky tieto atribúty pracovného života A. Kreta sa určitým spôsobom premietli aj do koncepcie románu *Ballabile spod Medzvedzej hlavy* (2015). „Napísanie trochu humorného, švejkovsky podfarbeného, ale aj trochu zvonodrozdovsky odľahčeného románika v spišskom nárečí nebola v pomerne rozsiahlej tvorbe Antona Kreta náhoda“ (Polák 2015, s. 10). A. Kret mal už totiž v tom čase na svojom konte autorstvo *spišsko-slovenského slovníka*[5] a preklad evanjelií do spišského nárečia. Bol takisto autorom veršovanej komédie v spišskom nárečí *Na mesciskym tarhu*, ktoré niekoľko sezón uvádzalo Spišské divadlo, a do spišského nárečia preložil aj Tajovského *Ženský zákon* (2013)[6] (Polák 2015, s. 10). Autorovo zanietenie pre nárečie, jeho používanie, ergo zachovanie, prirodzene vyústilo do napísania románu, ktorý je ideálnym, hoci náročným žánrom na vyskúšanie

[3] Dostupné z: https://slovnik.juls.savba.sk/?w=ballabile&s=exact&c=x38e&cs=&d=kssj4&d=psp&d=sssj&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=hssjV&d=bernolak&d=noundb&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=pskcs&d=psken# [cit. 13.09.2020]

[4] Ide o termín Umberta Eca (Bača 2010, s. 203).

[5] Slovník vyšiel pod názvom *Krátky slovník nárečia slovenského spišského* (1994, 2001).

[6] Jeho inscenácia bola v r. 2014 ocenená Výročnou cenou Literárneho fondu (Polák 2015).

toho, či je nárečie schopné uniesť zložitý fikčný svet. Aj preto sme sa v tejto štúdii rozhodli hojne exemplifikovať citátmi z románu, aby sme aj takto nechali posúdiť úspešnosť Kretovho románového projektu v dialekte.

Román *Ballabile spod Medzvedzej hlavy*, s podtitulom *Román v spištine*, má viacero „tvárí". Z pohľadu témy je to dobrodružný román, z pohľadu kompozičných postupov ide o román cestopisný. Keďže silný aspekt tohto románu spočíva v jeho jazykovom kóde – spištine, možno o ňom uvažovať aj ako o regionálnom či vidieckom románe, či o románe rodnej hrudy (k termínom porov. Malinovská 2019). Ak platí, že „[r]omány majú predovšetkým estetickú funkciu, súčasne však i ciele kognitívne, ev. etické, dokumentárne, didaktické, filozofické a i" (Malinovská 2019). Kretov román má okrem estetickej funkcie i cieľ didaktický a kognitívny. Autor ho totiž napísal v spišskom dialekte z 30. rokov 20. storočia tak, ako si toto nárečie pamätal zo svojho detstva a mladosti v spišskom mestečku Smižany[7]. Týmto textom zachytáva a sprostredkúva stav spišského dialektu v spomínanom období a umožňuje jeho poznávanie z diachrónneho i synchrónneho hľadiska. A hoci nárečie si osvojujeme spontánne[8] (v súkromnej komunikácii v rodine či v komunite), nie vedomým učením sa nárečia či jeho vyučovaním, predsa môže tento román spĺňať aj didaktickú funkciu. Umožňuje potenciálnym čitateľom spoznať lexikálnu výbavu a syntaktické prostriedky spišského nárečia a aj týmto spôsobom si ho lepšie osvojiť a posilniť jazykovú kompetenciu v ňom.

Napokon, oba ciele – kognitívny i didaktický – naznačí autor ešte predtým, než pošle svojich protagonistov na cestu po románovom svete, takto: „*Nauč dieťa rozprávať dialektom, o dve desaťročia môže byť z neho vlastník ďalšieho ovládaného jazyka, lebo v praxi už bude z dialektu iba torzo [...] Podporí to vedomie historickej kultúrnosti etnika, ktorého sme súčasťou a na ktoré chceme byť hrdí*" (Kret 2015, s. 12).

2 Rovina fabuly a sujetu v románe *Ballabile spod Medzvedzej hlavy*

V Kretovom románovom svete sa fabula – súhrn udalostí, ktoré sú predmetom rozprávania, v ich logickej a časovo-príčinnej súvislosti (Malinovská-Šalamonová 2001, s. 14) – začína odvíjať od „morálneho poklesku" slabomyseľnej Mardy: „*Marda Repčička je dakus pomecena, bo znam, šak to moja šesterňica z druheho koľena, aňi trecu klasu ňedokončila, ľem s mamu-vdovicu v malym domku žila, až dozrela i prezrela. Juro spoza Košic še jej pritrafil v ich vlastnej stodoľe, dze buľi pridzeľene za mobiľizaciji šescme vojaci, aľe pejcme išli v ten*

[7] To, že dnešný stav spištiny sa líši od podoby, ktorú A. Kret poznal počas mladosti v 30. rokoch 20. st. v Smižanoch, komentoval autor takto: „*Viem, mladšie generácie sa s ňou nevedia veľmi stotožniť. Na druhej strane - zakonzervovať to bolo dobré, už to nikto nikomu nevezme.*" Porov. http://www.spisskanovaves.eu/nocache/system/aktuality/detail/browse/25/article/anton-kret-vydal-prvy-roman-v-spisskom-dialekte/1596/index.html?cHash=29767b592be96b2ba4e99 da1fe02d625 [cit. 24.09.2020]

[8] „Nárečie sa nikto neučí zámerne; osvojuje sa mimovoľne, takmer nevedome" (Ripka 1992, s. 209).

večar do karčmy a Juro ňepil. „On ňepije," dupľikovaľi tamte pejcme, ket še Marda pytala, čom aj on ňejdze. Ľemže oňi už znaľi, čom ňejdze" (Kret 2015, s. 17)[9].

Toto morálne zlyhanie sa však Marde nejaví ako problémové, jej hriech ju netrápi; naopak, dáva jej pocit, že sa aj v tomto ohľade vyrovná ostatným dievkam: „*Joj, bars herda bula Marda od spovedzi na to, že še aj v tym vyrovnala ostatňim dzievkom v dzedziňe a aňi kuščik še ňehaňbila hodzic po vonku s bruhom jak buben, bo, vedz ľem kukňice – ňe som o ňič horša od ostatňich*" (s. 18). A hoci sa matka Repčička na dcéru hnevá, napokon „[*k*]*et še už to ňescene narodzilo, zapomňeľi aj mama aj Marduša na šicku haňbu a ukazovaľi maleho Jurka každemu, fto išol po uľici, taky bul pre ňich šumnučky*" (s. 19).

Na rozdiel od hriešnice Mardy a jej matky však románová dedina Soľanky, kde sa jedna z dejových línií začína odvíjať, vníma túto udalosť ako problém. Richtár, kňaz, Jančary i ďalší totiž chápu, že táto situácia je riziková nielen pre samotné Repčičky, ale i pre dedinu ako celok. Ich starosti nie sú morálneho či moralizujúceho charakteru; sú skôr existenčné: ak otec chýba, dedina by sa musela postarať o slabomyseľnú matku a jej dieťa. V tom sa zhodnú aj názorovo odlišné postavy Jančaryho, ktorý „*perši hvarel, že Mardze treba pomosc a ňeodsudzoval ju*" (s. 60), a richtára Forbergera, ktorý uvažuje, „*co sebe Marda s dzeckom a bez maceri počňe? Jak še budze mohla dzedzina o ňu postarac*?" (s. 50). Uvedomujú si nutnosť riešenia tejto situácie: „*Šicke hvareľi, že oca treba najsc*" (s. 19).

Aj preto sa románový naratív začína v momente, keď sa dedina rozhodne kritickú situáciu riešiť: „*Hľedac Jura spoza Košic še vybraľi trome. Mlady Štucman, menom Ferko, bo ten mal času dosc – luky im zaľala voda, ta ňemal prave co košic. Štefan Žačko mal kľavu ruku, pravu, ňe ľavu. No a Džou od Štifa Amerikana, fteremu umrela babka a on to bars čažko znašal*" (s. 13). Tieto tri postavy autor posiela „*ratovac česc kuščik gluptastej Mardy Repčikuľi, ked už porodzila teho svojho najduha a zna ľem teľo, že ocec še vola Juro a bul spoza Košic*" (s. 15). Nejde o štandardné, ale o krízové riešenie: „*Ňebula dzedzina navyknuta na vyprovadzaňe svojich ľudzi do bľizkeho či daľekejšeho šveta*" (s. 13). A hoci ide o na prvý pohľad beznádejnú situáciu, mládenci idú „*do teho s viru, že še to podari*" (s. 29).

Pred troma členmi „*deľegacii zo Soľankoch*" (s. 36) však stojí neľahká otázka: aké územie zahŕňa označenie „*spoza Košic*", kde má Juro bývať a kde ho majú hľadať? Skepsa nad zmysluplnosťou takéhoto hľadania je preto namieste: „*Hľedac dajakeho Jura. Fto najdze ihlu v kope šena?*" Traja mladí Soľančania si preto právom robia starosti: „*Aľe jak ho budzeme hľedac, ked aňi ľem prezvisko ňezname*?" (s. 16). O hľadanom Jurovi totiž *deľegaci* nevedia veľa, lebo „*Marda znala o Jurovi ľem to, že je spoza Košic. Vymohla to po tej svojej veľkej noci od ňeho na ostatňu hviľu*" (s. 16). Marda sa však aj napriek svojmu nižšiemu intelektu dokáže rozpamätať aj na ďalšie detaily; že Juro bol „*stredňi či skorej vyšši,*

[9] Aby sme sa vyhli opakovaniu, pri ďalších citáciách z Kretovho románu uvádzame už len konkrétnu stranu.

pľecnaty, dakus krive nohy, jako keby bul fotbaľista... Marda še pameta, že mal možno kratke bajusky pod nosom a nad čolom už nema vlasy a rad hvari „terem-tete“. A ešči to: dvome z vojakoch v stodoľe ho volaľi Igikam [...] Bohzna co to „Igikam“ značі, aľe isce ňič plane, skorej daco šmiešne“ (s. 23).

Táto skrytá (a nedocenená) indícia s menom *Igikam* sa napokon ukáže ako rozhodujúca, lebo Juro nie je ozajstný Juro; je to Ignac, ktorý *„Jura vtedy po-vedzel ľem preto, že šicke kamaraci ešči z aktivnej služby v kasarňoch hvareľi, že ked maš na vojňe „ľubojsc“ s dzevčecom, treba jej hvarec inakše meno. Ignac ňeznal, preco to tak ma byc, [...] ale Mardze naozdaj hvarel, že je Juro spoza Ko-šic*“ (s. 73).

Príbeh má úspešný koniec, v intenciách toho povestného „história sa opa-kuje.“ Hľadaný Juro, alias Ignac, totiž pochádza z obce Šuterbaňa, ktorej richtár Čmuda mal kedysi vzťah s vdovicou zo Soľaniek a aj z tohto vzťahu sa narodil nemanželský syn. A práve keď richtár Čmuda vyprevádza troch *delegátov* zo Soľaniek, na scénu vstupuje slabomyseľný Ignac, hľadaný otec *„hrešňe počateho dzecatka*“ (s. 58). O čosi neskôr sa Ignac od svojho šuterbanského richtára do-zvie, že má v Soľankách syna (s. 73), a tak sa sám vyberie za Marinkou, lebo *„najľepši by bulo še s ňu oženic, aj ked mi naš plebanko ňeradzia še žeňic, že ja hlop bars šľebodny a ňe dosc prihotoveny, že dychcim po voľnosci, že naco mňe žena. Že ja ňe hockajfto, aľe človek „imbeciľus“! Naco takemu žena? No aľe co pan pľebanko možu znac o ľubojsci?*“ (s. 74).

A tak hľadanie strateného otca, ktoré sprvu vyzeralo beznádejne, je napo-kon úspešné. Hľadaný Juro sa nájde sám a prihlási sa k svojej *veľiteľke* Marduli. Nastupuje katarzia: *„Mlada mamuška samperši pomyšľela na malého Jurka. Ma oca! Ma oca, macer, babku! Jak v tych najľepšich rodzinoch. Ja še zblazňim, ja še zblazňim. Mamo, už mace žaca, už mi nebudzece nadavac do prespankoch. Už sebe teraz budzeme žic jak holubky... jak holubky...*“ (s. 80).

Sobáš v kostole uzatvárajúci rovinu sujetu je celkom v intenciách *ballabile,* teda veľkého skupinového tanca zakončujúceho nejakú scénu: *„Do koscela pri-šľi šicke, co mohľi. Aj stare ľudze, aj ženy, aj dzeci. [...] Švedkove – sušedzi, mama Repčička vo svojim starym obľečeňu, zapejstky na rukoch a modľaca kňižka s malo používanyma pacerkami. Šicko vyžiralo dustojňe a skromňe*“ (s. 81). Zá-verečná scéna má všetky parametre happyendu: mladoženáč Ignac si po sobáši odvádza zo Soľaniek svoju Marduľu, syna („*v Šuterbaňi už budze z ňeho Igi, moj ľubezňučky Ignacko*“), aj svokru Repčičku, aby spolu žili v Šuterbaňi, spolu s Ig-nacovým otcom (s. 85-89).

3 Kategória času, priestoru a rozprávača v románe A. Kreta

Časové ohraničenie príbehu v románe *Ballabile spod Medzvedzej hlavy* je naznačené menej jasne: „*preci ňebudzeme putovac rok abo dva, ale ľem paru dňi*“ (s. 22), z viacerých indícií čitateľ porozumie, že sujet je zasadený do obdobia po 1. sv. vojne (porov. ďalej). Románový priestor, kde sa jedna cestopisne ladená línia sujetu odohráva, je však lokalizovateľný celkom jednoznačne na východné Slovensko, na trase fiktívne Soľanky – reálne Košice a oblasť „za Košicami“: „*Ta nam Trebišov možno zostaňe na koňec, a začac treba dagdzi v Kosceľanoch, obejsc Košice a dostac še až možno ku Slancu*“ (s. 21). Hoci traja „*deľegaci*“ približný plán svojej cesty mali, aj tak ho „*ňedotrimaľi, bo vž[d]y im daco ňečekane zmeňilo štreku – raz išol vlak indzi, jak sceľi, raz ich dafto zvezol na nakladnym motoru abo na vože, aľe oňi sceľi indzi, atakpodobňe*“ (s. 21). A tak sa hľadanými nakoniec stávajú aj samotní pátrači, lebo dedina si začína o nich robiť starosti. Lenže „*jak najsc troch hlopoch dzeškaj v Above, Zempľiňe či Šarišu, ked ňeznaš aňi ľem okres, ked už ňe obec, dze by prave mohľi byc*“ (s. 55).

Keďže jestvuje „súvislosť medzi voľbou rozprávačského typu a celkovým vyznením románu“ (Malinovská-Šalamonová 2001, s. 127), pokiaľ ide o kategóriu rozprávača, v tomto románe je použitá er-forma: rozprávač je vševediaci, nepriamy, epicky neprítomný v texte (ibid., s. 127). Miestami však rozprávač zo svojej textovej neviditeľnosti vystupuje, upozorňuje na to, že ide len o prerozprávanie fabuly, referujúc o sebe v autorskom pluráli: „*Ej, aľe ich dušičky še pri rozpomenucu na krasne hviľky za mlada tak zaradovaľi, až* ***nam*** *ich prišlo dakus ľuto*“ (s. 26); alebo: „*Hej, aľe to* ***sme*** *dakus* ***predbehľi***“ (s. 35). Takýmto spôsobom sa rozprávač sprítomňuje, zviditeľňuje a zvýrazní textovosť fikčného sveta.

Rozprávač plynule prechádza medzi dvoma hlavnými dejovými líniami. Prvá ukazuje „*vyslancoch dobrych ľudzi zo Soľankoch*“ pri ich putovaní: „*A zatym našo deľegaci fšeľico zakušaľi po cesce a v dzedzinoch, do fterych prišľi na svoju vizitu*“ (s. 24). Druhá dejová línia sleduje, čo sa deje v Soľankách, kým traja delegáti putujú: „*Kym te trome bruzdaľi po vyhodze a hľedaľi beťara Jura, dzedzina to coraz vecej pretrasala na uľici, na poľu, v karčme, aj v ňedzeľu po kosceľe*“ (s. 53).

Rozprávačove opisy sú až scenáristicky presné, dynamické a nesú pečať Kretovho teatrologického zamerania; porov. napr. nasledujúci detailný opis reakcie viacerých postáv na mladuchino predčasné tehotenstvo: „*Ked [svadobny starosta] doňesol pre mladych novučku vyrezavanu koľisku z ľipoveho dreva, mlada brauta še pocihy rozplakala, obracila še s tvaričku ku svojemu vyvoľenemu, kukla še mu do oči a pred šickyma jakoby še priznala, že už še vera ceša na to, co doteraz tajiľi jako dva bitandzi. Pan pľeban spoza stola spuščil oči až na koľena, odkašľel sebe a ťjež jako že še zňenazdajky priznal, že vera on jeďiny už o šickym znal*“ (s. 26). Autorov pohľad je však láskavý, plný pochopenia: „*Ľem starše cetky a podaftere babky v kuce hyži jako keby zapomňeli na svoju mladosc a nacahľi sebe na svojo zošuverene knurky masku pohardľivosci. Ej, aľe ich*

dušičky še pri rozpomenucu na krasne hviľky za mlada tak zaradovaľi, až nam ich prišlo dakus ľuto“ (s. 26).

Vďaka výraznej expresivite nárečia je autor úspešný v dosahovaní komického efektu v mikropríbehoch, napr. pri dobrodružstve Džoua so psom (porov. s. 33-34). Humorný charakter majú aj jeho statické opisy: „*To šicko o ňim porečovala Marda, ked ju sebe zavolaľi pred cestu do Jančareho na auditoriju a ona prišla a s radoscu popisala aj vekše Jurovo detaily, ňeľem bajusy a bokombrady. O Jurovi rečovala s radoscu, horľivo a nahlas*“ (s. 23).

4 Intentio operis[10] Kretovho románového príbehu

Už na začiatku sme naznačili, že okrem estetickej funkcie má Kretov román výrazný kognitívny a didaktický rozmer. Popri tom však autor na viacerých miestach nastoľuje aj etické otázky. Ide predovšetkým o počiatočný moment fabuly, Mardin a Ignacov mravný poklesok; A. Kret ho nerieši v duchu odsúdenia, ale naopak, pochopenia. Nástrojom tohto pochopenia je samotný kňaz ako predstaviteľ cirkevnej moci i vzdelania v obci. Ten sa stavia na stranu „maličkých“ a chudobných duchom, neodsudzuje Mardu za jej skutok, obraňuje ju pred tými, ktorí Mardu ohovárajú. Cituje pritom Molièrove slová na adresu moralistov, ktorí „*maju oči a uši cudnejšie ako cele ťelo*“[11]. Tieto slová aj vysvetľuje: „*Sami sa ňehanbia stvarať ňehaňebnosti, aľe keď vedľa seba viďia aľebo počuju dačo šťeklivejšie, tvaria sa urazeňe*“ (s. 43). Aj preto si kňaz vyslúži rozprávačovo pozitívne hodnotenie „*naš pan dekan to myšľa aj s Mardu najľepši zo šickych*“ (s. 43), hoci súčasne rozprávač naznačí, že kňaz si slabomyseľnú Mardu nedovolí odsúdiť, lebo ani on nemá čisté svedomie vo vzťahu ku gazdinej Justinke (ibid.).

Obaja „chudobní duchom“, teda Marda a Ignac, však z Kretových hodnotení a postojov vychádzajú ako tí *spravodliví*, ich zmýšľanie je čisté a úskok im je cudzí. Lebo hoci je Ignac jednoduchšieho myslenia, *človek imbeciľus*, jeho falošná identita nie je z jeho hlavy; na lesť ho nahovoria tí, ktorí sú „rozumní“: „*A to on Jura vtedy povedzel ľem preto, že šicke kamaraci ešči z aktivnej služby v kasarňoch hvareľi, že ket maš na vojňe „ľubojsc“ s dzevčecom, treba jej hvarec inakše meno. Ignac ňeznal, preco to ma tak byc, bo* ***jemu klamstvo ňigdaj aňi na um ňezešlo****, ale Mardze naozdaj hvarel, že je Juro spoza Košic. Tak še podľa vojenskeho tajomstva volaľi mesca, skadzi povolaľi do mobiľizaciji založňikoch z vyhodu. Mesto a kasarňa še hvarec ňešmeľi*“[12] (s. 73).

Etickú otázku viny a priznania rieši Kret aj pri jednom z *deľegatov*: Džoua od Amerikana trápi, že okradol svoju babku o „*ostatňu korunu, co doma maľi, bo mu bulo treba kupic cigaretľe. […] Okradol babku. A najhorši na tym je, že še jej do šmerci za to ňeodpytal. A jaka to buľi babka*!“ (s. 71). Aj napriek tomu, že

[10] Intentio operis sa pýta, čo chce dielo povedať (Bača 2010, s. 205).

[11] Kňazovo vzdelanie, pôvod a autoritu v dedinskom spoločenstve ilustruje A. Kret aj tým, že jeho postavu (a postavu jeho sestry) necháva hovoriť spisovnou slovenčinou.

[12] Tu i v nasledujúcich citátoch zvýraznila M. G.

ostatní Džoua vnímajú ako silného a nezlomného, jeho morálne zaváhanie mu spôsobuje výčitky (s. 72).

4.1 Politikum v románe

Keďže román *Ballabile spod Medzvedzej hlavy* je zasadený do konkrétneho prostredia a doby, do Kretovho rozprávania nevyhnutne presakuje aj politikum a dobové dejinné udalosti medzivojnového obdobia 20. storočia a prvej Československej republiky, ktoré tvoria časový rámec príbehu. Toto dobové ukotvenie čitateľovi naznačujú viaceré indície v texte: „*Dňeš mame v dzedziňe dosc inakších starosci a ňe tam ratovac glupu Mardu!* ***Novy štat*** *budovac, koňe nam ešči z* ***mobiľizaciji*** *ňepovracaľi, za* ***Čeha Janků*** *nam do vachterbudky noveho* ***zrźízenca*** *ňedaľi, ľem jakehoškaj nahradňika, a šedlakom ňema fto poradňe otvirac rampy prez šiny, ked idu na Džurave poľo scirňiska orac*“ (s. 48).

O umelecky hodnotnom románe platí, že „kritizuje, ironizuje, spochybňuje, relativizuje dobovú „*doxu*“ a kladie vždy nové a nové otázky: nie je potvrdením spoločenského poriadku, ani vyjadrením súhlasu s bytím, ale výrazom nepokoja z bytia vo svete. Neukazuje to, čo vo svete funguje, ale naopak, spôsobom sebe vlastným – prostredníctvom fikcie, príbehu, obrazov – naznačuje problémové aspekty spoločnosti a ľudskej existencie“ (Malinovská 2019). Na problémové aspekty vtedajšej spoločnosti upozorňuje A. Kret vo svojom románe najmä prostredníctvom istej opozície, konfliktu dvoch postáv: richtára Forbergera na jednej strane a vojnového invalida Jančaryho s boľševickými názormi na strane druhej: „*Richtar ňe bars spokojny, bo on a Jančary jako oheň a voda*“ (s. 56).

Autor sa snaží výrazne nenadŕžať ani jednému z nich. Lebo „*Forberger bul dobrak a scel šickym ľem dobre. A mal na svojej straňe aj faru a dafterych učiteľoch. Ľemže aj Jančary scel šickym ľem dobre a mal na svojej straňe tych hudobňejšich a medzi ňima aj mladych*“ (s. 54). Rozprávač však nezastiera, že triedne rozdiely jestvujú a prejavujú sa aj v samotnom vojnovom konflikte. „*A Jančary naozdaj rozmyšľa calkom inakši. On perši hvarel, že Mardze treba pomosc a ňeodsudzoval ju, aľe za každu cenu scel ľudzom dokazac, že to, co še stalo, ma takzvane klasove koreňe, že, slovom, na viňe to, co pohadza od bohatych a je zamerane proci hudobnym*. […] *Hudobny prespal hudobnu*“ (s. 60). Na otázku, ako vie, že Juro spoza Košíc je chudobný, odpovie: „*A či bul dakedy zmobiľizovany daftery bohač? Vidzeľi sce medzi kanoňirami dajakeho bohača?!*“ (s. 61). Kým Jančary s boľševickými názormi nemá o novom politickom smerovaní pochybnosti, richtár je skeptický, nie je si istý, či nové spoločenské zriadenie prinesie zásadnejšiu zmenu: „*Čudny to švet, čudne pomery. Možno v novym štace nam budze ľepši, aľe ňifto temu jakši ňeveri. A jak by mohľi veric, ked takych jak Jančary po calym Slovensku veľo… Jančary priňesol sebe z vojny jakeškaj čudacke nazory, ftere ruske boľševici pomenovaľi jako marksicke.*

A te še ujaľi i v našej republike. Vecej v Čehoch, meňej u nas. Budzeme to mac ešči čažke“ (s. 60).

K politickým otázkam riešeným v románe možno priradiť aj fenomén vysťahovalectva, ktoré bolo najmä z východného Slovenska veľmi silné a ktorého sa A. Kret dotýka (nepriamo) cez postavu Džoua od Amerikana. Ten detstvo prežil v Amerike, ale potom *„še vracil z Ameriky už jako dzevecročny a začal hodzic do našej obecnej [školy]. Bulo s ňim zabavňe. Ňeznal dobre po našemu, aľe po roku šicko bulo v poradku“* (s. 39). Kret poukazuje aj na to, že vysťahovalectvo malo často aj negatívny dopad na rodinu, spôsobujúc jej rozpad. Džouov otec v Amerike ostal a *„mama ňemohla aňi pomyšľec, že pušči hlapca nazad za ocom, bo fto by jej potom pomahal doma i na poľu?“* (s. 47). Džoovi napokon ostane len babka, ktorá *„bula mu po caly život šickym, kym ocec bruzdal po Štatoch a ňezarobil tam aňi na hyžu. Mama mu už davno pošla od žaľu“* (s. 13).

Mieru vysťahovalectva zo Slovenska do Ameriky autor ilustruje aj prirovnaním roly Košíc na východe Slovenska a Pittsburghu v Amerike; svoje názory tlmočí cez Džoua od Amerikana. Košice sú podľa Džoua *„jako Pitsburg pre našich v Amerike: darmo še Američaňi hvaľa, že to ich mesto, my sebe myšľime calkom inšo. Že mesto živia te, co už roky a na širokej okoľici robia na to, žeby mohlo fungovac a ešči ku temu byc aj bjutyfl. Jako Košice. Slovjaci z Kosceľan, Barci a Myslavy voža na košicky tarh to, co sami dorobja, a te, čo tam šedza v kafehauzoch, to potom šicko spracu. […] Ľemže Košice postaviľi a utrimuju slovenske ruky“* (s. 62).

Ak chce autor zakomponovať do textu niektoré svoje názory, sporadicky skĺzava k miernemu didaktizmu a agendovosti; na druhej strane sa tak demonštruje jeho rozhľad a poznanie historických skutočností: *„Až doma im potom stary Jančary vyšvetľil, že Košice slovenske, bo dzedziny na okoľici slovenske, aľe dluhe roky fungovaľi tak, že Slovjaci im dodavaľi energiju, Maďare noblesu, aľe ich smerovaňe mušelo byc aňi ňe maďarske, aňi slovenske, aľe uherske. […] Košice maľi byc pre Videň coškaj jako uhersky auzlag!*[13] *Ňesluhajce ho, odkazal im Forberger. Sam sebe čul jako Ňemca. Špiskeho Ňemca upresňoval“ (s.62-63).*

4.2 Jazyk ako kľúčový parameter románu

Ako sme naznačili v úvode, dôležitý rozmer románu *Ballabile spod Medzvedzej hlavy* predstavuje jazyk, konkrétne teritoriálna varieta slovenčiny, spišské nárečie. Celý románový text je – podobne ako napr. Kretov preklad evanjelií[14] – prostriedkom na vyskúšanie výrazových možností dialektu na zachytenie zložitého sujetu. Svoj postoj k zachovávaniu nárečia vyjadruje autor takto implicitne, samotným literárnym dielom, ale i expressis verbis cez roz-

[13] Pravdepodobne z nem. Auslage – výstavná skriňa. A. Kret v texte používa viaceré germanizmy (silný vplyv nemčiny, resp. mantáčtiny, na spišské nárečie) a anglicizmy (v pásme postavy Džoua od Amerikana).

[14] V tejto súvislosti A. Kret vyhlásil: *„Napríklad evanjelium som prekladal do spištiny práve preto, že si každý môže konfrontovať, či spiština uniesla takéto dielo alebo nie.“* Porov. http://www.spisskanovaves.eu/nocache/system/aktuality/detail/browse/25/article/anton-kret-vydal-prvy-roman-v-spisskom-dialekte/1596/index.html?cHash=29767b592be96b2ba4e99 da1fe02d625 [cit. 24.09.2020]

právača: „*našo trome prešľi ešči paru dzedziny, aj v dvoch mestečkoch buľi, ale tam to bulo dakus čažši, bo tam ľudze jakejškaj uzavretejše a už aj jako keby zapominaľi svoj rodny jazyk a ľem sebe po slovensky rečuju, až dakedy ňerozumec. Ta to my na dzedinoch ňe, my ľem po našim*“ (s. 35). Nenáležité nahrádzanie nárečia spisovným jazykom v komunikácii vníma autor ako spôsob neoprávneného nadradzovania sa, na ktoré človeka neoprávňuje ani vyššie vzdelanie ani presťahovanie sa do mesta: „*Že som vyhodzil o jednu klasu vecej abo že byvam v mesce a ňe na dzedziňe, […], ta to až tak okato ňemušim davac najavo*“ (s. 35).

Z lingvistického hľadiska A. Kret podáva aj akúsi jazykovú mapu východného Slovenska, uvedomuje si a poukazuje na rozdiely medzi regiónmi a nárečiami, napr. medzi spišským a zemplínskym nárečím: „*A tak to bulo aj v Rozhanovcoch, aj v Ruskove, aj Pľehoticoch, ba aj v samym Trebišove. Pravda, tam už rečovali dakus inakši, jak my, same „veckaj“ a „ku Šefčikoj“ či „Novakoj“, same „pomohnuc*“ (s. 23).

Autor sa usiluje o autentickú podobu nárečia, jeho nárečové výrazy a spojenia sú kolokačne prirodzené (*skladna dzevečka, švidky hlopek, s poobedňajšu personku, filka*[15]*),* čo svedčí o tom, že autor ovláda nárečie na úrovni rodeného hovoriaceho. Ak používa menej známe nárečové frazémy a nie je si istý, či ich čitateľ pochopí, radšej doplní aj vysvetlenie, napr.: „*Ta že ho puščiľi, jak še hvari, na salaš kozy pasc*. (*Počkaj, šak na salašu še pašu ovce a ňe kozy… No, vedz, v tym spočiva tvoj omyl!*“ (s. 35-36). Niektorými frazémami, ktoré zvyšujú expresivitu výrazu, úspešne kóduje aj tabuizované koncepty: „*…gazdovaľi a ščešľivo odrodziľi dvoch malych Štucmanoch, milučkych jako ich prekrasne rodiče Ferko a Julča… Ale to až potom.* ***Ked už bul čurpeľ, jak še u nas hvari, vydlubany***“[16] (s. 35). V tomto ohľade sú použité frazémy a ustálené kolokácie veľmi cenným jazykovým materiálom aj pre ďalší výskum nárečia, keďže zachytávajú tie jazykové prostriedky, ktoré môžu byť v súčasnosti na ústupe, porov. nasledujúce príklady: „*starosta muši* ***prisc hodľem s odrobinku hľeba, ked už ňema caly falat***“ (s. 56); „*Ale* ***drevejšek še ňeda zmyc jak z rukoch koľimaž, ked richtuješ vozek****. To, co ši raz v živoce zrobil abo vystrojil, už ňenapraviš*“ (s. 71).

V rámci jazykovej osvety autor zapája do románového textu didaktické prvky týkajúce sa nárečia: „*A či znace, dze zaklad narečoveho veršovaňa na Slovensku?… Ta to po šarisko-špisky napisany Šenk paľenčeny…*“ (s. 46), textu sa snaží pridáva autentickosť citovaním ľudových piesní, ktoré zapája do prekárania postáv, hoci ich primárny cieľ je motivovaný skôr etnograficky: „*Či to tota, či ňe tota, co rano stavala/nabok fartuch opasala, kravy vyhaňala*. a *Ňe do scirňi, ňe do scirňi, bo še pokoľeme/pod perinu macerinu – tam še zohrejeme!*“ (s. 63-64). S tým istým kognitívno-didaktickým cieľom autor citlivo vkladá do textu niektoré etnograficky cenné opisy, napr. opis redového tanca (s. 25-26) alebo bielenia plátna so *šprenckopu*: „*Oňi doma ňetkali, ňepredľi, ňenavijaľi, ňetlukľi,*

[15] *Personka* – osobný vlak; *filka* – kupé.

[16] *čurpeľ* ž. „spiš, čiast. šar. otvor vysekaný v ľade, prieruba (Slovník slovenských nárečí 1994, s. 285).

ňemočiľi, ba aňi ľem nešaľi ľen (tu išlo o konopu), bo ňemaľi aňi roľi, ani poradneho domu“ (s. 44).

Záver

Analýza i ilustratívne citáty z románu ukázali, že ak chcel Anton Kret vyskúšať výrazové možnosti (spišského) dialektu ako výlučného, nielen okrajového či doplnkového jazykového kódu literárneho diela, v románe *Ballabile spod Medzvedzej hlavy* sa mu to úspešne podarilo. Román podľa nášho názoru obstojí nielen z pohľadu autentickosti nárečovej formy, ale aj z pohľadu náročných estetických kritérií. Fabula je spracovaná do pútavého sujetu, s humornou zápletkou a nečakaným rozuzlením, opisy scén odrážajú autorovo teatrologické profesijné zameranie. Rozprávač plynule prechádza medzi dejovými líniami a napriek absencii chronológie sa v texte čitateľ nestráca. Autor mierne forsíruje didaktický rozmer diela, poukazujúc na potrebu udržania nárečia a nenáležitosť jeho nahrádzania spisovnou slovenčinou. Aj keď pri tomto útlom románovom texte môžu mať niektorí čitatelia ťažkosti s porozumením nárečia, kvalitne spracovaná narácia ich dokáže presvedčiť, aby prekonali prekážku menej zrozumiteľnej formy a dopriali si humorne ladený, ale láskavý pohľad na medzivojnovú východoslovenskú dedinu v 20. storočí. A to aj preto, že tento svet je už nenávratne preč, a spolu s autorom je nám v mnohých ohľadoch ľúto, že je to tak.

Bibliografia

BAČA, Martin, 2010. Hermeneutika Umberta Eca. In: 5. *Študentská vedecká konferencia* [online]. Ed. M. Chovanec et al. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 201-213. [cit. 26.09.2020]. Dostupné z: https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Chovanec1/subor/19.pdf

KRET, Anton, 2015. *Ballabile spod Medzvedzej hlavy*. Levoča: Spišská knižnica a vydavateľstvo MTM.

MALINOVSKÁ-ŠALAMONOVÁ, Zuzana, 2001. *Román ako mimesis a mathesis (Na príklade románovej tvorby Hervého Bazina).* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity.

MALINOVSKÁ, Zuzana, 2019. Román. In: *Hyperlexikón literárnovedných pojmov* [online]. [cit. 26.09.2020]. Dostupné z: http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/autor/11/roman

POLÁK, Milan, 2015. Chvályhodná kniha v spišskom nárečí. *Literárny týždenník*, 28 (21-22), 10.

RIPKA, Ivor, 1992. Príspevok k štúdiu nárečových prejavov amerických Slovákov. *Slovenská reč*, č. 57(4), s. 207-213.

Slovník cudzích slov (akademický). 2005. Red. V. Petráčková a J. Kraus. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo – Mladé letá.

*Slovník slovenských nárečí I, A – K,*1994. Red. I. Ripka. Bratislava: Veda.

Abstrakt: V príspevku skúmame novátorský projekt Antona Kreta, román v nárečí *Ballabile spod Medzvedzej hlavy*, v ktorom autor kóduje zložitý románový svet do netradičnej formy – teritoriálnej variety slovenčiny, konkrétne spišského nárečia. Všímame si románové kategórie, spôsob spracovania fabuly do sujetu a typ rozprávača. Analyzujeme spôsob riešenia etických a dobovo aktuálnych politických otázok v románe. Osobitnú pozornosť venujeme sekundárnym cieľom analyzovaného románu, konkrétne didaktickému a kognitívnemu cieľu, a to vo vzťahu k dialektu, v ktorom sa narácia odohráva. Aj napriek primárnej určenosti dialektu na hovorovú komunikáciu analýza potvrdzuje, že v Kretovom podaní nárečie dokáže naplniť estetické kritériá aj v písomnom literárnom žánri. Početnými citátmi z románového textu v štúdii ilustrujeme, že spišské nárečie unieslo ťarchu pútavého rozprávania a autorov zámer vyskúšať si naratívnu potenciu nárečia v žánri románu bol viac než úspešný.

Kľúčové slová: Román, nárečie, spišské nárečie, fabula, sujet, rozprávač.

PhDr. Miroslava Gavurová, PhD.
Inštitút anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
miroslava.gavurova@unipo.sk

Agnes als redender Name. Zum etymologisch-intertextuellen Bezug zwischen Jacobus de Voragines *Legenda aurea* und Peter Stamms *Agnes*

JÁN JAMBOR
Bratislava, Prešov

Agnes ako hovoriace meno. K etymologicko-intertextovému vzťahu medzi dielom Jacoba de Voragineho *Legenda aurea* a románom Petra Stamma *Agnes*

Zusammenfassung: Der Beitrag befasst sich mit dem etymologisch-intertextuellen Bezug zwischen dem Kapitel zur heiligen Agnes von Rom aus der lateinischen *Legenda aurea* (vermutlich Ende der 50er bis Mitte der 60er Jahre des 13. Jahrhunderts entstanden) des Dominikanermönchs und des späteren Erzbischofs von Genua Jacobus de Voragine und *Agnes. Roman* (1998) des deutschsprachigen Schweizer Autors Peter Stamm. Ausgehend von Hendrik Birus' Typologie der literarischen Namen wird der Vorname der Stammschen titelgebenden Protagonistin als redender Name aufgefasst. Im zweiten Teil wird die etymologische Einleitung des einschlägigen Kapitels aus *Legenda aurea* mit aktuellen Erkenntnissen der linguistischen Onomastik in Hinblick auf die Etymologie konfrontiert. Aus mehreren relevanten Aspekten, unter denen man die Beziehung der zwei genannten Werke etymologisch-intertextuell untersuchen kann, wird im darauffolgenden Teil die Aufmerksamkeit auf Agnes' Beziehung zur Religion gelenkt. Mit ihrem Atheismus der säkularen Gesellschaft erscheint die Protagonistin des Textes der Gegenwartsliteratur als ein wahrer Gegensatz zur Protagonistin aus der mittelalterlichen Legendensammlung.

Schlüsselwörter: Peter Stamm (geb. 1963), *Agnes*. *Roman*, Jacobus de Voragine (ca. 1230 – 1298). *Legenda aurea,* Intertextualität, literarische Onomastik.

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Beitrag zum Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart, indem sie sich mit dem etymologisch-intertextuellen Bezug zwischen dem Kapitel zur heiligen Agnes von Rom aus der lateinischen *Legenda aurea* (vermutlich Ende der 50er bis Mitte der 60er Jahre des 13. Jahrhunderts entstanden) des Dominikanermönchs und des späteren Erzbischofs von Genua Jacobus de Voragine und *Agnes. Roman* (1998) des deutschsprachigen Schweizer Autors Peter Stamm befasst. Bekanntlich wählte der genannte Vertreter der Gegenwartsliteratur den Namen seiner Protagonistin und den Titel des Romans in Anlehnung an John Keats' Verserzählung *The Eve of St. Agnes* (1820), aus der er die ersten zwei Verse der

Strophe 14 im Motto seines Textes zitiert: „*St. Agnes! Ah! It is St. Agnes' Eve – / Yet men will murder upon holy days*“ (vgl. Stamm 1998, o. S.). Wie in einer anderen Arbeit nachgewiesen wurde, kannte Stamm in der Entstehungszeit seines Erstlings neben Keats' Text, der bereits in seinem Titel eine Allusion auf die heilige Agnes von Rom beinhaltet, auch Voragines Text als die wohl berühmteste Literarisierung des Lebens der genannten Märtyrerin der spätantiken Welt (vgl. Jambor 2017b, S. 176-177).

Im Folgenden wird der titelgebende Vorname der Stammschen Protagonistin als redender Name aufgefasst. Als terminologischer Ausgangspunkt aus dem Bereich der literarischen Onomastik gilt hier Hendrik Birus' Arbeit *Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen* (1987), in der mit Hilfe der binären Oppositionen „Kontiguität – Similarität“, „nicht-einzelsprachlich – einzelsprachlich“, „individuelle Semantisierung – serielle Semantisierung“ vier Namentypen (verkörperte, klassifizierende, klangsymbolische und redende Namen) unterschieden werden (vgl. S. 45), wobei auf die Möglichkeit von Mischformen verwiesen wird (vgl. S. 47-48).

Beim literarischen Namen Agnes handelt es sich primär um eine Mischform von verkörpertem und redendem Namen, für die individuelle Semantisierung und klare Charakterisierungsfunktion typisch sind (vgl. S. 46). Diese zwei Namentypen fasst Birus „auf Grund ihrer funktionellen oder genetischen Affinität zu den Appellativa als *Appellativnamen*“ (S. 46) zusammen. Die restlichen zwei Namentypen (klassifizierende und klangsymbolische Namen), „deren Bedeutungsfärbung zumeist in Analogie oder Kontrast mit dem übrigen Namenensemble einer Dichtung oder aber auf der Basis von ‚Appellativnamen' zur Abhebung kommt“, fasst Birus als „*suggestive Namen*“ (S. 47) zusammen.

In Anlehnung an die vier Namentypen wurden bereits vier Bedeutungsebenen des Stammschen Titels *Agnes* unterschieden (vgl. Jambor 2016, S. 433-435). Die erste Bedeutungsebene lässt sich durch die Interpretation der intertextuellen Bezüge des Titels erschließen. Nach Birus sind die verkörperten Namen „literarische Eigennamen, deren Semantisierung vornehmlich auf der Kontiguitätsassoziation eines bereits (real oder fiktional) existierenden Trägers dieses Namens und dessen Eigenschaften beruht“ (S. 45). Die zweite Bedeutungsebene des Titels *Agnes* lässt sich unter Berücksichtigung der Etymologie des titelgebenden Namens interpretieren, dessen „Semantisierung vornehmlich auf der […] Similaritätsassoziation von Elementen des allgemeinen Wortschatzes beruht“ (S. 45), einem wesentlichen Charakteristikum der redenden Namen[1].

Da die Herkunft des Namens Agnes mit der Geschichte der heiligen Agnes von Rom in Verbindung steht, sind die beiden Bedeutungsebenen unauflöslich

[1] Die restlichen zwei Bedeutungsebenen des Titels sind mit Agnes als einem klassifizierenden und klangsymbolischen Namen verbunden. Zur Interpretation des „seltsamen“ Vornamens Agnes mit seiner klassifizierenden Funktion vgl. Jambor 2016, S. 434-444.

miteinander verknüpft. Ausgehend von der These, dass der Vorname der Protagonistin auch einen verkörperten Namen darstellt, wurde bereits in einer älteren Arbeit den drei intertextuellen Bezügen zwischen Voragines und Stamms Text (Agnes als „eine sehr kluge Jungfrau", das Motiv des gestorbenen Kindes und seiner Wiedergeburt, die sich opfernde und die geopferte Protagonistin) ausführlich nachgegangen (vgl. Jambor 2017b, S. 180-193). Aus diesem Grund wird im Folgenden die Aufmerksamkeit nur auf den etymologisch-intertextuellen Bezug gelenkt, der mit Agnes als redendem Namen in Verbindung steht.

2 Zur Etymologie des Namens Agnes[2]

Der Aufbau der einzelnen Kapitel in *Legenda aurea* ist durch drei Teile bestimmt: Am Anfang steht zumeist eine kurze etymologische Einleitung, in der der Zusammenhang zwischen dem Namen des Heiligen und seinem Leben erklärt wird. Es folgt die chronologische Schilderung seines Lebensweges von der Geburt bis zum Tod bzw. Begräbnis. Die Kapitel sind mit der Darstellung der mit dem Heiligen verbundenen Wundertaten abgerundet (vgl. Vidmanová 2012, S. 20-22). Während bei der Untersuchung der drei oben genannten intertextuellen Bezüge in erster Linie mit dem zweiten und dritten Teil des einschlägigen Kapitels aus *Legenda aurea* gearbeitet wurde, dient für die Untersuchung des redenden Namens Agnes die etymologische Einleitung zu diesem Kapitel als Ausgangspunkt: „‚Agnes' kommt von *agna* [Lamm], weil sie sanft und demütig war wie ein Lamm; oder vom griechischen *(h)agnos*, das ‚fromm' bedeutet, weil sie fromm und barmherzig war; oder von *agnoscere* [erkennen], weil sie den Weg der Wahrheit erkannt hat…" (Voragine 1982, S. 86)[3].

Nach Laager handelt es sich bei den etymologischen Einleitungen in *Legenda aurea* „um eine Art mystischer Umkreisung des Namens, der bei einem Menschen nicht zufällig, sondern gottgewollt ist […]" (1982, S. 476). Sie sind häufig spekulativ, entsprechen nicht den heutigen onomastischen Kenntnissen und gelten als unübersetzbar. Deshalb werden sie in den modernen Übersetzungen von *Legenda aurea* oft weggelassen (vgl. Vidmanová 2012, S. 21). Dies gilt nicht von der etymologischen Einleitung zum Kapitel *Agnes*, die in der

[2] Die nachfolgenden zwei Teile stellen eine überarbeitete Fassung eines Unterkapiteln meiner unpublizierten Habilitationsschrift dar (vgl. Jambor 2017a, S. 135-145).

[3] Die im Zitat verwendeten eckigen Klammern und drei Punkte als Zeichen für Auslassung stammen von Jacques Laager, dem Übersetzer des Textes. In der älteren deutschen Übersetzung von Richard Benz wird die etymologische Einleitung vollständig übersetzt: „Agnes ist soviel wie agna und ist gesprochen das Lamm; denn sie ist sanft und demütig gewesen wie ein Lämmlein. Oder es kommt von agnos, das ist griechisch und heißt fromm; denn sie war fromm und mitleidig. Oder es kommt von agnoscere, das heißt erkennen; denn sie erkannte den Weg der Wahrheit. Die Wahrheit aber setzt Augustinus gegen diese drei: Eitelkeit, Lüge und Zweifel: welche sie durch die große Tugend überwunden hat, die in ihr war" (Voragine 1993, S. 132).

Übersetzung von Laager als einzige im ganzen Buch beibehalten wurde (vgl. Laager 1982, S. 476).

Die hohe Kommunizierbarkeit dieser etymologischen Einleitung korrespondiert nur z. T. dem Grad ihrer Gültigkeit im Hinblick auf die wissenschaftlichen Kriterien. Laut Artikel *Agnes* im *Historischen Deutschen Vornamenbuch* kommt der Name Agnes vom griechischen „(h)agnos" mit Bedeutung „rein, keusch, geweiht", was später mit dem lateinischen „agnus" mit Bedeutung „Lamm" in Verbindung gebracht wurde, da die heilige Agnes von Rom auf bildlichen Darstellungen mit einem Lamm, dem Symbol des Opfertodes Christi versehen ist (vgl. Seibicke 1996, S. 44). Darin spiegelt sich zugleich die Klangähnlichkeit zwischen „(h)agnos" und „agnus" (vgl. Kohlheim – Kohlheim 2007, S. 42) und die Todesart der Heiligen, denn sie wurde – einer der Überlieferungen zufolge – „getötet, wie dies mit Lämmern geschah […]" (Schäfer 2019, o. S.). Es ist nicht auszuschließen, dass der Name Agnes ein Ergebnis der Proprialisierung darstellt, bei der ein Eigenname aus der Bedeutung eines Gattungsnamens abgeleitet wurde. Nach Maria-Barbara von Stritzky ist der eigentliche Name der Heiligen möglicherweise unbekannt, denn Agnes, „die Reine, kann eine christliche Chiffre sein" (2003, Sp. 44).

Aus dem Vergleich der literarischen etymologischen Einleitung in *Legenda aurea* mit den Erkenntnissen der linguistischen Onomastik geht hervor, dass von Voragines drei etymologischen Erklärungen des Namens Agnes die ersten zwei im Grunde wissenschaftlich berechtigt sind.

Im Hinblick auf die Interpretation eines anderen literarischen Textes, nämlich Stamms *Agnes*, erweisen sich jedoch alle drei Erklärungen als relevant. Sie verdeutlichen vier Aspekte der Stammschen Protagonistin – ihre Beziehung zur Religion, ihre Beziehung zu Mitmenschen, die sich nur z. T. als „sanft", „demütig" bzw. „barmherzig" bezeichnen lässt, ihre Sexualität und ihre Wahrheitssuche.

Da der dritte und vierte Aspekt bereits interpretiert wurden (vgl. Jambor 2017b, S. 180-182; Jambor 2007, S. 305-306) und da die ersten zwei Aspekte sehr komplex sind, wird im Folgenden aus Platzgründen nur auf den ersten Aspekt eingegangen.

3 Agnes' Beziehung zur Religion

Der hier zu untersuchende Aspekt ist besonders relevant, da Voragines Intertext zur christlichen Literatur des Hochmittelalters gehört, so dass sich in Stamms Umgang mit einem religiös geprägten Stoff seine Einstellung zu Glaubensfragen spiegelt. In seiner ersten Bamberger Poetikvorlesung *Die Vertreibung aus dem Paradies*, die der Autor am 15. Mai 2014 gehalten hat, steht: „Ich bin kein religiöser Mensch, aber ich besuchte als Kind die Sonntagsschule und bekam von mehr oder weniger begabten Lehrern und Lehrerinnen die biblischen Geschichten erzählt. Sie hatten für mich von Anfang an keine religiöse Bedeutung, sondern ausschließlich eine literarische. Trotzdem – oder gerade deshalb – schienen sie mir eine Wahrheit zu enthalten, die tiefer ging,

als das sie erzählten“ (2014, S. 19). In den Texten des Autors treten nicht selten (a)religiös geprägte Figuren auf, die sich die Frage nach Gott und der Frage nach Gott stellen. Im Grunde genommen lässt sich Stamms Darstellung der religiösen Problematik mit zwei okkasionellen Begriffen charakterisieren, die Kathrin Wimmer als Gegensätze zu den Begriffen der Theodizee und der Theopoetik einführt. Bei der „*Ego*dizee“ geht es darum, dass in Stamms Texten „[d]as leidende Subjekt keine höhere Macht, sondern sich selbst [anklagt] und […] sich selbst zur Veränderung der Situation [auffordert]“ (Wimmer 2016, S. 280). Bei der „*Ego*poetik“ steht der Mensch im Mittelpunkt. Stamms Texte sind als „Rede des Menschen über sich selbst und seine Selbstfindung in Zeiten der Entbettung und des Umbruchs“ (S. 281) zu verstehen. Obwohl das Wortspiel Theopoetik – *Ego*poetik gut klingt, wird auf den zweitgenannten Begriff im vorliegenden Beitrag verzichtet, da das Wort „Ego“ bestimmte psychologische und auch negative umgangssprachliche Konnotationen hervorruft, die nicht angebracht sind. Aus diesem Grund wird für die Bezeichnung der zentralen Rolle des Menschen und seiner Probleme in Stamms Texten der neutrale Begriff „Anthropozentrismus“ bzw. „anthropozentrisches Schreiben“ bevorzugt.

Bei der Charakteristik unserer Zeit, deren Darstellung Stamm als sein eigentliches literarisches Anliegen versteht[4], beruft sich der Autor in seinen Interviews und Essays wiederholt auf Mircea Eliades *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* (1957). In diesem Buch, das den eigenen Angaben des Autors zufolge für ihn „unheimlich wichtig“ (Sander, Stamm und Weber 2004, S. 0) ist, beschreibt der rumänische Religionswissenschaftler „den Unterschied zwischen religiösen und säkularen Gesellschaften. In religiösen Gesellschaften gibt es nach ihm ein örtliches und ein zeitliches Zentrum. Es gibt die Kirche und den Tempel als örtliches Zentrum und das Kirchenjahr, einen Zyklus sich wiederholender Feste, als zeitliches Zentrum. Es ist eine hierarchische Welt. In der säkularen Gesellschaft hingegen sind Zeit und Raum homogen. Da gibt es keine Zentren mehr, allenfalls Einkaufszentren. Sich in einer solchen Gesellschaft zu orientieren, ist schwierig“ (Kasaty und Stamm 2007, S. 400). Neben Einkaufszentren zählen nach Stamm zu den Sinnbildern unserer säkularen Gesellschaft Fußgängerzonen, Plattenbauten und Netzwerk (vgl. Sander, Stamm und Weber 2004, S. 0).

In seiner zweiten Bamberger Poetikvorlesung *Das wiedergewonnene Paradies*, die Stamm am 22. Mai 2014 gehalten hat, macht er auf die negativen

[4] Vgl. hierzu z. B. Stamms programmatische Äußerungen im Gespräch mit Kasaty: „Wenn man seine Zeit so ehrlich wie möglich beschreibt, wird man automatisch zur Stimme, vielleicht nicht der Generation, aber der Zeit. Ich will in meiner Zeit leben, mich ihr aussetzen und von ihr beeinflusst werden“ (Kasaty und Stamm 2007, S. 401). In der ersten Wiesbadener Poetikvorlesung *Wegbeschreibungen*, die der Autor am 14. Oktober 2004 gehalten hat, verbindet er die Gegenwartsbezogenheit seiner Texte mit deren Anthropozentrismus: „Wer sich – wie ich – auf die Beziehungen zwischen Menschen und Dingen spezialisiert, kann über keine andere Zeit schreiben als die eigene“ (2010, S. 29).

Auswirkungen unserer säkularen Gesellschaft aufmerksam: „In gewissem Sinn kommt die Homogenisierung von Raum und Zeit in der säkularen Gesellschaft einer Entzivilisierung gleich. Die künstlichste Welt nähert sich wieder der natürlichen an. Die moderne Stadt gleicht einem gut funktionierenden Insektenstaat, in dem für jedes Bedürfnis gesorgt ist, aber dessen einziger Sinn die Selbsterhaltung ist. Der Mensch wird zur ‚human resource', zum austauschbaren Produzenten und Konsumenten. Es geht nicht mehr um Sinn, sondern um Organisation. Diese Welt entzieht sich der Literatur, sie lässt sich besser in Organigrammen als in Geschichten darstellen" (2014, S. 46). Ausgehend von seinen eigenen Texten erweitert Stamm das Ensemble der Sinnbilder der säkularen Gegenwart und verweist auf weitere negative Auswirkungen: „Viele meiner Figuren finden in künstlichen Großstadtlandschaften, in Einkaufzentren, Flughäfen, menschenleeren Gewerbezonen und Parkhäusern eine Art Ersatz für das verlorene Paradies ihrer Kindheit [...] Es sind Orte ohne Geschichte, ohne Zentrum, an denen ein Mensch verschwinden kann und gerade deshalb aufgehoben ist" (S. 48)[5].

In der Forschung wurde bereits darauf hingewiesen, dass die vom Autor erwähnten Orte, zusammen mit anderen Transiträumen, in Stamms Texten eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen und sich mit dem Konzept der Nicht-Orte plausibel verbinden lassen, wie es der französische Anthropologe Marc Augé in seiner Arbeit *Non-Lieux. Une introduction à une antropologie de la surmodernité* (1992) vorlegte (vgl. Wimmer 2013, S. 262-267).

Obwohl in den von Stamm angeführten Beispielen der Figuren aus seinen jüngeren Texten *Agnes* fehlt, (vgl. 2014, S. 48-51), ist die Protagonistin seines Erstlings zweifelsohne eine typische Vertreterin der säkularen Gesellschaft.

In ihrem Grunde ist Stamms Agnes ein wahrer Gegensatz zu Agnes aus der Legendensammlung, einem typischen Werk der religiösen Gesellschaft des Hochmittelalters. Diese Umkehrung ist bereits durch die zeitliche Struktur der beiden Werke angedeutet. Voragines *Legenda aurea* „stellt eine Gesamtschau des Kirchenjahres dar, das mit der Erwartung des Erlösers (Advent) beginnt und mit der Erfüllung des Erlösungswerkes, d. h. mit der pfingstlichen Zeit endet" (Laager 1982, S. 469), was die Reihenfolge der Kapitel zu den einzelnen Heiligen bestimmt. Demgegenüber beginnt die fast konsequent chronologisch nacherzählte Geschichte der abgeschlossenen Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler (dem Sachbuchautor) und Agnes im April eines nicht genau bestimmten Jahres und sie endet am Neujahrstag des folgenden Jahres, an dem sich die Kapitel 1 und 36 abspielen: „Sie [Die Geschichte] beginnt an jenem Tag vor neun Monaten, als wir uns in Chicago Public Library zum erstenmal trafen" (Stamm 1998, S. 9).

[5] In der vorangehenden Vorlesung *Die Vertreibung aus dem Paradies* vergleicht Stamm seine Wahrnehmung aus der Zeit der Kindheit mit Eliades Wahrnehmung von religiösen Gesellschaften (vgl. S. 20).

Im Unterschied zu der tiefgläubigen frühchristlichen Märtyrerin, die keine Angst hat, ihr irdisches Leben für ihren himmlischen Bräutigam zu opfern, ist Stamms Agnes von Anfang an als eine Anhängerin des Atheismus gezeichnet, die Angst vor dem Tod hat und Spuren von ihrer Existenz hinterlassen will.

Unter dem unmittelbaren Eindruck eines Todesfalles – der auf Agnes wartende Ich-Erzähler findet auf einem Gehsteig vor einem Restaurant eine Frau liegen und Agnes sieht zu, wie deren Tod von der Ambulanz diagnostiziert wird (vgl. S. 22-23) – eröffnet Agnes ein Gespräch mit dem Sachbuchautor, indem sie im Restaurant „plötzlich" sagt: „Ich habe Angst vor dem Tod" (S. 23). Im Laufe des längeren Gesprächs zeigt sich deutlich, dass dieses Thema sie – im Unterschied zu ihrem Partner, der das Thema herunterspielt – intensiv beschäftigt (vgl. S. 24). In der darauffolgenden Nacht stellt Agnes ihrem Partner die Frage, ob er „an ein Leben nach dem Tod" (S. 26) glaube. Ähnlich wie er beantwortet auch Agnes diese Frage negativ, und zwar in Form einer Aussage, die an Stamms oben zitierte eigene Stellungnahme zur Religion erinnert: „Als ich ein Kind war, nahmen meine Eltern mich jeden Sonntag in die Kirche […], aber ich habe von Anfang an nie daran glauben können." Anschließend erinnert sich Agnes an die Zeit in der Sonntagsschule, von der auch im Zitat von Stamm die Rede ist: „Wir hatten eine Sonntagsschullehrerin, eine kleine, häßliche Frau, die irgendeine Behinderung hatte. Einen Klumpfuß glaube ich. […] Ich habe als Kind immer gedacht, warum hat die Frau einen Klumpfuß, wenn Gott sie liebt. Das war natürlich ungerecht." Statt an die Geschichte der Lehrerin von der Hilfe Gottes bei ihrer Suche nach dem verlorenen Hausschlüssel zu glauben, hinterfragt Agnes die göttliche Gerechtigkeit. Um das von Agnes festgestellte Paradoxon zu unterstreichen, verwendet Stamm körperliche Details, die eher zur Vorstellung von Hexen (eine hässliche Frau) oder vom Teufel (der Klumpfuß) als zur Vorstellung von einer Sonntagsschullehrerin passen. Agnes' Skepsis gegenüber der Existenz Gottes führt zur Rebellion gegen göttlichen und zum Inthronisieren ihres eigenen Willens: „Ich habe dann auch manchmal gebetet, aber immer angefangen mit ‚Lieber Gott, wenn es dich gibt'. Viel öfter habe ich mir Aufgaben gestellt. Wenn ich es schaffe, eine Viertelstunde auf einem Bein zu stehen oder mit geschlossenen Augen hundert Schritte weit zu gehen, dann geschieht, was ich will" (S. 27)[6].

Im Anschluss daran verweist der Sachbuchautor auf die Möglichkeit des ewigen Lebens in Form von Erinnerung anderer Menschen, von Kindern und des vom Menschen Geschaffenen. Während die beiden Partner die atheistische Haltung verbindet, ist ihre Einstellung zur Ewigkeit mittels hinterlassener Spuren konträr aufeinander bezogen. Auf die Behauptung des Sachbuchautors „Ich will nicht ewig leben. Im Gegenteil. Ich möchte keine Spuren hinterlassen." reagiert Agnes mit einem kurzen und überzeugenden „Doch" (S. 28).

[6] In dieser Passage sieht Wimmer mit Recht die Umkehrung der Gebetsformel „Dein Wille geschehe" aus dem *Vater Unser* (vgl. 2012, S. 303).

Am Beispiel der ersten drei Romane des Autors – neben *Agnes, Ungefähre Landschaft* (2001) und *An einem Tag wie diesem* (2006) – analysiert Wimmer ausführlich drei Typen von Spuren, welche die von der Angst vor dem Tod und von der Hoffnung auf Erinnerung gekennzeichneten Stammschen Figuren hinterlassen wollen: Spuren in Schnee und Sand, Spuren durch Schreiben und Spuren auf Zelluloid (vgl. 2012, S. 310-327). Im Folgenden werden nur einige besonders deutliche Facetten der zwei zuletzt genannten Typen von Spuren behandelt und die Rolle der Naturorte (konkret der Wälder) als Orte des Verschwindens bzw. Vergessens untersucht, die vom Ansatz der Nicht-Orte und der Erinnerungsorte nicht erfasst werden können.[7]

Im Unterschied zu ihrem Partner, der eine kritisch distanzierte Einstellung zu seinen eigenen Büchern (ein Kurzgeschichtenband und mehrere Sachbücher) hat (vgl. Stamm 1998, S. 30-31), ist Agnes vom Gedanken fasziniert, dass ihre Dissertation, an der sie arbeitet, in die Bibliothek kommt, so „ daß alle, die sich irgendwann mit den Symmetrien der Symmetriegruppen befassen, auf meinen Namen stoßen werden." Somit sind die Bücher für Agnes ein Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses. Mit der Kategorie des Gedächtnisses arbeitet auch der Sachbuchautor, der sich zu seinen eigenen Werken wie folgt äußert: „Wenn ich die Bücher in die Hand nehme, dann nicht, um etwas nachzulesen. Sie erinnern mich an die Zeit, in der ich sie geschrieben habe. Sie sind eine Art verschlüsseltes Gedächtnis. Bei Luxuseisenbahnwagen werde ich immer an dich denken und an Chicago" (S. 31). Aus dem Zitat geht klar hervor, dass hier primär nicht das kulturelle Gedächtnis als Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses, sondern das individuelle Gedächtnis des Sprechers gemeint ist. Dies betont die Differenz zwischen den beiden Partnern. Während sich der Sachbuchautor mit dem vergänglichen biologischen Gedächtnis begnügt, zielt Agnes auf die schriftlich fixierte und daher dauerhaftere Form des Gedächtnisses hin.

Auf dem Weg zur Bibliothek, dem Ort ihrer ersehnten Ewigkeit, erklärt Agnes ihrem Partner anschließend, dass Stonehenge von den „prähistorischen Menschen aufgestellt worden [sei], nur um eine Spur zu hinterlassen, ein Zeichen zu setzen. Weil sie sich fürchteten, in der Natur zu unterzugehen, zu verschwinden" (S. 32). Neben dem wissenschaftlich-detektivischen Interesse der Protagonistin ist zweifelsohne ihre Sehnsucht nach der Verewigung der wichtigste Grund, warum sie später ihren Partner bittet, dass er eine Geschichte über sie schreibt (vgl. S. 48).

Die in Stamms Zitat aus *Das wiedergewonnene Paradies* erwähnte „Entzivilisierung" als Korrelat der „Homogenisierung von Raum und Zeit in der säkularen Gesellschaft" wird in *Agnes* in zwei grundsätzlichen Formen dargestellt. Zum einen geht es um die Anonymität in der Großstadt Chicago allgemein und im Wolkenkratzer Doral Plaza konkret, in dem der Ich-Erzähler

[7] Bei dem zweitgenannten Begriff beruft sich Wimmer auf das Konzept von „les lieux de mémoire" des französischen Historikers Pierre Nora (vgl. Wimmer 2013, S. 268).

mit Agnes wohnt, zum anderen – und dies ist eine überraschende Konsequenz aus der atheistischen Haltung der Protagonistin und ihrer Angst vor dem Tod – um die Anonymität in der Projektion der Wälder aus der Umgebung von Chicago als Ort des Verschwindens: „Sie [Die Wälder] sind ohne Ende. […] Man verirrt sich, wenn man den Weg verläßt. Man könnte verschwinden und würde nie mehr gefunden" (Stamm 1998, S. 32). Agnes als eine Natur liebende Person versteht die Wälder nicht nur als romantische Befreiung im Sinne vom Rousseauschen „Zurück zur Natur" („*retour à l'état de nature*"), sondern zugleich als eine Art Bedrohung auf ihrem Weg zur Unsterblichkeit. Sie meint, dass nicht die Natur, sondern die Kultur sie unsterblich machen kann.

Die Gegenüberstellung von Natur und Kultur und die damit verbundene atheistisch fundierte Angst vor dem Tod werden bei dem Ausflug des Paars in „einen Nationalpark, nicht weit von Chicago entfernt" (S. 70) besonders deutlich. Gleich bei dem Eingang erhält das Paar vom Parkaufseher die Broschüre mit dem vorausdeutenden Titel „*How to survive Hoosier National Forest*" (S. 11). Der Parkaufseher empfiehlt dem Paar ein seit „der Wirtschaftskrise in den dreißiger Jahren" verlassenes Gebiet, das vor fünfzig Jahren vom Staat „aufgekauft und zur Wildnis erklärt" wurde. Als diese Charakteristik Agnes erstaunt, erklärt ihr der Parkaufseher: „Wir überlassen es [das Gebiet] sich selbst […] in wenigen Jahren hat die Natur sich alles zurückgeholt. Die Zivilisation ist nur eine dünne Haut, die sofort reißt, wenn man sie nicht mehr pflegt" (S. 71). Bei der anschließenden Wanderung im waldigen Gebiet verliert das nach dem Kompass gehende Paar beinahe die Orientierung und Agnes' Leben ist gefährdet, indem sie beim Kampieren in Ohnmacht fällt (vgl. S. 71-74). Im zeitlich-räumlichen Umfeld dieses Schlüsselereignisses werden immer wieder Spuren der erloschenen Zivilisation erwähnt: „Ruinen von Farmen" (S. 72), „alte, verrostete Eisenbahngleise", „Ruinen einiger Holzhäuser" (S. 76) und schließlich als Höhepunkt „eine verfallene Kirche" und „ein kleiner Friedhof" am „Rande der verlassenen Siedlung" (S. 77).

Bezeichnenderweise beginnt Agnes zu Beginn des Ausflugs mit dem Anfertigen von dokumentarischen Videoaufnahmen mit der von ihrem Professor ausgeliehenen Videokamera (vgl. S. 70). Sie versteht diese verewigende Tätigkeit als Komplement und Kontrast zum Verschriftlichen ihrer Geschichte, indem sie zum Sachbuchautor sagt: „Du schreibst, und ich filme […]" (S. 70). Obwohl Agnes' Filmen als ein Signal der Sehnsucht, Spuren zu hinterlassen und sich zu verewigen, funktioniert, versagt es am Ende des Ausflugs angesichts der Konfrontation mit dem Tod. Bei der Besichtigung des verfallenen Friedhofs, dessen Bäume „so dicht wie im Wald [stehen], der sich gleich hinter dem Friedhof den Hügel [hinaufzieht]", sagt Agnes: „Die Toten wissen nicht, daß das Dorf verlassen wurde […]" Als ihr Partner sie anschließend fragt, ob sie nicht filmen wolle, reagiert sie ablehnend, denn „man filmt nicht auf einem Friedhof" (S. 77).

Das Motiv des Waldes wird bereits früher (Kapitel 4) bei der Beschreibung der vom Ich-Erzähler gefundenen toten Frau verwendet: „Sie war nicht älter als Agnes. Ihr Haar war rot und ihr Gesicht bleich und voller Sommersprossen. Sie trug einen kurzen Rock und einen waldgrünen Wollpullover“ (S. 22). Gleich zu Zitatbeginn wird Agnes durch das Motiv des Alters als eine Parallelfigur zur toten Frau eingeführt. Dies verdeutlicht sich im Kapitel 15: Die geschilderten körperlichen Details der in Ohnmacht gefallenen Agnes – kreidebleiche Lippen, schwacher Herzschlag, feuchte und kalte Stirn (vgl. S. 73) – assoziieren den Tod. Auch das Handeln des Ich-Erzählers gegenüber der toten Frau erinnert an das Handeln des Ich-Erzählers gegenüber der vom Tod bedrohten Agnes. In der Episode mit der toten Frau heißt es: „Sie schien nicht zu atmen und ich fühlte keinen Herzschlag, als ich meine Hand dicht unter ihrer Brust auf den Pullover legte“ (S. 22). Parallel dazu lautet es bei der Wanderung des Paars im Wald: „Ich schob meine Hand unter ihren [Agnes‘] dicken Wollpullover und fühlte ganz schwach ihren Herzschlag“ (S. 73). Im Unterschied zum Wollpullover der nur vom Tod bedrohten Agnes, dessen Farbe nicht konkretisiert wird, wird das ähnliche Kleidungsstück der toten Frau mit der Farbe „waldgrün“ versehen, die sich als ambivalent erweist. Einerseits gilt das Grün allgemein als Symbol der Hoffnung, andererseits steht der Wald in *Agnes* für den Tod, Verschwinden und Vergessen.

Schließlich spielt der Wald eine wichtige Rolle auch in dem vor Agnes verheimlichten „Schluß2“ der Geschichte, da darin der Ich-Erzähler für Agnes als Ort ihres Selbstmordes eine Stelle in demselben Wald bestimmt, den das Paar in Kapitel 11 Anfang September besuchte: „*Sie* [Agnes] *verirrte sich auf den verschlungenen Wegen und mußte lange suchen, bis sie den Platz im Wald wiederfand. Die Bäume hatten ihre Blätter verloren und der See war zugefroren. Aber Agnes erkannte die Stelle*“ (S. 151-152).

Abschließend lässt sich sagen, dass von Agnes dasselbe gilt, was Wimmer im Hinblick auch auf andere Figuren Stamms feststellt: „Schmerzvoll müssen die Figuren einsehen, dass sie den Tod nicht überlisten und sich nicht verewigen können. Alle Spuren, die sie hinterlassen wollen, sind flüchtig“ (2016, S. 278).

4 Literaturtheoretische Schlussbemerkung

Die Untersuchung der Beziehung der Stammschen Protagonistin zur Religion im Hinblick auf das Kapitel zur heiligen Agnes von Rom aus *Legenda aurea* erwies sich als Grundpfeiler der Annahme, dass der titelgebende Name der weiblichen Hauptfigur aus *Agnes* als ein redender Name funktioniert, dessen Bedeutung etymologisch begründet ist und – in der Sprache von Hendrik Birus – auf der „Similaritätsassoziation von Elementen des allgemeinen Wortschatzes“ beruht. Im Sinne der Definition der Intertextualität, wie diese Gérard Genette vorgelegt hat, kann man im Falle der Literarisierung der heiligen Agnes von Rom aus der mittelalterlichen lateinischen Legendensammlung und Stamms vielbeachtetem Erstling von der

„Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte", d. h. von der „effektive[n] Präsenz eines Textes in einem anderen Text" (1993, S. 10)[8] sprechen. Von den sechs qualitativen Kriterien zur Bestimmung der Intensität intertextueller Verweise, wie diese von Manfred Pfister ausgearbeitet wurden (vgl. 1985, S. 26-30), sind bei dem interpretierten Text der Gegenwartsliteratur die zwei letzten von besonderer Relevanz: die Selektivität und die Dialogizität. Das Kriterium der Selektivität besagt, dass die Intertextualität intensiver wird, „wenn sich der Text pointiert auf ein genau bestimmtes Element des Prätextes bezieht", wohingegen nach dem Kriterium der Dialogizität gilt: „je kontrastreicher bzw. gespannter die Beziehung zwischen dem Text und seinem Prätext ist, umso intensiver ist die Intertextualität" (Jambor 2019, S. 467). Indem sich der Name der weiblichen Protagonistin bei Peter Stamm pointiert auf die etymologische Einleitung des Kapitels zur heiligen Agnes von Rom aus Voragines Text, d. h. auf ein genau bestimmtes Element des Prätextes bezieht und indem der Atheismus der Agnes aus Chicago mit der Religiosität der heiligen Agnes von Rom kontrastiert, wird der intertextuelle Bezug der beiden Texte sehr intensiv.

Bibliografie

BIRUS, Hendrik, 1987. Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik.* Jg. 17, H. 67: Namen, S. 38-51.

GENETTE, Gérard, 1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

GENETTE, Gérard, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Éditions du Seuil.

JAMBOR, Ján, 2016. „Agnes […], ein seltsamer Name." Der Name der weiblichen Protagonistin in Peter Stamms *Agnes* als klassifizierender Name. In: *Cadernos de Literatura Comparada*. [online]. H. 34: Viagens e Outros Labirintos. [Zugriff am am 10. 12. 2020]. Abrufbar unter: http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/367/366.

JAMBOR, Ján, 2017a. *Der Titel und der Untertitel in Peter Stamms „Agnes". Die zwei autographen Paratexte im Kontext der Intertextualität und der Architextualität.* Habilitationsschrift. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. [Nicht publiziert.]

JAMBOR, Ján, 2007. Die Spuren des klassischen Detektivromans in *Agnes*. Zum trans-textuellen Zusammenhang zwischen dem Roman Peter Stamms und dem Modell des klassischen Detektivromans. In: BURKHART, Maximilian Giuseppe, Viera CHEBENOVÁ, Michal DVORECKÝ, Beáta HOCKICKOVÁ und Verena PAAR, Hrsg. *Sammelband – VIII. Tagung des Verbandes der Deutschlehrer und Germanisten der Slowakei. Motivation für Deutsch.* Nitra: Spoločnosť učiteľov nemeckého jazyka a germanistov Slovenska, S. 301-306.

JAMBOR, Ján, 2019. Intertextualität. In. MIKULÁŠ, Roman u. a.. *Literaturwissenschaft in internationaler Perpsektive*. Nümbrecht: KIRSCH, S. 447-476.

JAMBOR, Ján, 2017b. Von der biographischen zur intertextuellen Fabulierwelt: Zu den intertextuellen Bezügen zwischen Jacobus de Voragines *Legenda aurea* und Peter Stamms *Agnes*. In: HERNÁNDEZ, Isabel und Dorota SOŚNICKA, Hrsg. *Fabulier-welten. Zum Auto (Biographischen) in der Literatur der deutschen Schweiz. Festschrift für Beatrice Sandberg zum 75. Geburtstag.* Königshausen & Neumann, S. 175-193.

[8] „une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes", „la présence effective d'un texte dans un autre" (Genette 1982, S. 8).

KASATY, Olga Olivia und Peter STAMM, 2007. Ein Gespräch mit Peter Stamm. Krakau, 24. April 2004. In: KASATY, Olga Olivia: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche.* München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, S. 395-430.
KOHLHEIM, Rosa und Volker KOHLHEIM, 2007. *Duden. Das große Vornamenlexikon.* 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag.
LAAGER, Jacques, 1982. Nachwort. In: VORAGINE, Jacobus de: *Legenda aurea. Heiligenlegenden.* Auswahl, Übersetzung aus dem Lateinischen, Anmerkungen und Nachwort von Jacques Laager. Zürich: Manesse, S. 465-477.
PFISTER, Manfred, 1985. Konzepte der Intertextualität. In: BROICH, Ulrich und Manfred PFISTER, Hrsg. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Tübingen: Niemeyer, S. 1-30.
SANDER, Jürgen, Peter STAMM und Ingmar WEBER, 2004. *Vom Glück des Butterbrotstreichens. Teil 1* [online]. [Zugriff am 25. 12. 2007]. Abrufbar unter: http://www.buechergilde.de/archiv/exklusivinterviews/stamm_teil1.shtml
SCHÄFER, Joachin, 2019. Agnes von Rom. In: *Ökumenisches Heligenlexikon. Heilige, Namenstage, Patrone* [online]. [Zugriff am 10. 12. 2020]. Abrufbar unter: https://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Agnes_von_Rom.htm
SEIBICKE, Wilfried, 1996. *Historisches Deutsches Vornamenbuch. Bd. 1. A – E.* Berlin – New York: de Gruyter.
STAMM, Peter, 1998. *Agnes. Roman.* Zürich – Hamburg: Arche.
STAMM, Peter, 2014. *Die Vertreibung aus dem Paradies. Bamberger Vorlesungen und verstreute Texte.* Frankfurt am Main: Fischer.
STAMM, Peter, 2010. Wegbeschreibungen. In: ALTENHOFER, Rosemarie, Susanne LEVALTER und Rita ROSEN, Hrsg. *„nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör". Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur.* Frankfurt am Main: Fischer, S. 13-34.
STRITZKY, Maria-Barbara von, 2003. Agnes von Rom. In: STEIMER, Bruno, Hrsg. *Lexikon der Heiligen und der Heiligenverehrung. Bd. 1. Personenteil A-H.* Freiburg im Breisgau: Herder, Sp. 43-45.
VIDMANOVÁ, Anežka, 2012. Spletitá cesta Zlaté legendy do české literatury. In: VORAGINE, Jakub de: *Zlatá legenda*. Český výbor uspořádala Anežka Vidmanová. Praha: Vyšehrad, S. 9-36.
VORAGINE, Jacobus de, 1993. *Die Legenda aurea.* Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. 11. Aufl. Gerlingen: Schneider.
VORAGINE, Jacobus de, 1982. *Legenda aurea. Heiligenlegenden.* Auswahl, Übersetzung aus dem Lateinischen, Anmerkungen und Nachwort von Jacques Laager. Zürich: Manesse.
WIMMER, Kathrin, 2012. Angst vor dem Tod und Sehnsucht nach der Spur. Schnee, Schrift und Fotografie als paradoxe Erinnerungsstrategien in Peter Stamms *Agnes*, *Ungefähre Landschaft* und *An einem Tag wie diesen*. In: BARTL, Andrea und Annika KLINGE, Hrsg. *Transitkunst. Studien zur Literatur 1890 – 2010.* Bamberg: University of Bamberg Press, S. 301-327.
WIMMER, Kathrin, 2013. Der flüchtige Mensch bei Peter Stamm. Transiträume und Erinnerungsorte. In: KANNE, Miriam, Hrsg. *Provisorische und Transiträme. Raumerfahrung „Nicht-Ort".* Berlin – Münster – Wien – Zürich – London: LIT, S. 259-275.
WIMMER, Kathrin, 2016. Stille Passionen: Erduldetes Leben, ertragenes Leid. Die Frage nach Gott bei Peter Stamm. In: BARTL, Andrea und Kathrin WIMMER, Hrsg. *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms.* Göttingen: Wallstein, S. 265-283.

Abstrakt: Príspevok sa zaoberá etymologicko-intertextovým vzťahom medzi kapitolou o svätej Agnese rímskej z latinského diela *Legenda aurea* (vznik pravdepobne od konca 50. rokov do polovice 60. rokov 13. storočia), ktorého autorom je dominikánsky mních a neskorší janovský arcibiskup Jacobus de Voragine, a dielom *Agnes. Roman* (1998) švajčiarskeho po nemecky píšuceho autora Petra Stamma. Vychádzajúc z typológie literárnych mien, ktorú vypracoval Hendrik Birus, ponímame meno titulnej postavy Stammovho textu ako hovoriace meno (*nomen omen*). V druhej časti konfrontujeme etymologický úvodný odsek menovanej kapitoly diela *Legenda aurea* s aktuálnymi poznatkami lingvistickej onomastiky so zameraním na etymológiu. Z niekoľkých možných aspektov skúmania etymologicko-intertextového vzťahu dvoch menovaných diel upriamujeme v nasledujúcej časti pozornosť na vzťah postavy Agnes k náboženstvu. Keďže pre protagonistku uvedeného textu súčasnej literatúry je príznačný ateizmus sekulárnej spoločnosti, javí sa táto postava ako pravý opak protagonistky stredovekej zbierky legiend.

Kľúčové slová: Peter Stamm (nar. v r. 1963), *Agnes. Roman,* Jacobus de Voragine (cca. 1230 – 1298), *Legenda aurea*, intertextualita, literárna onomastika.

doc. Mgr. Ján Jambor, PhD.
Ústav svetovej literatúry
Slovenskej akadémie vied
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
jan.jambor@savba.sk

Inštitút germanistiky
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
17. novembra 1
080 01 Prešov
jan.jambor@unipo.sk

Le livre de la mythologie grecque et romaine v slovenskom preklade[1]

ADRIÁNA KOŽELOVÁ
Prešov

The translation of *Greek and Roman Myths Book* into Slovak

Abstract: The aim of the paper is to find out to what extent the individual translation competencies were applied in the translation of the publication Greek *and Roman mythology* (*Le livre de la mythologie grecque et romaine*) into Slovak (translated as *Grécka a rímska mytológia*) by the French authors C. Estin and H. Laporte. It is an encyclopedic work from the publisher "Mladé letá" and it is saturated with cultural references from ancient civilization and culture. The difficulty of their transfer is also confirmed by the translator of the book, briefly stating which sources he used as translation aids. In *Greek and Roman mythology*, being a translation of a book written in French into Slovak, the cultural references (Greek and Latin) have thus undergone double adaptation process.

Key words: Translation competencies, cultural transfer, ancient civilization and culture, translation criticism.

Zrodenie kráľovských hláv nech ťa nemýli,
ni výskot víťazstiev, čo búria vo chvíli so zvonami, delom spolu.
Ba, čo ťa po chválach a skvostnom výzore
vo dne i po nociach na celom obzore,
keď hviezdy hore, mestá žiaria dolu

(Viktor Hugo: *Génius orlom je;*
Preložil Emil Boleslav Lukáč).

Publikácia *Grécka a rímska mytológia* je jednou z mnohých príručiek obdobného typu. Prináša základné, no zároveň pomerne podrobné informácie z antického sveta. Ide o akýsi letecký pohľad na život od prvopočiatkov po zánik antickej civilizácie. Čitateľovi má čo ponúknuť. Informuje o bežnom živote, o významných osobnostiach filozofie, literatúry či politického života, nevynímajúc mytológiu a jej dosah na dnešnú kultúru. Rozsah a hĺbka informácií je prispôsobená formátu – ide o populárno-náučný text určený širokému spektru čitateľov. Všetky tieto informácie o texte a jeho funkcii, ale aj o recipientovi,

[1] Text vznikol v rámci riešenia grantového programu Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky KEGA č. 005PU-4/2020 Reálie z antickej kultúry ako súčasť prípravy študentov translatologických odborov.

ktorému je text publikácie určený, sú pre prekladateľskú prácu dôležitou súčasťou spadajúcou do prípravnej fázy prekladu. V ďalších fázach prekladu už tieto a mnohé ďalšie vedomosti aplikuje v praxi pri realizácii transferu. Cieľom štúdie je overiť, do akej miery prekladateľ zachováva funkčnosť prekladu, pričom metodologicky vychádzame zo súboru prekladateľských kompetencií a ich uplatňovania prekladateľom.

Autorkami francúzskeho originálu *Le livre de la mythologie grecque et romaine* sú Colette Estinová a Hélène Laporteová. Prvé vydanie v r. 1987 (Gallimard, Paríž) sa postaralo o úspech a dnes knihu nájdeme v rozličných jazykových mutáciách. Uvádzame len niektoré z nich, a to v chronologickom poradí podľa roku ich prvého vydania v príslušnom jazyku: v gréčtine *Το βιβλίο της μυθολογίας - Ελληνική και Ρωμαϊκή (To vivlio tis mythologias – Elliniki ke Romaiki)* (Asteris Delithanasis 1988), v nemčine *Die Welt der Sagen: Götter und Helden der Antike* (Ravensburger Verlag 1989), v španielčine *El libro de la mitologia griega y romana* (*Altea Madrid,* 1990), v taliančine *Il libro della mitologia* (EL 1991), či dokonca v japončine *ギリシア・ローマ神話ものがたり – Girishia rōma shinwa monogatari* (Sōgensha Ōsaka 1992), ale aj v češtine *Kniha o mytologii starého Řecka a Říma* (nakladatelství Albatros 1994), v slovenčine *Grécka a rímska mytológia* (Mladé letá 1994), v švédčine *Mytologiboken – antikens gudar och hjältar* (Berghs 1994), v poľštine *Książka o mitologii Greków i Rzymian* (wydawnictwo RTW 1995), v maďarčine *A mitológia könyve /görögök és rómaiak* (Holnap Kiadó 1995) a napokon aj v turečtine *Yunan ve Roma Mitolojisi* (Tübitak 2002). V mnohých z týchto jazykov sa publikácia dočkala aj (v niektorých prípadoch viacerých) reedícií.

Preklad do slovenčiny zabezpečil Felix Kostolanský (alebo aj Félix Nejeschleba; *1928). Patrí k aktívnym tvorcom prekladu. Pokiaľ ide o vzdelanie, podľa jeho titulu JUDr. je zjavné, že nie je absolventom filologického smeru. Napriek tomu prekladá literatúru z ruštiny a z francúzštiny. *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia A-K* však uvádza aspoň základnú informáciu o jeho jazykovom vzdelaní, a to počas štúdia na gymnáziu v Skalici. Po ukončení štúdia pôsobil vo viacerých vydavateľstvách. V Tatrane pracoval pod vedením Z. Jesenskej a neskôr pracoval ako redaktor vo vydavateľstvách Mladé letá, Archa a Serafín (2015, s. 349). Ako prekladateľ z ruštiny figuruje aj v zozname prekladateľov, ktorý v publikácii *Knižné preklady ruskej literatúry pre deti a mládež do slovenčiny* zostavila I. Kupková, pričom Kostolanský sa v ňom objavuje ako autor štyroch prekladov do slovenčiny (2016, s. 183-189). Na svojom konte má niekoľko prekladov rôznorodých textov. Okrem beletrie sa venuje prekladu encyklopédií, odbornej litaratúry, ale aj duchovnej literatúry, a to najčastejšie z vydavateľstva Serafín. Z francúzštiny prekladal prevažne diela dobrodružnej literatúry a fantastickej litaratúry, ale aj francúzsku literatúru s náboženskou tematikou (Kovačičová a Kusá, eds. 2015, s. 350). Z jeho prekladov vyberáme:

BENZONIOVÁ, Juliette, 1972-1993. *Krásna Catherine* (1.–7. diel). Bratislava: Tatran.
DEBICKI, Jacek, 2002. *Dejiny umenia. Maliarstvo – sochárstvo – grafika*. Bratislava: Mladé letá.
DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič, 1989. *Idiot*. Bratislava: Tatran.
JEVTUŠENKO, Jevgenij Aleksandrovič, 1984. *Kde rastú najkrajšie jahody*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
LEGRIX, Denise, 1983: *Taká som sa narodila*. Bratislava: Mladé letá.
MUSSET, Jacques, 1992. *Odkrývanie sveta Biblie (Le livre de la Bible).* Bratislava: Mladé letá.
PAUSTOVSKIJ, Konstantin, 1974. *Dávne roky (Daľokije gody / Далёкие годы).* Bratislava: Mladé letá[2].
RICHER, Etienne, 1993. Mária, úsmev boží (Marie, Sourire de Dieu). Bratislava: Serafín.
TOLSTOJ, Lev Nikolajevič, 1983. *Detstvo. Chlapčenstvo. Mladosť (Детство. Отрочество. Юность).* Bratislava: Tatran / Pamír[3].
VIANNEY, Ján, Mária VIANNEY a Katarína JANOVSKÁ, 2000. Ján z kríža. Pohľad na očistec. Bratislava: Serafín.

Skôr, než pristúpime k analýze prekladu vyššie spomínanej publikácie, uvedieme súbor prekladateľských kompetencií, ktorých uplatňovanie budeme v texte prekladu sledovať, s dôrazom na metakritickú kompetenciu. Stručne ich môžeme charakterizovať nasledovne:

1. Jazyková kompetencia. Prekladateľ ovláda normy východiskového jazyka aj cieľového jazyka. Musí narábať s dynamicky sa vyvíjajúcim jazykom.
2. Interpretačná kompetencia. Prekladateľ dekóduje východiskový text a kontext. Vyhodnocuje text za účelom jeho prekladania.
3. Rešeršno-verifikačná kompetencia. Prekladateľ dokáže vyhľadať informácie, zabezpečiť si spoluprácu s odborníkom a vie vyhodnotiť kvalitu informačných zdrojov.
4. Kultúrna kompetencia. Prekladateľ interaktívne reaguje medzi dvomi alebo viacerými kultúrami. Uvedomuje si kultúrny rozmer originálu. Vie rozhodnúť, ako s ním pracovať v preklade.
5. Strategická kompetencia. Prekladateľ si dokáže preklad naplánovať a realizovať ho.
6. Technická kompetencia. Prekladateľ ovláda CAT nástroje – zjednodušene informačno-komunikačné technológie.
7. Trhová kompetencia. Prekladateľ sa dokáže presadiť na prekladateľskom trhu.

[2] Preklady F. Kostolanského z kategórie literatúry pre deti a mládež z ruštiny spracované podľa: KUPKOVÁ, Ivana, 2016. *Knižné preklady ruskej literatúry pre deti a mládež do slovenčiny*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 70; s. 82.

[3] *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia A-K* uvádza, že za preklad tejto trilógie bola F. Kostolanskému udelená Cena Jána Hollého (2015, s. 350).

8. Metakritická kompetencia. Zahŕňa jej viaceré aspekty:

a) Schopnosť prekladateľa realizovať kritiku cudzieho prekladu.

b) Schopnosť prekladateľa pochopiť kritiku vlastného prekladu, ku ktorému sa kriticky vyjadril iný recenzent a zaujať stanovisko. Navrhované zmeny akceptovať alebo na základe relevantnej argumentácie odmietnuť.

c) Záujem prekladateľa o recepčnú tradíciu a vzdelávanie sa aj v tejto oblasti.

d) V súvislosti s meniacim sa knižným marketingom (frekventované prípady publikovania prekladov bez redigovania) schopnosť prekladateľa korigovať vlastný preklad aj napriek subjektívnosti, ktorú z prekladového procesu nemôžeme vylúčiť.

(spracované podľa Koželová, A.: *Prekladateľské kompetencie v kontexte domácej translatológie,* Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2018).

Sledovať budeme najmä jazykovú, rešeršno-verifikačnú, kultúrnu a metakritickú kompetenciu prekladateľa. Ostatné, ako napr. technická či trhová kompetencia, sú pre tento náš výskum irelevantné.

Publikácia *Grécka a rímska mytológia* je dielom encyklopedického charakteru z dielne vydavateľstva Mladé letá[4]. Toto dielo je saturované kultúrnymi referenciami z antickej civilizácie a kultúry. Náročnosť ich transferu spočíva najmä v tom, že hoci je preklad realizovaný z francúzskeho jazyka, práve uvedené kultúrne referencie z antiky spôsobujú pri preklade najväčší problém. Do francúzštiny sa rovnako dostali z gréckeho jazyka a vo francúzštine prešli vlastným adaptačným procesom, čo znamená, že prekladateľ je konfrontovaný dvoma kultúrami. Hovoriť tak môžeme aj o pseudo-preklade, ktorý je vo viacerých aspektoch výnimočný, a to hlavne tým, že náročnosť prekladateľovej úlohy sa znásobuje prítomnosťou dvoch kultúr v origináli (Vojtek 2014, s. 390)[5]. Túto skutočnosť si F. Kostolanský uvedomuje. Dozvedáme sa o tom v záverečných pasážach publikácie, pričom okrem prekladateľských postupov, ktoré prekladateľ uplatnil, sa k prekladu vyjadruje aj samotné vydavateľstvo Mladé letá.

[4] „Slovenské pedagogické nakladateľstvo – Mladé letá, s.r.o.
Vydavateľský dom Slovenské pedagogické nakladateľstvo – Mladé letá, s. r. o. vznikol spojením dvoch renomovaných vydavateľstiev. Vydavateľstvo Mladé letá vzniklo v roku 1950 a od začiatku vydávalo detské knihy. Od roku 1953 malo názov Slovenské nakladateľstvo kníh pre deti a mládež (známe pod skratkou SNDK) a roku 1957 dostalo meno, ktoré sa mu dodnes nezmenilo: Mladé letá. Autorské a redaktorské tímy priniesli to najlepšie z oblasti pôvodnej slovenskej tvorby, ale i mnoho kvalitných prekladov [...]".
Dostupné na internete: https://www.mladeleta.sk/ [cit. 29.10.2020].

[5] La pseudo-traduction représente un type de texte de départ assez unique dans plusieurs sens: 1. La tâche du traducteur est doublement compliquée par la présence de deux cultures dans l'original. 2. Les deux cultures sousentendent presque toujours aussi deux langues (Vojtek 2014, s. 390).

Tento akt svedčí o skutočnosti, že preklad plní aj spoločenskú a ideologickú funkciu. Obracia sa totiž na čitateľa s priblížením tvorby antických autorov. Pobáda recipientov, aby siahli aj po iných publikáciách a rozšírili si tak svoje vedomosti. Na str. 260 sa dočítame:

> ***Milí čitatelia!***
> Predkladáme vám zoznam odporúčanej literatúry, ktorou si môžete doplniť vedomosti o starom *Grécku* a Ríme získané z tejto knižky. Autorky v nej použili množstvo citátov z antickej literatúry gréckej a rímskej, pričom sa opierali predovšetkým o diela Homéra, Herodota, Hesioda, Apuleia, Platóna, Sofokla, Ovídia a Vergília.
> V slovenčine vyšli vo vydavateľstve Mladé letá **Homérova** *Ilias*, **Ovídiove** *Premeny*, **Vergíliov** *Aeneas*. Vydavateľstvo *Slovenský spisovateľ* vydalo zasa **Homérove** diela *Ílias* a Odyssei[6]. Tatran vydal viacero diel z antickej literatúry, z nej pre našu tému vás zaujmú:
> **Apuleius**: *Zlatý somár*, **Herodotos**: *Dejiny*, **Tukydides**: *Dejiny peloponézskej vojny*, **Platón**: *Dialógy*, **Sofokles**: *Kráľ Oidipus*, *Lexikon gréckej civilizácie*, *Antický Rím*, *Klasické Atény*.
> Prekladateľ s veľkou vďakou prevzal citáty z preložených diel a pri svojej práci čerpal zo spoľahlivých diel **Vojtecha Zamarovského**, ktorému vyslovuje osobitnú vďaku. Jeho diela vyšli v Mladých letách (a mnohé z nich aj v prekladoch do viacerých jazykov v zahraničí) a na rozšírenie poznatkov z oblasti gréckej a rímskej mytológie a dejín vám vrelo odporúčame tieto knihy: *Bohovia a hrdinovia antických bájí*, *Grécky zázrak*, *Dejiny písané Rímom*, *Za siedmimi divmi sveta*, prípadne *Bohovia a králi starého Egypta*[7].

Táto edičná poznámka je z hľadiska prekladovej kritiky cenným nahliadnutím do zákulisia prekladateľskej a redaktorskej práce. Vďaka poznámke identifikujeme prekladateľovo aplikovanie kultúrnej kompetencie, rešeršno-verifikačnej kompetencie, no predovšetkým kompetencie metakritickej. Ukazuje sa, že prekladateľ si k práci zabezpečil dostatok vhodných prekladateľských pomôcok. Sú to všetko knižné zdroje, ktoré vyhodnocuje ako relevantné, dôveryhodné a užitočné. Vyzdvihuje aj autora V. Zamarovského, ktorého poznajú snáď všetky generácie ako autora – zanietenca, ktorý je odborníkom a jeho dielo teda považujeme za vhodné kompendium k téme antickej civilizácie. K tomuto názoru sa prikláňa aj prekladateľ, ktorý práve konkrétne Zamarovského diela považuje za spoľahlivé. Vidieť, že k paralelným textom, v našom prípade k vyššie menovaným knižným zdrojom, pristupuje prekladateľ kriticky, čím potvrdzuje prvý z aspektov metakritickej kompetencie, a síce schopnosť prekladateľa

[6] Chybný tvar je takto uvedený publikácii: namiesto Odysseia je „Odyssei“.
[7] Hrúbka fontu a kurzíva v citácii sú identické s textom publikácie.

realizovať kritiku cudzieho prekladu. Zároveň konštatujeme záujem prekladateľa o recepčnú tradíciu a vzdelávanie sa aj v tejto oblasti. K ďalším aspektom metakritickej kompetencie v súvislosti s meniacim sa knižným marketingom (frekventované prípady publikovania prekladov bez redigovania) patrí schopnosť prekladateľa korigovať vlastný preklad. V prípade prekladu textu *Grécka a rímska mytológia* však subjektívny pohľad prekladateľa na text koriguje hneď celá skupina odborníkov, ktorí sa prekladovému textu venovali pred jeho publikovaním, a síce editorka, jazyková redaktorka a technický redaktor.

Úroveň kultúrnej kompetencie obhajuje prekladateľ hneď v úvode knižnej publikácie, ktorá začína veršami V. Huga[8]. Prekladového kritika poteší, že prekladateľ postupoval v súlade so zaužívanou praxou, a to v prípade existujúceho prekladu v slovenčine využiť tento oficiálny preklad, prevziať ho a uviesť, z ktorého diela pochádza, ako aj to, kto ho preložil. V publikácii sa totiž stretávame s viacerými ukážkami diel antických spisovateľov a filozofov. Aj pri nich využíva prekladateľ rovnakú stratégiu. Čerpá z existujúcich prekladov v slovenčine a tie uvádza na miestach, kde sú ukážky antických autorov vo francúzskom jazyku. Zaujímavý je však prípad, keď ide o preklad úryvku antického textu z francúzštiny do slovenčiny, ak v slovenčine takýto preklad doposiaľ nebol publikovaný. Takýmto je prípad úryvku z Hésiodovho[9] diela *Práce a dni*. Slovenský preklad daného diela absentuje. V takomto prípade má prekladateľ dve možnosti. Preklad ukážky môže realizovať sám, a to z originálu publikácie, z ktorej prekladá. Pri tomto postupe samozrejme môže dôjsť k posunom, keďže ide o dvojnásobný preklad úryvku z pôvodnej gréčtiny do francúzštiny a následne do slovenčiny. Ideálna situácia nastane, ak sa prekladateľ riadi tzv. zásadou *ad fontes*, na ktorú upozorňuje aj E. Brodňanská: „Kým s klasickými jazykmi, latinčinou a gréčtinou, sa stretávame zväčša len vo vedeckej a odbornej terminológii a v medzinárodne používaných slovách, latinské sentencie, príslovia a porekadlá s obľubou citujú starší i súčasní básnici, spisovatelia i publicisti a alúzie či explicitné odkazy s väzbou na antickú kultúru sú samozrejmou súčasťou ich diel. Prekladateľ sa tak vo svojej práci musí vysporiadať nielen s úskaliami jazyka, ale tiež identifikovať jednotlivé vrstvy textu a neraz siahnuť priamo ad fontes celej západnej kultúry, k jej dvom základným pilierom. Mal by poznať antickú kultúru a orientovať sa v judeo-kresťanskej tradícii“ (Brodňanská 2013, s. 15). J. Drengubiak upozorňuje aj na to, že v textoch sa mýtická motivácia môže objaviť dokonca aj vtedy, keď explicitné odkazy na konkrétny mýtus chýbajú (Drengubiak 2019, s. 182).

[8] Týmito veršami začína aj naša štúdia.

[9] Všetky vlastné mená historických a mytologických postáv antickej civilizácie a kultúry uvádzame v tejto štúdii v tej podobe, v akej ich používa prekladateľ nami analyzovaného diela, napr. Apolón (nie Apollón) – a to kvôli prehľadnosti a eliminácii možných dvojakých tvarov a pod. Problematika prekladu a používania týchto mien v danej publikácii bude spracovaná v inej samostatnej štúdii.

V tomto prípade by mal prekladateľ siahnuť po origináli. Je však málo pravdepodobné, že každý prekladateľ si pri prekladaní z klasických jazykov vystačí sám – na túto úlohu sa zrejme okrem klasických filológov prekladateľ neovládajúci na dostačujúcej úrovni klasické jazyky nepodujme. V takomto prípade je na mieste využiť rešeršno-verifikačnú kompetenciu a poradiť sa ohľadom prekladu so znalcom klasických jazykov. Druhou možnosťou, ako postupovať v prípade nemožnosti využiť slovenský oficiálny preklad, je vypomôcť si prekladom z jazyka blízkeho slovenčine, čo je v našom prípade samozrejme čeština. S touto situáciou sa prekladateľ musel vyrovnať v nasledujúcej ukážke: „Konaj, Perses, práce, ktoré bohovia určili ľuďom, ak nechceš celý strápený chodiť s deťmi a so ženou po žobraní a nikto si ťa nevšimne“ (Estinová a Laporteová, prel. F. Kostolanský 1994, s. 21).

Francúzsky text z Hésiodovho diela *Práce a dni*, ktorý uviedli autorky aj v origináli *Le livre de la mythologie grecque at romaine*, znie:

> *Travaille, imprudent Persès ! Travaille à ces ouvrages que les dieux imposèrent aux hommes ; tremble d'être contraint dans ta douleur de mendier ta nourriture avec ta femme et tes enfants et d'implorer des voisins qui te mépriseront: ils te donneront deux et trois fois, mais si tu les importunes encore, tu n'obtiendras plus rien et tu perdras ton temps en paroles ; tes longs discours, seront inutiles. Je te conseille plutôt de payer tes dettes et d'éviter la famine* (Fièvre P. a E. Fièvre 2017, s. 15).

Ako sme už vyššie spomenuli, slovenský preklad tejto textovej pasáže originálu nejestvuje, avšak k dispozícii – ako paralelný text a inšpiračný zdroj – máme český preklad. Práve z neho mohol vychádzať aj prekladateľ a využiť ho za účelom koncipovania vlastného prekladu textu:

> *Jako jsi nyní přišel i mně; a já ti už nedám,*
> *nenasypu ti nic, jen pracuj, bláhový Perse,*
> *o tom díle, jen svěřili lidem a rozvrhli bozi,*
> *aby jednou i dětmi i s ženou, zkormoucen v duši,*
> *po sousedech se neprosil o chléb – a oslyšen nebyl.*
> *Dvakrát, třikrát ti možná dají – a budeš-li škemrat*
> *ještě, nepořídíš, jen pro nic se namluvíš mnoho;*
> *jazyka dar bude bez užitku. To já ti dám radu:*
> *mysli na to, jak splatit dluhy a předejít hladu.*
> (Hésiodos, prel. J. Nováková 1990, s. 52)

Identifikovaný prekladateľský postup indikuje, že prekladateľ sa francúzsky originál nepokúsil prebásniť, a neinšpiroval sa ani českým prekladom. Preklad, ktorý ponúka slovenskému recipientovi je parafrázou, či adaptáciou, keďže hovoríme o umeleckom preklade. Prekladateľ zachoval myšlienku a ponúkol ju recipientovi v prozaickom prevedení. Tento postup síce ochudobňuje čitateľa o estetický zážitok, no zároveň je legitímny, pretože ide o úryvok použitý v encyklopedickom texte.

Ukážky z diel velikánov gréckej a rímskej literatúry sú v publikácií frekventované. Ide o autorov ako Hésiodos, Homér (*Odysseia*, *Ilias*), Hérodotos (*Dejiny*), Plutarchos, Platón (*Štát*; *Zákony*), Pindaros (*Tretie pýtické*, *Štvrté pýtické*), Ovídius (*Premeny*). Prekladateľ v tomto prípade zvolil jednotnú stratégiu a postupuje vždy rovnako. V prípade, že existuje slovenský preklad daného diela, využíva ho aj pre svoj prekladový text. V prípade jeho neexistencie, prekladá text sám. Keďže ide o veľmi krátke ukážky textu, podobne ako vo vyššie zmieňovanom príklade, využíva hlavne postup parafrázovania. Postupuje teda v súlade s metódou, o ktorej sa vydavateľstvo zmieňuje v závere publikácie. Metakritickú kompetenciu prekladateľa hodnotíme ako veľmi dobre zvládnutú. Zaujímavosťou je aj nenásilný marketingový ťah vydavateľstva, ktoré čitateľom odporúča, v súlade s tematickým zameraním danej publikácie, aj ďalšie diela velikánov antickej literatúry, pričom až dvakrát spomenie, že ide o preklady z vydavateľstva Mladé letá. Túto marketingovú vsuvku zase čitateľovi opláca tým, že mu poskytuje krátku rešerš v podobe autorov a ich diel, ktoré by ho mohli zaujať.

Na úrovni jazykovej kompetencie nachádzame niekoľko nezrovnalostí. V kapitole *Grécko a jeho obyvatelia* sa dozvedáme: „Podľa gréckeho mýtu tieto kmene boli potomkami prvých ľudí, Pyrhy a Deukalióna“ (Estinová a Laporteová, prel. F. Kostolanský 1994, s. 15). O tých istých postavách gréckej mytológie sa dočítame aj na s. 90: „Napríklad príbeh Deukalióna a Pyrrhy […] nie je zladený so schémou piatich rás […], ktorá však neobsahuje uvedený mýtus“. Problémom je ortografia; meno raz *Pyrrha* figuruje s jedným r, druhý použitý tvar už obsahuje dve spoluhlásky r. Tretíkrát sa s týmto menom stretávame v mennom registri (s. 257), kde je už použité v náležitom tvare, s dvomi r, *Pyrrha*.

Podobná rozkolísanosť tvarov sa objavuje aj pri mene jednej z Múz. Na s. 89 sa pri popise obrázku uvádza jej meno s dvomi hláskami l: „Kalliope, Múza epickej poézie, podáva Homérovi tabuľky, na ktoré on spíše svoje dielo z jej vnuknutia“. Na s. 117 zase nachádzame vymenovaných „deväť Múz podľa rímskeho reliéfu: Klio, Tália, Erato, Euterpe, Polymnia, Kaliope, Terpsichore, Urania, Melpomene“. V tomto súpise Múz meno *Kaliope* figuruje už len s jednou spoluhláskou l. Je možné, že táto nejednotná ortografia nie je dôsledkom nevedomosti prekladateľa, práve naopak, jeho prekladateľská stratégia sa javí ako dôsledná, keďže pre účely prekladu využíva relevantné zdroje. Predpokladáme, že práve vďaka skutočnosti, že prekladateľ čerpal z viacerých knižných publikácií, sa mohlo stať, že sa stretol s viacerými variantami mien predstaviteľov

antickej civilizácie a kultúry. Téma prepisu gréckych a latinských mien je samostatnou problematikou, ktorej sa venuje už niekoľko generácií klasických filológov či slovakistov, no problematika nie je zďaleka uzavretá. Túto generačnú úlohu slovenských klasických filológov vidíme napr. u Ľ. Buzássyovej, ktorá upozorňuje na článok M. Okála: „V článku *Ešte k prepisu gréckych a latinských mien do slovenčiny* hovorí, že nejde o maličkosť, ale o veľmi dôležitú vec, s ktorou sa « kamasujeme už skoro poltisícročie a zatiaľ bez uspokojivého výsledku »“ (Buzássyová 2014, s. 209). V takomto prípade je dôležité, aby sa prekladateľ pridržiaval pokiaľ možno jedného autora a nekombinoval rozličné spôsoby prepisu gréckych a latinských mien v jednom texte. Rozkolísanosť tvarov v jednom texte prekladu od jedného a toho istého prekladateľa spôsobuje potom v tejto problematike ešte väčší zmätok.

V kapitole *Filozofi* (s. 94) opisuje autor Sókratov skon. V jeho citovanom výroku sa objavuje ortografická nepresnosť: *Kriton, Asklépiovi sme* ***dlžni*** *kohúta*. Chýbajúci dĺžeň v adjektíve *dlžní* zbytočne znižuje celkovú úroveň prekladu.

Z hľadiska kritiky prekladu sa zaujímavé prekladateľské riešenia objavujú aj na úrovni kultúrnej kompetencie prekladateľa.

V kapitole *Vrchy a lesy* sa čitateľ dozvedá o Prokrustovi: „Podľa legendy mal Prokrustes (Napínač) dve postele“ (s. 19). V zátvorke priamo v texte sa pre lepšie pochopenie Prokrustových činov nachádza vysvetlenie významu jeho mena. V kapitole *Veštiarne a veštby* postupuje prekladateľ rovnako, avšak v tomto prípade už nejde o zásah prekladateľa do originálu, pretože vysvetlenie Apolónovho prímenia Loxias – Záludný (s. 77) je súčasťou francúzskeho originálu. V prípade Prokrusta to vnímame ako ústretovosť prekladateľa voči recipientovi, keďže meno mýtickej postavy súvisí priamo s jeho činnosťou. Iniciatívu prekladateľa možno oceniť, pretože ide o zaujímavosť, ktorá sa na danú mytologickú postavu viaže a práve vďaka vysvetleniu v zátvorke si čitateľ túto skutočnosť môže zapamätať. V kapitole *Hranice známeho sveta*, na s. 27, sa hovorí o Héraklovej „desiatej práci“. V súvislosti s Héraklom je však všeobecný úzus hovoriť o jeho *úlohách*. Z uvedeného dôvodu si slovné spojenie so substantívom *práca* nemusí čitateľ dať do súvisu, a to najmä preto, že daná skutočnosť je v texte spomenutá prvý raz. Oceniť možno maximálne to, že je prekladateľov postup jednotný. Ak si pri prvom použití tejto syntagmy nemusí recipient uvedomiť, že ide o dvanásť Heraklových úloh, tento súvis mu je ozrejmený v kapitole *Heraklove práce* na s. 161. V texte venovanom tejto téme už prekladateľ všade využíva vlastnú zvolenú syntagmu Heraklove práce. Uvedený jednotný postup potom nedáva priestor pochybnostiam, napriek tomu, že úzus je, ako sme už spomenuli, označovať v slovenčine tieto činnosti *Heraklova úloha* / *Heraklove úlohy*. Dokazuje to aj frekvencia výskytu syntagmy v *Slovenskom národ*

nom korpuse, a to v počte 48 výskytov z 1 620 900 802 pozícií[10]. Naproti tomu sa syntagma *Heraklova práca* v *Slovenskom národnom korpuse* pri spomínanej aktuálnej veľkosti 1 620 900 802 pozícií nevyskytuje. Pri hesle *Herakles* v *Slovníku súčasného slovenského jazyka* rovnako nachádzame substantívum úloha:

> Slovník súčasného slovenského jazyka A – G, H – L, M – N z r. 2006, 2011, 2015.
> Herkules -lesa/-la m. 1. i Herakles -lesa/-la mytol.
> hrdina starogréckych bájí vyznačujúci sa mohutnou postavou a veľkou telesnou silou: **úlohy nesmrteľného Herkulesa**[11], Herkula; mýty o Herkulesovi, Herkulovi[12].

Menšie nezrovnalosti sa vyskytujú pri vysvetlení niektorých reálií priamo v texte. V kapitole *Keramika* (s. 56) sa výklad venuje rozličným nádobám, ktoré sa využívali pri najrozmanitejších príležitostiach. Dozvedáme sa napríklad, čo je amfora, kratér či lekytos. Pri lexikálnej jednotke fiála sa recipientovi dostáva len jednoduché vysvetlenie: „fiála na obety" (s. 56). Nie je pritom jasné, o aké obety ide. Na s. 74, v kapitole nazvanej *Chrám*, je fiála spomenutá ešte raz, okrajovo, formou enumerácie vzťahujúcej sa na deskripciu vnútorných múrov chrámu, zato však s vysvetlením, že ide o vázu „na obetovanie vína" (s. 75). Domnievame sa, že toto vysvetlenie si mohlo nájsť svoje miesto formou internej explikácie priamo v texte pri prvej zmienke; o to viac, že kapitola bola zacielená na predstavenie výrobkov z keramiky, ich tvarov a predovšetkým použitia.

V závere tejto kritiky prekladu môžeme konštatovať, že preklad publikácie *Grécka a rímska mytológia* ako celok je výsledkom pomerne dôsledného uplatňovania všetkých prekladateľských kompetencií. Všetky pochybenia sú na úrovni lapsusov, a nie nonsensov. Prekladateľ vďaka minuciónej a zodpovednej práci, vrátane prípravy na ňu, sprístupnil aj slovenskému čitateľovi knihu, ktorá je nepochybne populárnou v celosvetovom meradle, keďže doposiaľ vyšla v preklade do minimálne desiatich jazykov. Zaujímavé by bolo porovnať kvalitu týchto prekladov, či ešte presnejšie – porovnať prekladateľskú

[10] Dostupné na internete: https://bonito.korpus.sk/run.cgi/first?corpname=prim-9.0-public-sa ne&reload=&iquery=&queryselector=cqlrow&lemma=&phrase=&word=&char=&cql=%3Cs%2F%3E+containing+%5Blemma%3D%22herk.%2B%22%5D+%5Blemma%3D%22%C3%BAloh.%2B%22%5D&default_attr=word&viewmode=kwic&fc_lemword_window_type=left&fc_lemword_wsize=5&fc_lemword=&fc_lemword_type=all&fsca_doc.cong=&fsca_doc.date=&fsca_doc.ord=&fsca_doc.name=&fsca_doc.orgn=&fsca_doc.auth=&fsca_doc.orga=&fsca_doc.orgl=&fsca_doc.trnr=&fsca_doc.isbn=&fsca_doc.issn=&fsca_doc.genr=&fsca_doc.subd=&fsca_doc.bogo=&fsca_doc.bibl=&fsca_doc.id=&fsca_doc.wordcount= [cit. 26.10.2020].

[11] Hrúbka fontu naša.

[12] Dostupné na internete: https://slovnik.juls.savba.sk/?w=herakles&s=exact&c=360e&cs=&d=kssj4&d=psp&d=sssj&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=hssjV&d=bernolak&d=noundb&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=pskcs&d=psken# [cit. 26.10.2020].

stratégiu transferu antických reálií do jednotlivých cieľových jazykov. Zrejme najpozoruhodnejší by bol rozbor prekladu tejto publikácie do gréčtiny. Umožnilo by nám to nahliadnuť na prácu prekladateľa – Gréka, ktorý prekladá z francúzštiny, no vysporadúva sa s prekladom kultúrnych referencií, ktoré sú mu pravdepodobne najbližšie a najznámejšie a tá istá skutočnosť platí pre cieľovú skupinu recipientov, pre ktorých prekladá.

Bibliografia

BRODŇANSKÁ, Erika, 2013. Platí zásada ad fontes v príprave budúcich prekladateľov? In: *Vědecký výzkum a výuka jazyků V: komunikační sebereflexe a kompetence: sborník příspevků z 5. mezinárodní konference*. Hradec Králové: Gaudeamus, s. 15.

BUZÁSSYOVÁ, Ľudmila, 2014. Miloslav Okál a problematika transkripcie antických mien v slovenčine. In: ŠKOVIERA, Daniel, Ľudmila BUZÁSSYOVÁ a Jana GRUSKOVÁ, eds.: *Klasický filológ Miloslav Okál.* Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, s. 209-226.

DRENGUBIAK, Ján, 2019. Les enjeux actuels de la mythocritique. In: *Philosophie francophone en Hongrie*. Pécs: Faculté des Lettres, Université de Pécs, s. 173-182.

ESTINOVÁ, Colette a Hélène LAPORTEOVÁ, 1994. *Grécka a rímska mytológia*. Prel. Felix Kostolanský. Bratislava: Mladé letá.

ESTIN, Colette a Hélène LAPORTE, 1987. *Le livre de la mythologie grecque et romaine.* Paris: Gallimard.

HÉSIODE, 2017. Les travaux et les jours. In: FIÈVRE, P. a E. FIÈVRE, eds.: *Traduction française de Thomas Gaisford a édité en 1814* [online], s. 15. [cit. 11.10.2020]. Dostupné z: file:///C:/Users/adria/Downloads/HESIODE_TRAVAUXJOURS.pdf

HÉSIODOS, 1990. *Zpěvy železného věku*. Prel. Julie Nováková. Praha: Svoboda.

KOVAČIČOVÁ, Oľga a Mária KUSÁ, eds., 2015. *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia A – K.* Bratislava: Veda.

KOŽELOVÁ, Adriána, 2018. *Prekladateľské kompetencie v kontexte domácej translatológie*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.

KUPKOVÁ, Ivana, 2016. *Knižné preklady ruskej literatúry pre deti a mládež do slovenčiny*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.

OKÁL, Miloslav, 1989. Ešte k prepisu gréckych a latinských mien do slovenčiny. In: *Literárny týždenník*, č. 2/11, s. 11.

Slovenský národný korpus – prim-9.0-public-sane, 2018. [online]. Bratislava: Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV. [cit. 11.10.2020]. Dostupné z: https://korpus.juls.savba.sk

Slovník súčasného slovenského jazyka A – G, H – L, M – N z r. 2006, 2011, 2015. [online]. Bratislava: Slovníkový portál Jazykovedného ústavu Ľ. Štúra SAV. [cit. 11.10.2020]. Dostupné z: https://slovnik.juls.savba.sk/

VOJTEK, Daniel, 2014. Traduire la pseudo-traduction, traduire deux cultures. In: *Lingua, cultura e media*. Roma: Aracne, s. 389-396.

Abstrakt: Cieľom príspevku je zistiť, do akej miery boli aplikované jednotlivé prekladateľské kompetencie pri preklade publikácie *Grécka a rímska mytológia (Le livre de la mythologie grecque et romaine)* od francúzskej autorskej dvojice C. Estinovej a H. Laporteovej. Ide o dielo encyklopedického charakteru z vydavateľstva Mladé letá, ktoré je saturované kultúrnymi referenciami z antickej civilizácie a kultúry. Náročnosť ich transferu potvrdzuje aj prekladateľ knihy, pričom stručne uvádza, ktoré zdroje využíval ako prekladateľské pomôcky. Ide o preklad diela z francúzskeho jazyka, čo znamená, že kultúrne referencie tu prešli dvojnásobným adaptačným procesom.

Kľúčové slová: Prekladateľské kompetencie, kultúrny transfer, antická civilizácia a kultúra, kritika prekladu.

doc. Mgr. et Mgr. Adriána Koželová, PhD.
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity
Inštitút romanistiky
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
adriana.kozelova@unipo.sk

D'un Robinson (à) l'Autre: entre Michel Tournier et Patrick Chamoiseau[1]

Petr Kyloušek
Brno

Od Robinsona k Robinsonovi: Michel Tournier a Patrick Chamoiseau

Résumé: Le roman de Daniel Defoe *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719) a donné naissance à de nombreuses robinsonnades dont les caractéristiques narratives reproduisent le chronotope et le schéma narratif d'une épreuve existentielle en situation isolée d'une île déserte. Le retour à une situation « primitive », rudimentaire, celle du début présumé de la civilisation, est une épreuve de la qualité humaine et sociale. C'est par ce côté que le récit se prête à la réflexion philosophique comme dans le cas de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) de Michel Tournier et de *L'Empreinte à Crusoé* (2012) de Patrick Chamoiseau. La comparaison des deux romans tente de dégager les éléments narratifs qui sous-tendent deux approches différentes de l'humain : un projet axiologique déterministe chez Tournier auquel s'oppose une visée antidéterministe de Chamoiseau.

Mots-clés: Michel Tournier, Patrick Chamoiseau, robinsonnade, axiologie déterministe/ antidéterminsite, nature / culture, individu / société.

Conçu comme un roman d'aventures et d'éducation, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719) de Daniel Defoe est à l'origine l'un des rares mythes littéraires de la modernité. Les mythèmes dichotomiques que le roman thématise et combine – nature / culture et individu/société – renouent avec les mythes des héros antiques, tel Hercule ou Thésée, qui, par leurs travaux et combats, assurent l'emprise de la Cité et des lois civilisationnelles sur l'espace sauvage, insondable et chaotique. Robinson, il est vrai, ne partage pas leur statut exceptionnel, héroïque, mais son aventure est en fait un test civilisationnel, par fiction interposée, que l'âge des lumières et la civilisation européenne ont formulé suite à la découverte du Nouveau Monde et des peuples sauvages au moment où le mouvement de la colonisation s'accélère et le négoce à l'échelle mondiale profite de la traite des esclaves.

Le questionnement qui sous-tend les aventures de Robinson pourrait être formulé ainsi : un individu isolé et en situation extrême, serait-il capable de (re)créer la civilisation et la société au sein d'une nature vierge et sauvage ? Les valeurs civilisationnelles sont-elles universelles ? La rationalité de la pensée, de la morale et de l'économie, est-elle exportable ?

[1] Le présent texte s'inscrit dans le cadre du projet GAČR n 20-14919S « Centre and Periphery: Changes in the Postcolonial Situation of Romance-language Literatures in the Americas, Africa and Europe ».

L'attrait de Robinson vient du fait qu'il s'agit d'un adolescent somme toute ordinaire et que rien ne prédestine à devenir fondateur ou reproducteur de la civilisation qu'il porte en lui sous forme des connaissances acquises, du savoir-faire et des valeurs morales. En même temps, c'est le test de l'Homme, l'épreuve de la raison, de la volonté et des sentiments. L'entreprise de Robinson réussit à tout point de vue, puisque Vendredi, le sauvage qui représente l'homme naturel de l'époque, s'identifie avec les valeurs civilisationnelles de son maître en devenant son ami, son compagnon, son concitoyen. L'expérience existentielle individuelle inscrite dans la forme romanesque mythopoiétique rejoint les autres mythes fondateurs du Nouveau Monde, arcadiques ou civilisateurs, qui, à leur tour, ne sont pas sans rappeler les utopies de la Renaissance et de la période baroque européennes.

Le roman de Daniel Defoe a non seulement été complété en trilogie par *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* (1719) et *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*: *With his Vision of the Angelick World* (1720), mais il a donné naissance à de nombreuses robinsonnades littéraires ou filmiques dont les caractéristiques narratives reproduisent le chronotope et le schéma narratif d'une épreuve existentielle en situation isolée et apparemment sans issue. Le récit du retour à une situation « primitive », rudimentaire, celle du début présumé de la civilisation, se prête, presque naturellement, à la réflexion philosophique, comme dans le cas de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) de Michel Tournier et de *L'Empreinte à Crusoé* (2012) de Patrick Chamoiseau. C'est la comparaison des deux romans que nous allons présenter en essayant de dégager les éléments narratifs – positionnements des narrateurs, figuration de l'espace et de la temporalité, construction de l'intrigue – qui sous-tendent deux approches différentes de l'humain : un projet axiologique alternatif et déterministe chez Tournier auquel s'oppose une visée antidéterministe de Chamoiseau. Ce faisant, nous n'allons pas approfondir la parenté évidente et reconnue de Tournier avec les réflexions postmodernes de Gilles Deleuze, ni celle de Chamoiseau avec les conceptions ricœuriennes de l'altérité ou avec les concepts post-phénoménologiques de présence, de lieu, de possible et de relation qui traversent la pensée d'Édouard Glissant. Illustrer les points communs demanderait en effet une étude détaillée et qui ferait dévier notre propos, celui de comparer deux variantes de Robinson et du rêve civilisationnel.

Romans philosophiques

Les deux romans, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et *L'Empreinte à Crusoé*, respectent le chronotope et la trame de base de la robinsonnade. Michel Tournier corrige l'auteur anglais en faisant échouer son Robinson sur une île du Pacifique, comme ce fut le cas d'Alexander Selkirk, le modèle historique de Defoe, alors que Chamoiseau respecte l'emplacement romanesque original de l'île dans les Caraïbes tout en anticipant le déroulement de l'histoire d'une cinquantaine d'années, vers le milieu du XVII^{e} siècle. Son

Robinson est en effet un Pré-Robinson, en l'occurrence le compagnon du négociant négrier Robinson Crusoé qui se voit obligé d'abandonner, sur une île déserte, son « moussaillon dogon » Ogomtemmêli, « instruit du Coran et de textes égyptiens, habile en presque tout », qu'il avait « récupéré en [ses] jeunes années de commerce sur les côtes africaines » (Chamoiseau 2013, p. 267) et qui était devenu fou suite à une blessure. Enchaîné dans la cale avec

> la marchandise de l'époque [...] il supportait très mal tous ces captifs entreposés dans la soute, et ces cadavres que chaque matin nous jetions à l'eau [...]. Nous avions pourtant pratiqué ce commerce ensemble, à une ou deux reprises sur les côtes de Guinée, sans que cela lui cause un souci (Chamoiseau 2013, p. 267).

Ayant perdu la mémoire, jusqu'à son nom, Ogomtemmêli prend à défaut celui de Robinson qu'il trouve bosselé sur le baudrier de cuir que son capitaine lui a laissé. Les douze années passées sur l'île tropicale résument l'aventure identitaire de ce Vendredi-Robinson. Son récit devant le capitaine, revenu sur les lieux, sert ensuite de modèle à Crusoé lui-même au moment où il se trouve naufragé à son tour sur une autre île inconnue un peu plus tard. Ce récit que Crusoé reproduit dans son journal est aussi un remord, car peu après les retrouvailles, le capitaine négrier se voit obligé de faire fusiller son Vendredi dogon qui exige avec acharnement la libération des esclaves avec lesquels il entend fonder une nouvelle communauté sur son île.

Cette intrigue postcoloniale n'est pas, à notre avis, l'enjeu du roman de Chamoiseau qui se fait valoir avant tout par la densité de la réflexion philosophique. C'est aussi le cas du roman de Michel Tournier. Leurs deux protagonistes réfléchissent en intellectuels phénoménologues et post-phénoménologues de l'époque moderne et postmoderne, bien loin de la pensée du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècles. Les concepts liés à l'identité, à l'altérité, à l'humanisation et la déshumanisation, à la conscience, au langage et à la mémoire jalonnent le texte, inscrits dans les coordonnées nature / culture et individu / société.

Les deux romans se rattachent implicitement et explicitement à *Robinson* de Daniel Defoe. Pour Chamoiseau, il s'agit en plus d'une répercussion qui concerne à la fois le romancier anglais et Michel Tournier comme en témoignent de nombreuses notes de sa postface « L'atelier de l'empreinte. Chutes et notes » (Chamoiseau 2013, pp. 277-300). Dans les deux versions – celle de Tournier et celle de Chamoiseau – nous rencontrons ainsi les mêmes thèmes récurrents. Leurs protagonistes s'acharnent à reconstituer la civilisation européenne dans ses différents aspects et composantes (industrie, agriculture, constitutions, codes, règlements, administration, maîtrise du temps et de l'espace, textes sacrés ou référentiels, etc.). Ils sont tous les deux aidés par des éléments civilisationnels sauvés des bateaux naufragés (armes, instruments,

vivres, instruments d'écriture, la Bible pour le Robinson de Tournier, Parménide et Héraclite pour le Robinson de Chamoiseau). Ils doivent faire face aux mêmes éléments naturels (bouc, vautour, tortue, cavernes, arbres, mornes, mer) dont la perception atteste les transformations intérieures et les progrès de leurs prises de conscience. Ils traversent des expériences analogues : l'échec de l'évasion à l'aide d'un bateau construit inutilement, la peur de l'ennemi provoquée par l'empreinte trouvée sur la plage, l'organisation de la défense, etc. Les deux romans subvertissent les assises axiologiques de la vision du monde de Daniel Defoe, notamment l'idée de la supériorité de la civilisation européenne, tout en la prolongeant, paradoxalement, par les concepts issus de la philosophie occidentale : le rire subversif comme arme de défense de l'inférieur, la légèreté et la danse aérienne opposées à la lourdeur et à la gravité, la créativité du jeu opposée à la répétitivité du devoir, la négation et la transformation du temps-espace civilisationnel.

Pour saisir les étapes des transformations des personnages, la trame narrative des deux romans recourt à l'agencement symbolique des morts et renaissances successives, à la semblance du roman initiatique. Dans les deux, on a aussi affaire à une technique narrative qui confronte deux narrateurs. *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier opère la confrontation du narrateur intradiégétique / autodiégétique du journal de bord de Robinson, son *Log-book*, avec le narrateur extradiégétique à la troisième personne à focalisation interne, centrée pour la plupart sur Robinson, mais aussi, ponctuellement, sur Vendredi. Chez Chamoiseau, on a affaire à deux narrateurs autodiégétiques emboîtés, car le log-book du capitaine Robinson Crusoé encadre et situe dans le temps-espace le monologue d'Ogomtemmêli-Robinson qui est ainsi enregistré par le capitaine en guise de témoignage. Le croisement des narrateurs et des perspectives narratives produit un effet analogue : le vacillement de l'autorité narrative qui ne va pas, certes, jusqu'au positionnement du narrateur non fiable signalé par Liesbeth Korthals Altes au sujet du *Roi des Aulnes* de Michel Tournier[2], mais qui permet de relativiser la fiabilité des élans initiatiques et mystiques du Robinson tournierien aussi bien que celle de la folie méditative du protagoniste de Chamoiseau. Cette prise de distance ironique des deux auteurs n'est pas sans rappeler le rire et la légèreté nietzschéens, thématisés dans leurs romans.

Projet déterministe de Michel Tournier

Le déterminisme de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* est dû aux exigences du roman mythologique et initiatique (Kyloušek 1992; 2004) dont les étapes s'échelonnent au sein d'un parcours donné d'avance : on finit par trouver

[2] Liesbeth Korthals Altes considère *Le Roi des Aulnes* comme un phénomène postmoderne de la destruction du sens par l'absolutisation du jeu des significations dont la pluralité ôterait au roman toute valeur référentielle : le roman ne renverrait en fait à aucune réalité, il se viderait de son sens (Korthals Altes 1991; 1992).

ce qu'on a commencé à chercher. L'ancien monde et les fausses connaissances et certitudes sont mis en question, étape par étape, avant que l'initié ne puisse s'identifier avec les certitudes nouvelles. Tournier projette ce schéma dans la trame narrative et dans les transformations progressives des caractéristiques spatiotemporelles de l'île. En dépit du titre, qui souligne le nom de Vendredi, le protagoniste est Robinson Crusoé. C'est lui, l'initié (*mysthos*), à qui Vendredi sert d'adjuvant-initiateur (*mystagogue*) dans le processus initiatique.

Robinson est en effet celui qui non seulement cherche à survivre, mais qui, surtout, se cherche, car s'il réussit par sa raison, ses savoirs et sa morale à soumettre l'île, sa *Speranza*, à sa volonté et à sa civilisation en lui imposant ce qu'il considère comme un « ordre moral » opposé à l'anarchie de « l'ordre naturel » (Tournier 1972, p. 50), il s'aperçoit, avant la venue même de Vendredi, que derrière l'île, il y a une autre île, une autre réalité qu'il humanise et anthropomorphise à mesure que lui-même se déshumanise. Douée d'un nom de femme (Tournier 1972, p. 45), l'île de *Speranza* devient mère nourricière (Tournier 1972, p. 113) et de mère elle se transforme en amante et fiancée, mère des mandragores (Tournier 1972, p. 127).

Si Speranza s'humanise, Robinson, pour s'approcher d'elle, doit se déshumaniser :

> Que cette union plus étroite signifiât en revanche pour lui-même un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité, il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en s'éveillant il constata que sa barbe en poussant au cours de la nuit avait commencé à prendre racine dans la terre (Tournier 1972, p. 138).
> Une dame blanche hulula, et il crut entendre la terre elle-même qui gémissait d'amour esseulé. […] Il était assis sur une couche, les pieds posés sur le tapis de lune, et il sentait une odeur de sève monter de son grand corps, blanc comme une racine (Tournier 1972, p. 156).

Cet état d'esprit, à la limite de la folie due à la solitude, trouve une issue suite au changement de la perception du temps qui, à la différence de l'espace, constitue pour Robinson une dimension de la réalité qui lui échappe. Il entend « emprisonner » le temps dans une clepsydre par peur de « se perdre », mais aussi pour le dominer (Tournier 1972, p. 60). Or une fois, ayant oublié de remplir la bonbonne, il découvre le moment de grâce du présent perpétuel. Il désignera cette révélation comme le « *moment d'innocence* » (Tournier 1972, p. 94). L'intuition de l'intemporalité potentielle ouvre la voie d'une autre noétique et d'une autre ontologie. C'est la promesse de la transformation de soi :

> Robinson crut découvrir une autre île derrière celle où il peinait solitairement depuis si longtemps […]. Découverte merveilleuse : il était donc possible d'échapper à l'implacable discipline de l'emploi du temps

> et des cérémonies sans pour autant retomber dans la souille ! Il était possible de changer sans déchoir. Il pouvait rompre l'équilibre si laborieusement acquis, et s'élever, au lieu de dégénérer à nouveau (Tournier 1972, p. 94).

En même temps, la voie vers une autre connaissance doit forcément impliquer le versant de la relation à l'Autre, en germe depuis le début du séjour sur l'île et qui finit par prendre une dimension existentielle où l'Autre se trouve impliqué :

> Exister, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire être dehors, sistere ex. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas. Mes idées, mes images, mes rêves n'existent pas. [...] Et moi-même je n'existe qu'en m'évadant de moi-même vers autrui. Ce qui complique tout, c'est ce qui n'existe pas s'acharne à faire croire le contraire. Il y a une grande et commune aspiration de l'inexistant vers l'existence. [...] Ce qui n'existe pas in-siste. Insiste pour exister (Tournier 1972, p. 129).

Cet Autre sera Vendredi. Sa venue accélère la transformation de Robinson. En apparence obéissant, Vendredi subvertit sournoisement l'ordre auquel il se voit contraint. Son arme majeure est le rire (Tournier 1972, p. 151). Robinson lui-même finit par reconnaître l'absurdité des obligations qu'il impose à son sauvage et esclave. La rationalité du devoir civilisationnel aboutit à l'irrationalité et à la folie des tâches cérémonielles, tel le cirage des galets du chemin de la Baie du Salut (Tournier 1972, p. 151). Honteux, Robinson rejette les valeurs européennes pour se mettre à l'école de la civilisation « primitive » qu'il finit par reconnaître comme plus appropriée au milieu naturel de l'île. Vendredi devient ainsi son maître et initiateur dans la voie finale vers le Robinson « élémentaire » : « Ainsi étais-je [=Robinson] amené par tâtonnements successifs à chercher mon salut dans la communion avec les éléments, étant devenu moi-même *élémentaire* » (Tournier 1972, p. 226).

Cette transformation est programmée et répartie en étapes par le cadre narratif déterministe. La scène de cartomancie, placée en introduction, esquisse par symboles interposés, énigmatiques, le tracé que Robinson suivra jusqu'au bout pour transmuer son destin en destinée. Les étapes sont jalonnées par ses (presque) morts (et renaissances) successives, à la fois réelles et initiatiques : celle du rivage après le naufrage (Tournier 1972, p. 15 sqq.), celle de la souille qui le décide à s'arracher à l'animalité (Tournier 1972, p. 37 sq.), celle de la grotte qui termine la phase contemplative terrestre (Tournier 1972, pp. 109-110 sqq.), celle de l'explosion de la grotte (Tournier 1972, pp. 183-184) qui l'oblige, à l'aide de Vendredi, cette fois, à quitter la voie terrienne pour s'initier à la voie aérienne (Tournier 1972, p. 201 sqq.). Après celle-ci, il y a l'étape finale, celle de l'initiation solaire que Robinson doit affronter tout seul. Elle se produit au moment où Robinson refuse de repartir en Angleterre à bord du voilier Whitebird, alors que Vendredi, attiré par la nouvelle civilisation, quitte en cachette l'île pendant la

nuit. De nouveau seul et désespéré, Robinson songe au suicide, sa sixième mort, tandis que le soleil du matin et l'île-mère Speranza lui envoient leur nouvel enfant – le messager de la vie – un jeune mousse qui fuit la cruauté des hommes civilisés. Suit la métamorphose finale de Robinson et son apothéose au cours de l'extase solaire :

> Redressant sa haute taille, il faisait face à l'extase solaire avec une joie presque douloureuse. Le rayonnement qui l'enveloppait le lavait des souillures mortelles de la journée précédente et de la nuit… Un glaive de feu entrait en lui et transverbérait tout son être. […] Une profonde inspiration l'emplit d'un sentiment d'assouvissement total. Sa poitrine bombait comme un bouclier d'airain. Ses jambes prenaient appui sur le roc, massives et inébranlables comme des colonnes. La lumière fauve le revêtait d'une armure de jeunesse inaltérable et lui forgeait un masque de cuivre d'une régularité implacable où étincelaient des yeux de diamant. Enfin l'astre dieu déploya tout entière sa couronne de cheveux rouges dans des explosions de cymbales et des stridences de trompettes (Tournier 1972, p. 254).

Le ton hiératique, quasi biblique, de l'apothéose solaire de Robinson confirme la prédominance du versant européen du personnage. Le comportement et les paroles de Vendredi que Robinson considère comme son initiation à une autre culture est en fait l'intégration d'un mode de vie sauvage et naturel au sein d'une mentalité occidentale. Il n'y a pas de passage véritable à une autre culture au sens plein, celle de Vendredi dont les idées et les représentations restent fragmentaires pour le lecteur, car présentées par la focalisation interne de Robinson dont la recherche du « salut » individuel (Tournier 1972, p. 226) ressemble à celle des mystiques chrétiens : le rejet cénobitique du siècle équivaut ici au rejet de la civilisation qui permet d'entrer dans un autre système de relations ordonnées avec la nature. La dichotomie nature/culture change de critères axiologiques sans perdre son caractère systémique, hiérarchisé. La temporalité chronologique est remplacée par celle de l'intemporalité, mais le principe de causalité est maintenu.

Ajoutons que ce programme déterministe est inscrit dans le paysage et la cartographie de l'île. Chaque étape, chaque mort et renaissance a sa place, son *locus* privilégié. Les *loci* sont savamment disposés du rivage au sommet selon une logique ascendante jusqu'à l'apothéose. Nous n'aurons pas la même conception de la spatialité chez Chamoiseau qui voit l'île comme un espace d'errance, au sens positif du terme, comme nous le verrons.

Antidéterminisme de Chamoiseau

L'Empreinte à Crusoé est un titre plurivoque. Au sens concret, il renvoie à l'empreinte que Robinson-Ogomtemmêli trouve sur la plage et qui devient le point obsessif de ses cogitations. C'est en même temps la métonymie de la

présence humaine qui désigne métaphoriquement la trace de la civilisation dans la conscience amnésique du personnage. C'est enfin l'empreinte métaphorique du récit d'Ogomtemmêli dans l'esprit du futur naufragé, le véritable Robinson Crusoé. C'est par lui, sur les dernières pages de son log-book, à la fin du roman, que nous apprenons les circonstances de l'abandon forcé d'Ogomtemmêli sur l'île déserte et le désir du capitaine négrier de retrouver au bout de douze années son compagnon dogon.

Le « laboratoire Chamoiseau » modifie ainsi une des données fondamentales de « l'expérience Robinson » en faisant débarquer sur une terre vierge un être humain privé de son passé, de sa famille, de sa généalogie et dont la mémoire chaotique n'arrive jamais à recoller et reconstituer en un tout chronologique cohérent et ordonné les éléments civilisationnels dont il n'est pas pour autant dépourvu. Il est une sorte d'être vierge qui s'accroche à un nom d'emprunt inscrit dans le bosselage du cuir du baudrier que le capitaine Crusoé lui avait laissé. Pour le reste, le Robinson-Ogomtemmêli de Chamoiseau dispose des commodités habituelles des robinsonnades : armes, outils, grains, mais aussi documents et livres qu'il a ramenés d'une frégate naufragée dans les cayes de l'île. Il peut disposer des acquis civilisationnels sans pouvoir s'y retrouver pour s'y situer :

> j'avais trouvé de quoi effectuer un … recommencement de civilisation… vraiment, tout un ensemble de comportements, de valeurs et de postures que je fis découler de ces milliers d'objets ; dans un premier temps, pour définir mon origine, j'avais mené à leur encontre une véritable inquisition, recherchant sur chacun d'eux des indices, des noms, des lieux, des marques de lignées ; je n'avais rien découvert qui eût pu se rapporter sans équivoque à moi (Chamoiseau 2013, p. 24).

Ce n'est que par intermittence que des fragments du passé émergent :

> j'étais à n'en pas douter un marin… ; ces souvenances mystérieuses me remontaient par bribes ; en vingt ans, il m'était venu autant de choses à l'esprit que tout ce que j'avais rapporté du bateau : des mots de langues bizarres… un goût pour les chapeaux et les bracelets… le geste pour le compas et pour l'équerre… l'habilité universelle de mes mains… mon art des fortifications… ma science des machineries pour capter l'eau, utiliser le vent […] une virtuosité gisait au fond de ma mémoire obscure ; elle jaillissait des cases perdues de mon esprit (Chamoiseau 2013, p. 76).

Il y a aussi de vagues souvenirs de la traite des esclaves qui, incidemment, ponctuent le récit : visions des corps jetés par-dessus le bord, ossements humains emprisonnés dans les chaînes que la mer crache sur la plage (Chamoiseau 2013, pp. 197, 228, 231, passim), le sentiment d'*« une immense douleur »* (Chamoiseau 2013, p. 27).

Comme chez Tournier, le récit d'Ogomtemmêli s'articule en étapes qui retracent sa prise de conscience et l'émergence de son identité. La première étape est celle de la reconstruction civilisationnelle du Vieux Monde : Constitution, Code pénal, Code civil, Code du commerce, etc., entourés de rituels et de lectures à haute voix, mais dont le contenu demeure chaotique et infantile :

> « *Garder toujours le menton au-dessus de la clavicule* », « *Ne pas garder la bouche ouverte* », « *Manger se fait assis à table et sur une chaise* », « *Le dos s'étire et se suspend à l'aplomb du soleil* », « *On ne pète pas car le pet satisfait ne sied qu'à l'animal* », « *S'observer sans cesse et se parler sans cesse pour soutenir le maintien des vertèbres* » (Chamoiseau 2013, p. 40).

C'est la découverte de l'« empreinte d'homme » sur la plage (Chamoiseau 2013, p. 48) qui déclenche l'étape suivante, celle de la peur : « *quelqu'un d'autre que moi-même était maintenant sur l'île !* » – ça ne pouvait pas être des gens civilisés » (Chamoiseau 2013, p. 51). Retranché d'abord dans ses places fortes, grottes et magasins de vivres, Ogomtemmêli se met à la poursuite de « l'intrus » jusqu'au moment où il se rend compte que l'intrus est en fait « cet autre qui depuis tant d'années [lui] était devenu une donnée impensable » (Chamoiseau 2013, p. 73). Il se met à sa recherche, cette fois pour le transformer en l'Autre (Chamoiseau 2013, p. 111) ayant compris que l'Autre « était *tout l'ailleurs, le tout possible* aussi » (Chamoiseau 2013, p. 81).

C'est à ce moment qu'Ogomtemmêli découvre qu'il a perdu la capacité du langage à haute voix que l'écho lui renvoie défigurée (Chamoiseau 2013, pp. 94-95). Il constate aussi la défiguration de son visage devant le miroir qui lui restitue l'image d'un étranger (Chamoiseau 2013, p. 171). Cette étrangeté est la distanciation par rapport à soi qui mène à l'intériorisation de l'Autre et des potentialités qu'il est susceptible de suggérer. Ogomtemmêli change, il découvre le rire (Chamoiseau 2013, p. 117), la danse, la légèreté et la liberté (Chamoiseau 2013, p. 121). Comme le Robinson de Tournier, il abandonne ses demeures civilisées et la culture des champs, il libère ses animaux domestiques et commence à percevoir une autre île derrière celle qu'il a connue. Cette phase de la construction identitaire traverse une crise, lorsqu'il constate que l'empreinte est, fort probablement, la sienne. Le désespoir toutefois approfondit la prise de conscience : « je me mis à réapprivoiser l'idée que cet Autre était encore là, quelque part » (Chamoiseau 2013, p. 167), avant de le conceptualiser en tant qu'un étranger soi-même, transformé en Dimanche, un double imaginaire qu'il baptise au cours d'une cérémonie solennelle (Chamoiseau 2013, pp. 176-177). C'est cet Alter Ego qui lui permet de se percevoir « *en présence* » (passim) et de considérer la réalité comme un ensemble de *présences* immédiates. Ogomtemmêli abandonne la recherche de son « arbre

généalogique », autrement dit de ses racines chronologiques, pour le remplacer par une identité spatiale[3] :

> quand j'en considérais l'ensemble, ce pays imaginaire se composait d'une sorte tellement hétérogène que j'avais le sentiment d'habiter – sinon de mon corps du moins de ma personne – un archipel qui aurait disposé de l'étendue et de la profondeur d'un continent, et qui dans le même temps serait resté léger, presque fluide et fluctuant au fil de mes états de conscience et de ma vie ; cet arbre que je n'en finissais pas de compléter, ou de modifier, renforçait l'idée que j'étais un tissu de connexions vivantes, qui changeaient sans cesse et me changeaient dans le même temps, me constituant en une personne vivante ; j'enlevais un jour « géographique » et je l'appelai : *arbre de vie* (Chamoiseau 2013, p. 194).

L'effacement ou du moins la mise en retrait de la temporalité a plusieurs conséquences sur les plans ontologique, noétique et éthique : l'effacement de la causalité, la négation de la nécessité et la déconstruction de la hiérarchie axiologique. On peut prendre pour exemple l'attitude envers les animaux domestiques : « il n'y avait plus entre nous aucun rapport de dépendance, d'obéissance ou de soumission, juste une liaison vouée aux hasards et aux surprises » (Chamoiseau 2013, p. 190). Et la scène analogue au combat de Vendredi contre le bouc sacrificiel Andoar, hautement chargé de signification symbolique chez Tournier, devient chez Chamoiseau une

> distance qui soudain surgissait et nous précipitait dans une vraie liberté ; nous demeurâmes amis-pas-amis, sur un mode fait de coups de cornes, de promiscuité hostile, ou de placide indifférence ; et j'étais content de cela (Chamoiseau 2013, p. 190).

Ogomtemmêli se situe-t-il en-deçà ou bien au-delà du bien et du mal ? Toujours est-il que désormais il perçoit

> *l'île dans une nouvelle et très mouvante totalité* ; chacune des *présences* contenait la quintessence d'une totalité qui lui était plus vaste ; elle ne commençait nulle part, ne s'étirait dans aucune perspective, paraissait tout entière dans chacune de ses *présences*, et tout autant bien au-delà d'elles (Chamoiseau 2013, p. 210).

Il faut dire que le guide intellectuel dans cette phase de la transformation identitaire d'Ogomtemmêli est un opuscule étrange constitué de deux ouvrages

[3] Rappelons, à ce propos, la « pensée archipélique » d'Édouard Glissant et sa devise : « Ma proposition est qu'aujourd'hui le monde entier s'archipélise et se créolise » (Glissant 1997, p. 194).

retrouvés sur la frégate naufragée et pieusement copiés et recopiés – Parménide et Héraclite – dont le dialogue contrastant nourrit la pensée et la sensibilité du Robinson de Chamoiseau.

L'étape suivante de la transmutation est déclenchée par le tremblement de terre qui bouleverse l'île de fond en comble. Les certitudes euphoriques des *présences* sont ébranlées, Ogomtemmêli sombre dans le vide intérieur (Chamoiseau 2013, p. 231) qui génère l'angoisse (Chamoiseau 2013, p. 241). Celle-ci est vécue d'abord comme une sorte de condamnation à vivre avant de se transformer en une « *une disponibilité crue* », ouverte sur la création et la liberté (Chamoiseau 2013, p. 241) et qui doit faire face à « *l'inconnaissable* » et au « *possible* ». L'idée de l'Étranger intériorisé, de l'Alter Ego, devient alors le point de suture salvateur :

> l'Autre alors me rapiéçait ensemble l'ombre et la lumière, l'impossible et le possible, peuplait les vides, entrelaçait la vie et la mort, créait des mouvements incessants dans ce qui semblait fixe, et instituait une sorte d'impulsion générale (Chamoiseau 2013, p. 247).

L'île devient un *Quoi* parménidien :

> cette chose –, était hors du temps, sans événement, hors du mouvement du monde, hors devenir possible, et c'était pourtant en ce lieu exact de trouble et de souffrance à l'âme que ma *relation à moi-même* et au monde devait se mettre en branle (Chamoiseau 2013, p. 254).

Mais le concept parménidien est complété par un autre, proche d'Héraclite :

> *j'étais devenu une errance naturelle* ; mon corps allait, et mon esprit allait, rien ne m'orientait que ce simple fait d'aller ; mon être suivait un flux imperceptible, inscrit au cœur des choses ; et quand je restais immobile en un lieu, mon errance se faisait immobile ; elle persistait d'une sorte inexplicable, qui maintenait mon esprit disponible en face d'un gigantesque *ouvert* dans lequel, seigneur, je n'avais pas d'autre choix que d'aller (Chamoiseau 2013, p. 252).

L'ouverture mène à la liberté, alors que la causalité se transforme en *relation* qui estompe, voire efface la hiérarchie, de nature temporelle, du rapport cause-effet :

> seulement l'*aller* qui se fait disponible comme seul *a priori* ; voilà ce que je veux nommer : une liberté sans concession qui ne m'enfermait plus dans quoi que ce soit, mais qui m'offrait sans limites à moi-même et à l'entour ; *une mise en relation* ; (Chamoiseau 2013, p. 253).

En fait, la négation de la temporalité, présente sous deux aspects antinomiques chez Parménide (présence éternelle) et chez Héraclite (présent en devenir) permet à Ogomtemmêli de s'ouvrir à l'avenir et à l'Autre comme présence possible et principe de fondation d'une société possible. Ce retour au point zéro est aussi une négation de la dichotomie nature/culture, car il n'y a rien, aucun capital culturel accumulé, qui puisse être opposé à la nature.

Fort de cette prise de conscience, Ogomtemmêli exige la libération des esclaves enchaînés dans la cale du navire de Robinson Crusoé pour les amener sur son île. Serait-ce le début d'une autre culture et d'une autre civilisation ? Comme avant son débarquement forcé, au début du roman, Ogomtemmêli est pris de nouveau pour un fou dangereux : comme le constate le capitaine, l'équipage a dû « le fusiller de loin » (Chamoiseau 2013, p. 272).

À plusieurs reprises, la postface de Chamoiseau « L'atelier de l'empreinte. Chutes et notes » (Chamoiseau 2013, pp. 277-300) mentionne la technique du point-virgule que l'écrivain a utilisé systématiquement dans le récit d'Ogomtêmmeli pour créer l'impression du flux de la parole vive et du flux de conscience. Or, en plus de la fluidité *en présence*, ouverte sur la suite de la parole, il y encore un autre effet : le gommage des majuscules et des points est aussi un gommage iconique, au sens de Charles Sanders Peirce, de la hiérarchie syntaxique entre les propositions principales et les subordonnées. L'antidéterminisme prend ainsi une corporalité scripturale qui contraste avec le log-book du capitaine Crusoé dont l'écriture traditionnelle, « hiérarchisée », avec dates à l'appui, restitue la temporalité et la causalité, car c'est à travers cet encadrement que le lecteur est capable de concevoir le concours des circonstances et la logique de l'enchaînement événementiel.

Conclusion

Les robinsonnades de Michel Tournier et de Patrick Chamoiseau représentent deux approches différentes de la problématique identitaire et des dichotomies nature / culture et individu / société. Le point névralgique semble celui de l'axiologie qui, à son tour, implique la causalité, soit accentuée par son corollaire temporel chronologique, soit mise en retrait par l'insistance sur la spatialité sous forme de présences sujettes à transformations en devenir.

En utilisant le terme de déterminisme pour *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, nous avons voulu insister sur le conflit entre deux systèmes de pensée, deux axiologies qui s'excluent radicalement. Le drame du Robinson de Michel Tournier et le conflit intérieur du trajet initiatique du personnage viennent du fait qu'il doit passer d'un système de valeurs à l'autre. La conflictualité est exacerbée par le fait que les deux systèmes sont fortement hiérarchisés, conçus comme essentialistes, réciproquement exclusifs, chacun exigeant une autre temporalité, une autre causalité, une autre perception de l'espace, une autre existence. L'ouverture à l'altérité n'est qu'une phase qui doit être dépassée. Le départ de Vendredi, après qu'il a accompli son rôle de mystagogue, est nécessaire à l'accomplissement de l'initiation de Robinson,

assoiffé de certitudes essentielles et immuables, de nature platonicienne proche de l'orphisme.

En comparaison, Chamoiseau a choisi la recherche identitaire post-catastrophique d'une conscience amnésiée qui tente un « recommencement de civilisation » (Chamoiseau 2013, p. 24), quasi *ex nihilo*, avec des fragments de mémoire et d'éléments civilisationnels. La causalité et la temporalité au sens chronologique se réduisent à la métonymie de la trace et cette présence se prolonge en *présences* perçues comme la seule certitude : une réalité en devenir où les valeurs non hiérarchisées se transforment en fonction des *relations*. Il est symptomatique qu'Ogomtemmêli ignorera jusqu'à sa mort son vrai nom et ses origines et qu'il se nommera par le nom de l'Autre tout en fondant son identité sur la relation avec cet Alter Ego intériorisé. La philosophie ricœuriennne (Ricœur 1990) et les approches postphénoménologiques sont aussi bien repérables que les idées d'une autre personnalité martiniquaise Édouard Glissant. Rappelons notamment son antidéterminisme lié aux théories du chaos et aux concepts de la relation et du tout-monde (Glissant 1996, 1997). Notons encore que le terme d'errance, thématisé par Chamoiseau, est partagé par certains écrivains de la Caraïbe diasporique, tel l'Haïtien Jean-Claude Charles (Charles 2001), et qu'on le trouve associé, chez un autre Haïtien, Émile Ollivier, à la phénoménologie du vide (Ollivier 2001).

Bibliographie

BATAILLE, Martine et Blandine, CHARRIER, 2012. Le mythe de Robinson Crusoé à l'épreuve du monde global : il n'y a pas d'ailleurs. Étude du motif de l'empreinte dans *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau. In: *Revue critique de fixxion française contemporaine* [consulté le 11/08/2020]. Accessible à http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx16.12/1235

CHAMOISEAU, Patrick, 2012. *L'Empreinte à Crusoé*. Paris: Gallimard.

CHARLES, Jean-Claude, 2001. L'Enracinerrance. In: *Boutures*. Vol, 1, n. 4, p. 37-41. [consulté le 17/01/2019]. Accessible à http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-lenracinerrance/

FUČÍKOVÁ, Milena, 2020. Depestre a Chamoiseau vyprávějí „frankofonní" dějiny z kreolského pohledu. In: *Svět literatury*. Vol. XXX, n. 61, p. 109-123.

GLISSANT, Édouard, 1996. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.

GLISSANT, Édouard, 1997. *Traité du tout-monde. Poétique IV*. Paris: Gallimard.

HALÉVY, Marc, 2009. Les mutants noétiques. [consulté le 11/08/2020]. Accessible à http://www.noetique.eu/billets/2009/mutants-noetique

KORTHALS ALTES, Liesbeth, 1991. Un mythique en trompe l'œil. *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier. In: *Revue d'histoire littéraire de la France, XX^e siècle*. Vol. XCI, n. 4-5, p. 677-690.

KORTHALS ALTES, Liesbeth, 1992. *Le salut par la fiction ?: sens, valeurs et narrativité dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier*. Amsterdam: Rodopi.

KYLOUŠEK, Petr, 1992. La Mythopiésis de Michel Tournier. In: *Études Romanes de Brno*. Vol. XXII, n. 1, p. 19-31.

KYLOUŠEK, Petr, 2004. *Le Roman mythologique de Michel Tournier*. Brno: Masarykova univerzita.

OLLIVIER, Émile, 2001. *Repérages*. Ottawa: Leméac.

RICŒUR, Paul, 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

TOURNIER, Michel, 1972. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard.

Abstrakt: Román Daniela Defoa *The Life and Strange Suprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719) podnítil řadu dalších robinsonád, jejichž narativní rysy reprodukují týž chronotop a narativ existenciální zkoušky jedince na opuštěném ostrově. Návrat do „primitivní" životní situace, na samý začátek civilizace, představuje jakýsi test lidskosti a sociability. Proto se příběh nabízí jako téma románové filozofické reflexi, jako je tomu v případě románů *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) Michela Tourniera a *L'Empreinte à Crusoé* (2012) Patricka Chamoiseaua. Srovnání obou děl se pokouší identifikovat narativní prvky, jež tvoří pozadí dvou různých vizí lidskosti: axiologicky deterministického přístupu u Tourniera a antideterministické koncepce u Chamoiseaua.

Klíčová slova: Michel Tournier, Patrick Chamoiseau, robinsonáda, axiologie deterministická / antideterminsitická, přirozenost / kultura, jednotlivec / společnost.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
Arna Nováka 1
602 00 Brno
Česká republika
kylousek@phil.muni.cz

Alliance Française et distanciel : un mariage forcé ?

THOMAS LAURENT
Banská Bystrica

Alliance Française and online teaching: a forced marriage ?

Abstract: The health crisis of 2020 has profoundly disrupted the prospects of every language-teaching institution and has endangered some of them. The Alliance Française institutions all over the world have not been spared and had to react urgently by adapting their offers of lessons with the distance learning, with a risk of sinking into economic distress. The shift of the French language into the digital era can be seen by some as an opportunity to diversify, especially the practices of the teachers. However, others may be afraid of a rather brutal uprooting of a small, family-like Alliance Française, such as the one in Banská Bystrica, which develops its network mainly by organizing a large number of cultural events and meetings each year. Taking stock of what has happened, in the midst of the second wave.

Key words: Alliance Française, Banská Bystrica, teaching, distance learning, onsite learning, digital, competition, health crisis, culture.

Zoom, Microsoft Team, Kahoot!, Padlet… De nouveaux termes qui, en 2020, ont acquis leurs lettres de noblesse.

Dans un contexte de crise liée à la Covid 19, tous les modes d'enseignement ont été inévitablement touchés. Le monde du Français Langue Étrangère (FLE) est souvent associé à la précarité, à la paupérisation, et à l'absence de reconnaissance professionnelle. La situation sanitaire actuelle n'a fait qu'augmenter cette réalité.

À travers le monde, les Alliances Françaises n'ont pas été épargnées. Focus sur celle de Banská Bystrica, au cœur de la Slovaquie, au temps du Coronavirus.

Alliance Française Banská Bystrica (AFBB)

En Slovaquie, il existe aujourd'hui deux Alliances Françaises, associations de droit local. En plus de celle basée depuis trente ans à Banská Bystrica, on en trouve une à Košice. À Bratislava, sont regroupés l'Ambassade de France et un Institut français.

Il est dit de la ville de Banská Bystrica qu'elle est la plus francophone du pays, par rapport à son nombre d'habitants. En plus de l'activité des différents lycées et facultés de la ville, on note, au sein du lycée Tajovsky, la présence d'une section bilingue très active et historiquement extrêmement proche de l'AFBB. Cependant, il faut aussi souligner un nombre très faible d'entreprises françaises dans la région.

Les cours de français sont l'activité la plus importante pour n'importe quelle Alliance Française. À Banska Bystrica, ils sont organisés sur un rythme de deux fois quatorze semaines, avec une moyenne de cent trente inscriptions par semestre. Concernant les sessions de certifications Delf-Dalf, elles sont au nombre de trois dans l'année. Enfin, l'AFBB propose, chaque année, une soixantaine d'événements culturels en tous genres ; ce qui est un chiffre intéressant pour une « petite » Alliance qui apparait néanmoins dans les meilleures places des classements annuels européens réalisés par la Fondation Alliance Française.

Fermeture sanitaire et réactions

En pleine crise du Coronavirus, l'AFBB a fermé ses portes au public le 10 mars 2020, après l'annonce de mesures ministérielles. Les cours ont alors été mis entre parenthèses, le temps de trouver une solution. Un retour en présentiel était-il envisageable à court terme ? Fallait-il tout de suite basculer en distanciel ?

Après la stupéfaction, place aux décisions. L'institut Français de Paris a, à travers plusieurs webinaires réguliers, aidé à la gestion de l'urgence. À l'issue d'une dizaine de jours de flottement, un passage 100 % online a été entériné à l'AFBB. Ce choix devait-il être imposé aux apprenants ? Difficile, sachant que certains n'avaient pas encore payé leur inscription au semestre d'été. La majorité a finalement accepté le passage au distanciel, même si ce fut parfois compliqué, notamment au niveau technique, ne serait-ce qu'avec la connexion Internet des uns et des autres, professeurs compris. Si certains ont apprécié le fait de ne pas avoir à se déplacer pour conserver un semblant de lien social, il ne s'agit que d'une minorité car on a plutôt enregistré des commentaires d'overdose du Skype / Zoom. En effet, surtout chez les plus jeunes, c'était le quotidien, du matin au soir.

Pour illustrer ce point de vue, voici le commentaire d'un parent : « Mon fils en a un peu marre de ce format online quand arrive le cours de français dans l'après-midi. Avant, il a déjà eu beaucoup de choses à faire pour l'école sur l'ordinateur. Il préfère les cours avec les autres dans les locaux de l'Alliance ». De son côté, un adulte du cours de conversation s'exprimait ainsi : « Je ne continue pas la conversation online. La prof est super mais j'ai déjà deux ou trois Zoom par jour avec le boulot. Je reviendrai avec plaisir quand on sera de nouveau à l'Alliance ».

Au final, une baisse de 30 % des inscriptions a été enregistrée, en comparaison avec les chiffres du semestre de l'année précédente. Heureusement, l'AFBB a pu s'appuyer sur la présence exceptionnelle de deux lecteurs étudiants en Master 2 venus de France et qui ont permis la continuation de cours devenus non rentables après le passage en distanciel.

Culture en pause

Le mois de mars est traditionnellement celui de la francophonie en Slovaquie. L'édition 2020 a vite été interrompue et les événements ont été repoussés jusqu'à une date inconnue. L'été, lui, a ressemblé à un grand désert.

Le seul projet qui a été réalisé en distanciel est le grand concours national de chansons francophones « Spievam po francúzsky » (Je chante en français), projet qui regroupe, en plus des deux Alliances du pays, l'Ambassade et l'Institut français. Finalement, presque la moitié des concurrents inscrits initialement a envoyé une vidéo musicale. Plutôt une réussite donc, même si l'édition internationale prévue à Cracovie avec les voisins polonais, tchèques et hongrois a été annulée.

Deuxième vague

Avant le début du semestre d'hiver, l'inquiétude est vive : dynamique logiquement en baisse après le ralentissement ressenti au semestre précédent, promotion parcellaire dans les établissements scolaires quasi fermés aux personnes extérieures. Si l'on ajoute une culture à l'arrêt ou presque, la visibilité de l'AFBB est incontestablement rognée.

Le semestre s'est ouvert le lundi 28 septembre 2020. Les chiffres ne sont pas aussi catastrophiques qu'attendus. Mais la barrière de la centaine d'inscriptions n'est que timidement dépassée. Toujours avec au-dessus de la tête de l'Alliance une épée de Damoclès, en forme de deuxième vague, en premier lieu au sein du public étudiant puisque c'est l'Université qui devrait, si nécessaire, fermer avant les lycées et collèges.

Finalement, le 12 octobre 2020, l'AFBB a dû faire passer son fonctionnement à distance. Avec quasiment le même scénario qu'au semestre dernier, c'est-à-dire vraiment au début, dans un laps de temps éminemment instable, que l'on pourrait comparer à une période d'essai.

ADN

Tout est-il transposable à distance ? Et à quel prix ? En juillet 2020, l'artiste australien Nick Cave a proposé son concert sans public mais en streaming payant pour une quinzaine d'euros. Le prix était plus bas que celui d'une de ses places de concert, cependant a-t-on envie de payer pour voir l'artiste évoluer à huis clos ?

L'AFBB est une Alliance familiale, proche des gens. Les événements culturels organisés régulièrement constituent un véritable ancrage territorial. Les jeunes, qui sont spectateurs, sont aussi les acteurs de ces rendez-vous. Puis les parents viennent, ainsi que les amis et les amis des amis. Un bouche-à-oreille se met alors en place, même au sein du club de randonnées de l'AFBB, groupe créé pour toucher un autre type de public. Dans ce cadre particulier, le distanciel peut-il fonctionner ? Qui plus est dans l'urgence ?

L'enseignement est obligatoire. Le distanciel se doit de réussir à l'école primaire, au collège, au lycée et à l'Université. Mais qu'en est-il des Alliances

sachant que, dans très peu de cas (par exemple un niveau de langue à atteindre pour obtenir des papiers administratifs ou bien un diplôme nécessaire avant un départ à l'Université en France) une inscription dans une Alliance Française est impérative. La plupart du temps, aller à l'Alliance reste un loisir, quelque chose qui peut être mis de côté, au moins momentanément.

Quoi qu'il en soit, comme le dit Gérard Ribot, le directeur du site fle.fr : « Le numérique n'est pas une alternative au présentiel, il en est le prolongement ou l'accompagnement » (Camey 2020). Yves Bigot, directeur général de TV5Monde et président de la Fondation des Alliances françaises, va dans le même sens : « Rien ne remplace le présentiel. Le facteur humain est toujours un plus que le numérique ne peut changer » (Bouhours 2020).

Concurrence

Fort heureusement, l'AFBB ne fait pas face localement à une grande concurrence des autres écoles de langues qui ne proposent que peu ou pas de français à leurs clients. La crise du Covid permettrait-elle de diversifier les offres et ainsi de viser un nouveau public ? Peut-être, mais avec le développement des cours online, la concurrence peut aussi survenir de partout. L'atout familial s'estompant, la proximité de l'AFBB avec son public perd de son importance. Quelqu'un de la région peut très bien trouver l'offre de cours en distanciel de Košice ou Bratislava plus attractive. Ou bien même celle d'un centre de langues basé à Madrid ou à Londres pour les plus fortunés.

On peut noter aussi une concurrence « non professionnelle ». Pendant le confinement, des cours gratuits ou presque, parfois proposés directement par des professeurs de français, ont fleuri sur les réseaux sociaux.

Rentabilité

Certains intervenants du monde du FLE ont expliqué que la crise sanitaire avait permis ou permettrait l'amélioration des pratiques des uns et des autres.

Certes, de nombreux exemples d'activités novatrices ont vu le jour ces derniers temps. Toutefois, comment les intégrer de façon durable si juste une partie des apprenants s'intéresse à cette proposition d'ateliers ? La rentabilité reste une question centrale, surtout pour les Alliances en danger au niveau de la trésorerie. Les frais fixes, souvent liés au loyer, sont un véritable épouvantail. Michel Boiron, président du Centre d'approches vivantes des langues et des médias (Cavilam – Alliance Française) à Vichy n'a pas hésité à parler de « tsunami » avant l'été et d'un effondrement de la fréquentation des cours au sein de son organisation (Océane 2020).

Aujourd'hui, l'AFBB n'est pas en détresse économique. Mais elle est, comme nombre de ses pairs, plutôt en position d'attente par rapport au virage numérique que le contexte sanitaire actuel accélère. Peut-être que la solution se trouve dans un équilibre subtil entre des activités classiques et une offre online, sans pour autant s'écarter des atouts spécifiques présents dans le label « Alliance Française ».

Bibliographie

BOUHOURS, Damien, 2020. *Yves Bigot (TV5MONDE/Fondation AF) : « L'anxiété était planétaire »* [en ligne]. Publié le 22/07/2020. Lepetitjournal.com. [consulté le 20/07/2020]. Disponible sur : https://lepetitjournal.com/culture/yves-bigot-tv5monde-fondation-alliances-fran%C3%A7aises-285125?fbclid=IwAR2NInNIVTEWH1cbySxpHTtbEfRTeDMzqKJoSuJMyAk4VDH9rGutwz9xE6Y

CAMEY, Sandra, 2020. *Gérard Ribot : « Les pouvoirs publics doivent aider les centres de FLE »* [en ligne]. Publié le 03/08/2020. Lepetitjournal.com. [consulté le 10/08/2020]. Disponible sur : https://lepetitjournal.com/expat-pratique/education/g-ribot-les-pouvoirs-publics-doivent-aider-les-centres-de-fle-285631?fbclid=IwAR0YdUL7MiILnjdPbCegbIZDLGnUSFlJZJmEjmJz0MPlqoribKrnTW1E4xA

LE FRANÇAIS DANS LE MONDE, 2020. Revue n. 429, juillet-août.

OCÉANE, Jacques, 2020. *Michel Boiron : Un futur incertain pour le Cavilam de Vichy* [en ligne]. Publié le 30/06/2020. *Journal La Montagne*. [consulté le 15/07/2020]. Disponible sur : https://www.lamontagne.fr/vichy-03200/loisirs/un-futur-incertain-pour-le-cavilam-de-vichy-allier_13804031/?fbclid=IwAR1GjHA8CT4GelObsuqVCqGV7t8_ozze4nHA0WyOi_bUCH-E3NbjWC_c-50#refresh

Résumé: La crise sanitaire de 2020 a bouleversé les horizons de chaque établissement de langues et a plongé certains organismes en danger. Les Alliances Françaises n'ont pas été épargnées et ont dû, aux quatre coins du monde, réagir dans l'urgence en adaptant leurs offres de cours avec des dispositifs issus du distanciel, au risque de tomber en détresse économique. Le basculement du français dans l'ère du numérique peut être vu par certains comme une chance de diversifier les pratiques notamment des enseignants. Cependant, il peut faire craindre à d'autres un éloignement trop brutal des racines d'une petite Alliance familiale, comme celle de Banská Bystrica, qui tisse son réseau principalement grâce à un grand nombre d'événements culturels et de rencontres qu'elle organise chaque année. Retour d'expériences, en pleine deuxième vague.

Mots-clés: Alliance Française, Banská Bystrica, enseignement, distanciel, présentiel, numérique, concurrence, crise sanitaire, culture.

Mgr. Thomas Laurent
Alliance Française Banská Bystrica
Lazovná 9, 975 58 Banská Bystrica, Slovaquie
thomdd@yahoo.com
directionbb@afsk.sk

Detektivka jako forma dialogu mezi španělskou minulostí a přítomností: Adolfo García Ortega a jeho příspěvek k reflexi španělské Transición

JAN MLČOCH
Ostrava

Detective Story: A Dialogue between Spanish Past and Present. Adolfo García Ortega's Reflexion on Spanish Transition Period

Resumen: El presente estudio trata de la reflexión de los años de la Transición española en la novela *Lobo* (2000) del autor pucelano Adolfo García Ortega. El género de la novela negra se ha convertido en la guía literaria por la Transición y a través de las historias del ambiente policíaco los autores han ido catalizando las emociones negativas surgidas en este período. En efecto, la novela negra –como contraste al oficial discurso victorioso – es percibida como una de las formas de diálogo entre el pasado y el presente.

Palabras clave: Novela negra, Transición, literatura española, memoria, Adolfo García Ortega.

Úvod: Detektivka jako forma reflexe společenských změn po Frankově smrti

Po smrti diktátora Franciska Franka (1975) prošlo Španělsko zásadními politickými a společensko-kulturními změnami, tzv. Transición[1]. Během několika málo let – o přesném konci tohoto období se odborníci stále přou – dokázali španělští politikové pod vedením tehdejšího monarchy Juana Carlose I. vybudovat solidní demokratické instituce a z centralizované osobní diktatury vytvořit stát, jehož některé části dnes požívají větší autonomii než spolkové státy v Německu. Tento politický přerod měl také svou rovinu v oblasti kultury a společenského dění, kdy byly položeny základy procesů, jež z relativně tradiční katolické společnosti pomáhaly vytvořit jednu z nejprogresivnějších zemí západní Evropy. O španělské Transición je napsáno mnoho odborných i popularizujících knih. V současné době se do popředí literárních studií dostávají také texty, které se snaží zachytit reflexi této výjimečné doby v literatuře a umění.

Španělští spisovatelé a intelektuálové zareagovali na měnící se společenské zřízení prakticky okamžitě. Již rok po Frankově smrti byly vydány první čtenářsky úspěšné romány, které reflektovaly politické změny, nicméně byl to teprve detektivní žánr – ve španělštině označován jako *novela negra* nebo *novela policíaca* –, jehož prostřednictvím spisovatelé zapracovávali své zkuše-

[1] Transformační období po Frankově smrti nemá v českém prostředí svůj vlastní název, proto jej budeme označovat tímto srozumitelným španělským termínem.

nosti a vzpomínky na onu konvulzní dobu. Paul Preston (1992, s. 12) označil právě detektivku za pravý žánr reflexe společenských změn, které se ve Španělsku odehrávaly.

Nebylo by ovšem správné domnívat se, že *novela negra* byla pro španělské čtenáře druhé poloviny sedmdesátých let něčím novým. Po dobu Frankovy diktatury se vydávaly kolekce tohoto „pokleslého žánru", převážně za účelem jakéhosi zabavení čtenářské veřejnosti[2]. S příchodem demokracie a definitivním pádem již tak slabé španělské cenzury se ovšem k rukám španělských čtenářů dostaly thrillery amerických spisovatelů Raymonda Chandlera, Samuela Dashiela Hammeta a Rosse MacDonalda, jejichž popularita způsobila, že si i španělští detektivkáři, kteří do té doby publikovali často pod pseudonymy, uvědomili rozsáhlé možnosti této literatury a její důležitost (Pasamar 2019a, s. 273-274). Významným milníkem ve vývoji španělského detektivního žánru bylo udělení prestižní ceny Premio Planeta Manuelu Vázquezi Montalbánovi za jeho román *Los mares del Sur* v roce 1979, čímž došlo k pomyslné legitimizaci této do té doby přehlížené literární tvorby.

Jak uvádí Gonzalo Pasamar, „Transición, kterou nalezneme v detektivních románech, vůbec neodpovídá vítěznému diskursu té doby" (2019a, s. 275)[3]. Detektivka se naopak stala prostorem pro katalyzování složitého vývoje emocí, které provázejí každou společenskou změnu, Španělsko nevyjímaje. Z reflexe, kterou provádějí spisovatelé, tedy lze vycítit spíše nejistotu, strach, zklamání nebo dokonce pocity krize[4]. Jsou to většinou právě sami detektivové, kteří ztělesňují tyto charakteristiky a které lze označit za španělské adaptace svých starších amerických kolegů. Někteří z nich – za všechny jmenujme Pepa Carvalha ze série detektivních románů již citovaného Vázqueze Montálbána – se stanou pomyslnými průvodci po těch horších stránkách španělské

[2] Podobně postupovali také nakladatelé v komunistickém Československu, kde detektivka slavila velký úspěch a její překládání bylo státními orgány tolerováno, ba dokonce jako politicky neškodného žánru podporováno.

[3] Zde je třeba poznamenat, že přechod k demokracii ve Španělsku byl dáván za vzor zemím, které procházely podobným vývojem, ať už v Latinské Americe nebo ve střední a východní Evropě (srov. např. monografii *Přechody k demokracii v teorii a praxi* (2006) Marka Ženíška (s. 66-67) nebo studii Stanislava Balíka s názvem *Komunistický režim v Československu a přechod k demokracii* vydanou Centrem pro ekonomiku a politiku v kolektivním sborníku při příležitosti 15. výročí listopadových událostí). Obecný narativ týkající se španělského přechodu k demokracii byl až do nedávna velmi pozitivní, což dokládá mj. předloňské masivní vzpomínání na referendum z roku 1977, ve kterém Španělé posvětili současnou ústavu, jež vešla v platnost v roce 1978. Avšak jsme stále častěji svědky zpochybňování pozitivního vyznění španělské Transición, která dokonce bývá označována za původce všech defektů současné španělské demokracie (srov. studii Violety Ros Ferrer (2020) Lo que en el presente queda: hacia una memoria intergeneracional de la Transición en el campo literario contemporáneo, s. 151 nebo soubor kritických esejů již z roku 2012: *CT o La Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*).

[4] Pasamar dodává, že naprostá většina autorů se ve svých dílech vrací také do doby španělské občanské války, čímž rozporuje současný módní názor, který představuje období španělského přechodu od diktatury k demokracii jako jakousi dobu mlčení (2019a, s. 275).

Transición, a to teh-dy, když se pohybují mezi zločinci, konspirátory, pučisty nebo ne zrovna ctnostnými politiky[5]. Za zmínku stojí, že krom klasických detektivkářů, jako jsou Vázquez Montalbán, Juan Madrid nebo Jorge Martínez Reverte, se pod vlivem úspěchu tohoto žánru a s tím související legitimizace tohoto typu literatury pustili do psaní detektivek také autoři obecně považováni za klasické nebo dokonce filosofující: zde lze uvést např. Fernanda Savatera a jeho román *Caronte aguarda* (1981), Juana Luise Cebriána (*La rusa* 1986) nebo díla Eduarda Mendozy.

Pokud se na detektivní román ve Španělsku podíváme z perspektivy paměťových studií, zjistíme, že se v obecných rysech dají vysledovat dvě fáze tvorby těchto děl. První, která trvá od Frankovy smrti přibližně do roku 1986; a druhá, jíž se rozumí roky pozdější[6]. Zatímco v první fázi lze hovořit o tzv. blízké paměti (*memoria cercana*) – autoři se inspirují konkrétními politickými událostmi a snaží se reflektovat soudobé společenské klima –, v druhé jsme schopni vypozorovat jistý proces historizace paměti. Zásadním dělicím rysem je podle Pasamara (2019b, s. 129) fakt, že autoři druhé etapy přistupují k období Transición z hlediska současné politické situace a spíše než k reflexi španělských dějin ji využívají k současným politickým komentářům a bojům. Transición se tak stává nástrojem politického soupeření stejně jako španělská občanská válka nebo frankistická diktatura. Dlužno dodat, že tato periodizace se netýká pouze detektivního žánru, ale je typická pro celý španělský umělecký a koneckonců politický svět[7].

Adolfo García Ortega

Do světa detektivních vod se vypravil také Adolfo García Ortega (1958). Tento rodák z kastilského Valladolidu sice do literatury zabrousil relativně pozdě, zato ji však poznal z různých úhlů pohledu. Vedle své spisovatelské kariéry pracoval jako novinář, fejetonista, literární kritik, kulturní funkcionář a přes deset let byl hlavním editorem prestižních nakladatelství El País-Aguilar a následně Seix Barral. Dnes se na volné noze živí psaním a poradenstvím pro nakladatelskou skupinu Planeta (www.adolfogarciaortega.com). I přesto, že je autorem více než desítky románů, esejů a básnických sbírek, jeho tvorba nevzbudila dosud větší ohlas v akademickém světě. To ovšem neznamená, že je čtenářsky neúspěšný, naopak. Většina knih se dočkala několika reedicí a tři jeho romány byly oceněny nakladatelskými cenami (za *El comprador de aniversarios* získal García Ortega Premio Dulce Chacón Narrativa Española v roce 2004; za *Autómata* obdržel Premio de la Crítica de Castilla y León v roce 2007 a za *Una tumba en el aire* byl ověnčen cenou Premio Málaga de Novela v roce 2018).

[5] Emoce jsou vnímány jako základní konstituční prvek literatury období Transición, jak dokládá podnětná monografie Maríe Ángeles Navalové a Zoraidy Carandellové z roku 2016.

[6] Záměrně vypouštíme z této klasifikace detektivky publikované ještě před Frankovou smrtí.

[7] Srov. poznámku č. 3.

Mezi čtenářsky nejúspěšnější romány můžeme zařadit jeho dílo *El comprador de aniversarios* (2003), ve kterém autor zpracovává téma historické paměti. Jak překvapeně podotýká Anthony Nuckols: „I přesto, že počet nových děl a reedic starších děl týkajících se občanské války rostl každým rokem, García Ortega se [na tomto počátku *boomu* historické paměti] obrací ne k minulosti španělské, nýbrž k holocaustu“ (2017, s. 31). V tomto autofikčním díle se autor-vypravěč vyrovnává s příběhem dítěte narozeného v koncentračním táboře. Druhým čtenářsky ceněným dílem je román *El mapa de la vida* (2009), v němž poutavě „vypráví příběh vášnivé lásky mezi dvěma přeživšími 11-M“[8] (Girbes 2016, s. 239). Dílo se tak zařadilo mezi několik málo těch, které zpracovávají tematiku největšího islámského teroristického útoku ve Španělsku, k němuž došlo v roce 2004.

Máme-li se soustředit na detektivní žánr, pak je třeba zmínit romány *Pasajero K* (2012), *Autómata* (2006), *Mampaso* (2001) a *Lobo* (2000). Každý z nich autor situuje do jiné historické epochy, takže zatímco v *Pasajero K* se ocitáme v období, kdy Mezinárodní tribunál v Haagu vyšetřuje zločiny války v Jugoslávii, *Autómata* nás zavádí nazpět v čase do dob Filipa II. Detektivka, která se částečně odehrává v námi studovaném období Transición, je *Lobo* [Vlk].

Struktura jako průvodce dialogem mezi minulostí a fikční přítomností

Tento útlý román, poprvé vydaný v roce 2000, se z obecné představy o detektivním žánru vymyká snad jen tím, že dvojice hlavních hrdinů nepronásleduje člověka, nýbrž je konfrontována s vlkodlakem. Čím však zaujme, je struktura. Samotné vyprávění má pět částí, z nichž první a poslední se odehrávají mezi listopadem 1980 a únorem 1982, prostřední tři zavádějí čtenáře na konec padesátých a začátek šedesátých let minulého století. Román je zakončen epilogem z jednoho zimního dne v roce 1983. Dvojice detektivů se tak ve svých pátráních obrací k materiálům uloženým v policejních archívech. Na základě jejich studia pak objeví deník potenciálního vraha, který vyprávění posunuje ještě o pár let zpět. Tento pomyslný dialog[9] mezi minulostí a fikční přítomností odpovídá obecné tendenci detektivních románů, které vznikaly v období Transición nebo jejichž děj je do této doby situován.

Pár střípků z mozaiky Transición

Na první pohled je zcela zřejmé, že autorským záměrem nebylo pouze podat zprávu o období Transición – koneckonců většina děje se odehrává v době postupného uvolňování Frankova režimu –, ale při pozornějším čtení lze z autorových vět poskládat pěknou mozaiku motivů, jež nám vykreslí obraz

[8] 11-M: tímto termínem bývá označován teroristický útok, který 11. března 2004 provedla v Madridu al-Káida.

[9] Dialogický charakter románu je podtržen ještě seznamem postav (*Dramatis personae*), který je uveden na konci textu. Takovéto seznamy bývají typické spíše pro dramata, tedy výsostně dialogický druh literatury.

španělského přechodu k demokracii. Tato mozaika je načrtnuta – ať už vědomě, či ne – jednak na základě vlastních zážitků z předmětného období: Adolfo García Ortega onu dobu prožil, bylo mu sedmnáct let, když Franco zemřel, a ve svých dvaceti čtyřech letech se přestěhoval do Madridu, kde na vlastní kůži zakusil divoký vír společenských změn; ale především na základě intenzívní literární reflexe, která v tomto případě probíhala od Frankovy smrti do roku vydání románu. Je proto evidentní, že García Ortega přistupuje k Transición jak z pohledu vlastních vzpomínek, tak také pod vlivem téměř kanonického uměleckého obrazu, který si za dvacet let tato doba vybudovala a který García Ortega v několika analyzovaných pasážích z díla potvrzuje.

Motivy, s nimiž i přichází autor a které budeme na základě ukázek z textu komentovat, jsou následující: terorismus, únosy podnikatelů a politiků a obecně násilnosti, které provázely společenské změny ve Španělsku v letech budování demokratického režimu; dále role bulvárních médií a uvolnění společenských poměrů v tomto období symbolizovaném jak normalizací homosexuálního chování, tak filmovým žánrem zvaným *destape*. Nemůžeme nezmínit také zajímavou konotaci, kterou nám poskytuje samotný název románu. Lobo, tedy vlk, pochopitelně odkazuje k faktu, že pronásledovaným zločincem v románu není člověk, nýbrž vlkodlak, nicméně připomíná také roli Mikela Lejarzy Eguíi, špióna, jenž pod svou přezdívou „El Lobo" pomáhal koncem sedmdesátých let zevnitř likvidovat politicko-vojenskou sekci teroristické skupiny ETA[10].

Terorismus a projevy násilí

Hned na úvodní straně vypravěč popisuje okolnosti vzniku požáru, při němž bylo nalezeno zohavené lidské tělo. Píše, že

> *od začátku byla zavržena možnost připravovaného či teroristického útoku, poněvadž okolnosti tomu nenasvědčovaly. Úmyslně založit požár by bylo v těch místech daleko náročnější, než aby oheň vznikl náhodou. To bylo policejním znalcům jasné od počátku* (García Ortega 2007, s. 11)[11].

I přesto, že vyšetřovatelé v románu teroristický útok jako jednu z možných příčin požáru nepovažovali za pravděpodobnou, je zmínka o něm velmi opodstatněná. Terorismus byl totiž v době Transición velmi rozšířený. Objevil se nejen ze strany ultralevicových skupin, které se tak snažily zvrátit nastalý vývoj ve Španělsku, jenž je vzdaloval od vysněné diktatury proletariátu, nýbrž

[10] Mikel Lejarza Eguía je také hlavním hrdinou románu *El dosier del Rey* (2016) madridského autora Fernanda Ruedy, v němž se Transición vykresluje jako hřička amerických tajných služeb.

[11] Romám nevyšel ani v češtině, ani ve slovenštině. Veškeré španělské originály v textu přeložil autor této studie.

se zintenzivnila i činnost nacionalistických skupin, zejména baskické ETA[12]. Ta jen v roce 1980 zabila 93 osob[13]. Terorismus byl bohužel všudypřítomný. Jiří Chalupa k tomu říká, že „šlo o nejkrvavější roky celé historie baskického terorismu a *etarras* si záměrně vybírali za cíle vysoce postavené důstojníky policie a armády, protože dobře věděli, že po podobných atentátech bude nevyhnutelně následovat krvavá represe a spirála násilí se bude utěšeně roztáčet" (Chalupa 2017, s. 574). Pokud k teroristickým aktivitám přičteme ještě násilí, které doprovázelo stávky a pouliční nepokoje, vzdálíme se daleko více od představy modelového a hlavně mírumilovného přechodu od diktatury k demokracii. Xavier Casals ve své monografii *La Transición española: el voto ignorado de las armas* cituje několik starších výzkumů a hovoří až o 3 200 násilných politických činech mezi lety 1975-1982, čímž se španělská Transición stala výrazně „krvavější" než podobné transformace v Portugalsku či Řecku (Casals 2016, s. 14-15).

S terorismem souvisí také další pasáž z analyzovaného románu, ve které nám vypravěč sděluje, že

> *[vláda] byla nucena popřít zprávu, že nalezené tělo patřilo významnému podnikateli, jenž před několika týdny zmizel. Také podnikatelova rodina musela zakročit proti nepodloženým informacím a podpořit vládní verzi. Podnikatel byl totiž operován ve Spojených státech, a to tajně, aby to nezpůsobilo otřesy finančních trhů. A teď, když bylo náhodou nalezeno spálené tělo, jež nikdo nepostrádal, byla také odhalena podnikatelova choroba a okolnosti její léčby, které měly zůstat utajeny* (García Ortega 2007, s. 18).

Podnikatelé byli častými cíli únosů baskické ETA. První oběť této praktiky byl José Ángel Aguirre. Tento ředitel bankovní pobočky ve vesnici Elgoibar byl zadržen osmi členy teroristické skupiny v roce 1970 a poté, co Baskům vydal obsah sejfu, byl propuštěn. Podobné štěstí neměla poslední oběť únosů: mladý pravicový politik Miguel Ángel Blanco, kterého ETA unesla v roce 1997 a po dvou dnech jej zastřelila. Výjimkou nebyly ani dlouhodobé únosy. Ten nejdelší přežil José Antonio Ortega y Lara, když dokázal vzdorovat 532 dní v naprosto nelidských podmínkách. Touto činností si ETA „vydělala" minimálně 38, 5 miliónů eur (Llera a Leonisio 2015).

---

[12] Ačkoli vedle svých baskických kolegů vypadají katalánští teroristé jako pouzí „amatéři", ne-měli bychom zapomenout také na jejich podíl na teroristických útocích, ať už ve spolupráci s ETA nebo samostatně v socialistické a nacionalistické teroristické skupině Terra Lliure [Svobodná země], která mezi lety 1978 a 1991 spáchala více než 200 teroristických útoků. Řada členů této organizace se stala posléze politiky za katalánskou republikánskou levici (ERC) (*El País*, 16-07-1991).

[13] Srov. např. *Dějiny Španělska* Jiřího Chalupy, s. 574 nebo Anexo: Asesinatos cometidos por ETA desde la muerte de Francisco Franco na španělské Wikipedii. ETA oficiálně ukončila svou činnost v roce 2018, přetavivši se do politických stran.

Uvolňování společenských poměrů

Transición je nemožno chápat pouze jako politický proces, naopak její zásadní část se projevila ve společenské rovině: uvolnění poměrů, změna společenských paradigmat, dekriminalizace některých dříve netolerovaných činností a jevů, určité okouzlení ze získané svobody apod. jsou stejně klíčové k pochopení současné španělské společnosti jako politické změny dané doby. Následující pasáž z románu nám poskytne řadu motivů, z nichž budeme vycházet při komentářích o období po Frankově smrti.

> *Psalo se v určitých bulvárních novinách, že tělo mohlo být nejdříve nějakého homosexuálního herce, pak šlechtice spřízněného přímo s královskou rodinou, známého spisovatele, no a nakonec syna předsedy jednoho fotbalového klubu* (García Ortega 2007, s. 18).

Nejdříve se budeme zabývat rolí bulvárního tisku. Stejně jako celá španělská společnost i tento sektor prošel po Frankově smrti bouřlivou transformací a rozvojem. Transición by se nikdy nebylo podařilo uskutečnit, kdyby její hlavní aktéři neměli spojence právě mezi novináři. Uvolnění poměrů, které přišlo s masivním cestovním ruchem v 60. letech a jehož vrchol si Španělsko prožije právě v letech po Frankově smrti – pro toto období se vžije termín *movida madrileña* –, způsobilo, mimo jiné, také zásadní změnu v rozvoji bulvárního zpravodajství. Zažité společenské magazíny jako např. *Hola* (1944) nebo *Semana* (1940), které byly založeny po válce, se v období Transición vydávaly v téměř miliónových nákladech. Je evidentní, že senzacechtiví Španělé měli kde ukájet svou chuť po informacích z vyšší společnosti a světa šoubyznysu. Nový týdeník *Pronto* (1972) počet výtisků tohoto „zpravodajství" ještě zvýšil (Marrón 2019). Zároveň i nově založený deník *El País*, jehož první číslo vyšlo 4. května 1976, věnoval velké množství stran společenské rubrice a stal se jedním ze symbolů probíhající společenské transformace.

Zmínky o „nějakém homosexuálním herci" (García Ortega 2007, s. 18, 150) také nejsou náhodné. Ačkoliv oficiálně Frankův režim homosexualitu za trestnou nepovažoval, zneužíval k šikaně těchto lidí jiné zákony. Po jeho konci byl zahájen proces za „znormálnění" homosexuality a podobně jako v jiných zemích došlo také ve Španělsku k posunu jejího vnímání. První veřejný *coming-out* provedl Armand de Fluviá v televizním vysílání v roce 1978 (Ortiz 2002). Homosexualita také začala pronikat do filmů, kde se jejích ztělesněním stane především režisér Pedro Almódovar. V inkriminovaném roce 1980 uvedl do kin svůj první film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Centrem homosexuální kultury se vedle letovisek Sitges a Torremolinos stala především Barcelona, kde se již roku 1977 konal první „pochod hrdosti". I když se španělští gayové a lesby stále museli potýkat s ne vždy úplně vstřícným přijetím ze strany majority, stali se jedním ze symbolů probíhající společenské transformace.

Frankem tolerované společenské magazíny se zaměřovaly ve svých reportážích na několik typů lidí, ze kterých vytvářely celebrity. Kromě herců a lidí ze šoubyznysu to byli především toreadoři, fotbalisté, ale také šlechtici. Proto García Ortega zmiňuje možnost, že nalezené tělo „patřilo šlechtici spřízněnému s královskou rodinou" (2007, s. 18). Na základě *Zákona o nástupnictví* z roku 1947 bylo Španělsko oficiálně monarchií, i když nemělo krále. Franco si však pro sebe usurpoval všechna privilegia dříve rezervována pro královský majestát, včetně možnosti vytvářet si vlastní šlechtu (Chalupa 2017, s. 517). Od roku 1969, kdy byl tehdejší princ Juan Carlos jmenován Frankovým nástupcem, se společně se svou ženou Sofií stal předmětem zájmu i bulvárních tiskovin. Španěly zajímal nejen běžný život královského páru, ale také pikantní detaily mimo něj. Po roce 1975, kdy především na jeho bedrech ležela tíže za úspěšnou transformaci režimu, si monarcha získal velkou popularitu a byl vnímán jako ztělesnění zodpovědnosti.[14] Ani on však nebyl prost řady skandálů a záletů. Soukromí monarchy a jeho šlechtických přátel plnilo stránky bulvárního tisku, a mohly se tedy informace o možném „šlechtici spřízněném s královskou rodinou" objevit (García Ortega 2007, s. 18). V období španělské Transición si král začal milostný vztah s herečkou a moderátorkou Barbarou Rey, který udržoval až do roku 1994. Tato herečka, vlastním jménem María Garcíová Garcíová, hrála v tehdy velmi populárních erotických filmech[15], které se taktéž staly symbolem daného období. Touha vidět nahou ženu na stříbrném plátně sice byla v sedmdesátých letech společná celé západní Evropě – jen připomeňme *Poslední tango v Paříži* z roku 1972 nebo *Emanuelle* z roku 1974 – ve Španělsku, kde přeci jen existovaly zbytky cenzury, byla tato chuť o to větší[16]. Premiéra filmu *La trastienda* v roce 1976 byla považována za kulturní událost roku. Historik Juan Eslava Galán k tomu dodává: „Omezování cenzury [v prvních letech Transición] umožnilo obrovský rozkvět představení, publikací nebo filmů s vysokým počtem erotických scén, kterým se začalo říkat *destape*. Spousta filmových a pěveckých hvězd se spěchalo svléknout pro časopisy nebo rovnou pro filmové plátno, což se vykládalo jako vyjádření podpory politice svobody" (Eslava Galán 2006, s. 144). Barbara Rey nebyla jedinou královou milenkou. Z období Transición můžeme zmínit také další herečku erotických filmů Sandru Mozarowsky, jejíž příběh převedla do románové podoby Clara

[14] Dodejme, že svůj vrchol popularity zažil král 23. února 1981, kdy dokázal zastavit vojenský převrat proti demokratizačním procesům.

[15] Španělsky se tento žánr označuje termínem *destape* a o jeho popularitě svědčí fakt, že v roce 1976 polovina veškeré filmové produkce patřila právě k tomuto typu (Montejo González 2010, s. 77).

[16] Od února 1975 bylo povoleno zobrazení nahého ženského těla, pokud to vyžadovalo celkové vyznění filmu (srov. Orden de 19 de febrero por la que se establecen normas de calificación cinematográfica).

Usónová v díle *El asesino tímido* (2018). A ani španělský král nebyl jediným členem vysoké šlechty, který se zapletl s některou z hereček těchto filmů. Dalším byl manžel Frankovy vnučky Alfonso de Borbón, který měl poměr s Argentinkou Mirtou Millerovou (Otheguy a Miller 2004). Filmy žánru *destape* byly všudypřítomné a přímo popíraly střídmost a cudnost propagované frankistickými institucemi. Není tedy divu, že ikonou Transición se stala fotografie pornoherečky Susany Estradové s madridským starostou Enriquem Tiernem Galvánem z roku 1978, na které je vidět, jak jí – slovy herečky – „vyklouzlo z výstřihu prso" (Barba 2009, s. 357)[17]. Skandály společenské smetánky byly všeobecně tolerovány.

V analyzované pasáži máme také zmínku o „známém spisovateli" (García Ortega 2007, s. 18), která ukazuje na fakt, že pro danou dobu bylo příznačné, že byli mezi smetánku a společenskou elitu řazeni i spisovatelé. Podobně jako v Československu i na Pyrenejském poloostrově byli vnímáni jako jakési „svědomí národa" a řada z nich se po Frankově smrti angažovala v politice. Za všechny jmenujme například Rafaela Albertiho, který byl zvolen za komunisty v prvních svobodných volbách v roce 1977, nebo nobelistu Camila Josého Celu, kterého ve stejném roce král jmenoval senátorem. Oba dva však v politice vydrželi velmi krátce. O kultu fotbalistů, jež jsou také zmíněni v analyzované pasáži (García Ortega 2007, s. 18) a kteří ve Španělsku požívají historicky velmi významného postavení, se není třeba detailněji zmiňovat, ačkoli osobnost číslo jedna tohoto světa, Santiago Bernabéu, který se právě v období Transición dočkal nejvýznamnějších poct, děti neměl, takže nalezené tělo nemohlo patřit jeho synovi (García Ortega 2007, s. 18).

Toponymie jako symbol Transición

Dobu Transición nalezneme také, podíváme-li se na toponymii ve zkoumaném románu: velká část děje se odehrává v oblasti zvané „red de San Luis", což je neoficiální pojmenování pro část madridské třídy Gran Vía, která se právě v tomto období stala symbolem kulturních změn ve Španělsku. Díky množství divadel, kin a nočních klubů lze oblast kolem ní bez nadsázky označit za madridskou Broadway (Hamilton 2009, s. 361).

Závěr

Román *Lobo* popisuje vyšetřování podivného požáru v metru z 18. listopadu 1980, po němž byla nalezena zohavená mrtvola. Pátrání po identitě mrtvého vede dvojici detektivů k propojení tohoto případu s kauzou neobvyklých masových vražd prostitutek v roce 1959. Román, vydaný v roce 2000, splňuje řadu charakteristik typických pro detektivní žánr o období Transición.

[17] Erotiku a její veřejné zobrazování nelze vnímat pouze jako součást „osvobozování se" od frankistických ideálů ženského chování. Jedná se o jeden z důsledků společenských změn započatých v západní společnosti v průběhu 60. let.

Za prvé je třeba zmínit roli detektivky jako prostředníka dialogu mezi přítomností a minulostí. Adolfo García Ortega stejně jako ostatní autoři kriminálek tak popírá obecně rozšířené klišé o tom, že bude lepší se k válečné a frankistické minulosti nevracet a budovat pouze budoucnost, ve které by si našli místo všichni Španělé. Zprofanovaný pojem „el pacto del olvido" [pakt zapomnění], který komentuje mj. i Jiří Chalupa ve svých *Dějinách Španělska* (2017, s. 579), je platný pouze pro politickou sféru, a to ještě ne zcela. Literární a obecně umělecká tvorba se k válce a frankismu vracela prakticky bez přestání[18].

Dále je z komentovaných pasáží patrné, že obraz Transición, který García Ortega ve svém románu vykresluje, je negativní. Období přechodu od diktatury k demokracii není líčeno jako doba směřující k růžové budoucnosti. Naopak se čtenáři v románu představují spíše negativní rysy doby: zvýšená kriminalita, terorismus, pornografie, společenské skandály, pokleslá morálka apod. Ani tím se García Ortega neodlišuje od ostatních autorů kriminálních románů, a narušuje tak ve společnosti převládající narativ o „modelové" transformaci. Za zmínku stojí také fakt, že v době psaní románu reflexe Transición procházela procesem historizace paměti a tato dichotomie – modelová vs. defektní transformace – je patrná ve španělské společnosti dosud, ba můžeme říci, že negativní obraz období po Frankově smrti získává na síle zejména díky aktivitám politické levice.

Studium literárních děl, která vznikala v období Transición nebo ho reflektují, se dostalo v posledních letech do popředí zájmu hispanistů, historiků i celé španělské společnosti. Zatímco na přelomu 20. a 21. století to byla převážně občanská válka a následná Frankova diktatura, které zažívaly díky paměťovým studiím a s nimi spojenou viktimizací svou zásadní reinterpretaci, postupně jsou tyto historické události nahrazovány právě obdobím Transición, jehož většinově přijímaný popis je čím dál častěji zpochybňován mladší generací. Političtí aktéři procesů po Frankově smrti postupně umírají, stejně jako odchází generace, která musela obětovat část svých představ a idejí pro společný cíl, jímž bylo mírové soužití všech Španělů. Ubývá pamětníků a roli strážců, ale také tvůrců paměti přebírají děti a vnuci. Jsme zde svědky podobného procesu, který se dříve týkal právě občanské války. Dnes ti, kdo ji prohráli, jsou vnímáni jako vítězové, byť je vedla stejná krvežíznivost jako jejich protivníky. Je jen otázkou času, kdy se ve španělské historiografii a příbuzných oborech prosadí vize, jež bude vnímat Transición jako *zakladatelský moment* všech současných španělských problémů. Jedním z hlasů, které pomáhají této reinterpretaci, je i detektivní román.

[18] Srov. pozn. č. 4. V letech před svou smrtí se proti užívání pojmu „pacto del olvido" vyjadřoval také Santos Juliá, jeden z nejrespektovanějších španělských historiků období Transición (cfr. Cosas que de la Transición se cuentan z roku 2010).

Bibliografie

Anexo: Asesinatos cometidos por ETA desde la muerte de Francisco Franco [online]. [cit. 06.10.2020]. Dostupné z: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Asesinatos_cometidos_por_ETA_desde_la_muerte_de_Francisco_Franco#A%C3%B1o_1980

BALÍK, Stanislav, 2005. Komunistický režim v Československu a přechod k demokracii. In: *Patnáct let od 17. listopadu 1989*. Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku, s. 41-52.

BARBA, David, 2009. *100 españoles y el sexo*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

CASALS, Xavier, 2016. *La Transición española: el voto ignorado de las armas.* Barcelona: Pasado & Presente.

ESLAVA GALÁN, Juan, 2006. *La mirada del tiempo: Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*. Madrid: Diario El País.

GARCÍA ORTEGA, Adolfo, 2007. *Lobo*. Barcelona: DeBolsillo.

GIRBES, Salvador, 2016. Procedimientos de representación de las víctimas del terrorismo en la literatura de ficción pos 11-M: *El mapa de la vida* (2009) de Adolfo García Ortega. In: M. J. ÁLVAREZ MAURÍN, M. LÓPEZ SANTOS a N. SÁNCHEZ VILLADANGOS, eds. *El arte frente al terror. El terrorismo en la literatura y el cine.* León: Universidad de León, s. 238-246.

HAMILTON, Stapell M., 2009. Just a Teardrop in the Rain? The *movida madrileña* and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979–1986. In: *Bulletin of Spanish Studies* 86, č. 3, s. 345-369.

CHALUPA, Jiří, 2017. *Dějiny Španělska*. Praha: NLN.

JULIÁ, Santos, 2010. Cosas que de la Transición se cuentan. In: *Ayer. Revista de historia contemporánea* 79, s. 297-319.

LLERA, Francisco J. a Rafael LEONISIO, 2015. Los secuestros de ETA y sus organiza-ciones afines, 1970-1997: una base de datos. In: *Revista española de ciencia política* 37, s. 141-160.

MARRÓN, Mireyra, 2019. Las claves del asombroso fenómeno de Pronto, la revista más vendida de España [online]. *Nius Diario*, 16 de octubre de 2019 [cit. 10.06.2020]. Dostupné z: https://www.niusdiario.es/vida/visto-oido/claves-asombroso-fenomeno-pronto-revista-mas-vendida_18_2834745390.html

MARTÍNEZ, Guillem, 2012. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española.* Barcelona: Random House Mondadori.

MONTEJO GONZÁLEZ, Ángel Luis, 2010. *Sexualidad, psiquiatría y cine.* Barcelona: Glosa.

NAVAL, María Ángeles a Zoraida CARANDELL, eds., 2016. *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*. Madrid: Visor Libros.

NUCKOLS, Anthony, 2017. Desesperados intentos por decir el silencio: la ficción como instrumento de duelo. In: *Diablotexto Digital* 2, s. 30-50.

Orden de 19 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica. BOE, núm. 52, de 1 de marzo de 1975, páginas 4313 a 4314. BOE-A-1975-4388.

ORTIZ, Ana María, 2002. 25 homosexuales para 25 años [online]. *El Mundo*, 23 de junio de 2002 [cit. 10.06.2020]. Dostupné z: https://www.elmundo.es/cronica/2002/349/1024905810.html

OTHEGUY, Horacio a Mirta MILLER, 2004. *Mirta Miller: La mujer que no quiso ser Borbón*. Barcelona: Plaza & Janés.

PASAMAR, Gonzalo, 2019a. *La Transición española a la democracia ayer y hoy. Memoria cultural, historiografía y política*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia.

PASAMAR, Gonzalo, 2019b. El recuerdo de la Transición española en la novela negra (1977 – 2016). In: C. PEÑA ARDID, ed. *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura cine y televisión.* Madrid: Catarata, s. 118-135.

PRESTON, Paul, 1992. Materialism and Serie Negra. In: R. RIX, ed. *Leeds Papers on Thriller in the Transition. "Novela negra" and Political Change in Spain*. Leeds: Trinity and All Saints College, s. 9-16.

ROS FERRER, Violeta, 2020. Lo que en el presente queda: hacia una memoria intergeneracional de la Transición en el campo literario contemporáneo. In: M. A. NAVAL a J. L. CALVO CARILLA, eds. *Narrativas disidentes* (1968 – 2018). *Historia, novela, memoria*. Madrid: Visor libros, s. 151-163.

Terra Lliure anuncia su autodisolución y formaliza su ingreso en Esquerra [online]. *El País*, 16 de julio de 1991 [cit. 10.06.2020]. Dostupné z: https://elpais.com/diario/1991/07/16/espana/679615206_850215.html
ŽENÍŠEK, Marek, 2006. *Přechody k demokracii v teorii a praxi*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk.

Abstrakt: Předkládaná studie se zabývá obrazem společenských a politických změn ve Španělsku po Frankově smrti v podobě, v jaké je reflektoval valladolidský autor Adolfo García Ortega ve svém díle *Lobo* (2000). Tento detektivní román se řadí mezi další představitele žánru, který se stal vpravdě literárním průvodcem po období, pro něž se vžil pojem Transición. Studie ukazuje nejen to, že obraz oné doby je v literárním pojetí spíše negativní, nýbrž se zaobírá také faktem, že je to právě detektivní žánr, v němž jeho autoři dokázali katalyzovat negativní emoce spojené s transformací španělské společnosti, které výrazně kontrastují s jejím oficiálním narativem. Detektivní žánr a s ním i komentovaný román se tak stal určitou formou dialogu mezi španělskou minulostí a přítomností.

Klíčová slova: Detektivní román, Transición, španělská literatura, paměť, Adolfo García Ortega.

Dr. Jan Mlčoch
Katedra romanistiky FF OU
Mlýnská 5
701 03 Ostrava
Česká republika
jan.mlcoch@osu.cz

Le roman sans aventure… Vraiment ? Quelques réflexions sur la mondialité du roman québécois

TIMO OBERGÖKER
Chester

The novel without adventure… Really? Some thoughts on the globality of the Quebecois novel

Abstract: The present article challenges one of the major claims of Isabelle Daunais' essay *Le roman sans aventure* (The novel without adventure) which states that literature from Quebec is hardly ever read beyond the boundaries of the province as its underpinning narrative pattern is what Milan Kundera in *The Art of the Novel* calls an idyll, a hermetic, protective environment. My contribution firstly seeks to show that the lack of reception of the Quebecois novel can be explained by the particular dichotomy separating the French-speaking literary field into "Parisian" and "Francophone" texts. Moreover, I would like to explore two Quebecois novels (*Nikolski* by Nicolas Dickner and *La fiancée américaine* by Eric Dupont) which engage with the world and with globalisation in numerous ways, thus contradicting the argumentation of the "idyll".

Key words: Quebecois literature, idyll, Francophone literature, literary field, Eric Dupont, Nicolas Dickner.

Je me souviens des Tatras 2010.

1 Questions de champ littéraire

En 2017, Radio-Canada publiait le portrait d'une professeure de littérature francophone et notamment québécoise en Inde (Radio-Canada 2017)[1]. Ce portrait fut massivement relayé par mes amis québécois sur leur babillard facebook et leur réactions étaient enthousiasmées : on étudie donc le roman québécois en Inde ! Je vous avoue que cette réaction me laissa perplexe, tant il me paraissait évident que tout étudiant de français de la planète est confronté, ne fut-ce qu'en filigrane, au fait francophone. Oui, un étudiant de français à Glasgow, Auckland, Buenos Aires va étudier au moins quelques textes québécois pendant ses années d'étudiant.

Quel enseignement tirer de cet épisode ? Ce qui se manifeste là, c'est le complexe du minoritaire, minoritaire au sein du Canada, minoritaire au sein du continent nord-américain, minoritaire vis-à-vis d'une France qui oscille entre admiration béate et condescendance linguistique. C'est vraisemblablement ce complexe d'infériorité immense qu'il convient de situer comme toile de fond à

[1] Disponible sur : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1023139/quebec-etude-inde-levesque-tremblay -arcand-amerindiens [consulté le 01/12/2020].

l'analyse de l'essai d'Isabelle Daunais *Le roman sans aventure* (2015). Un véritable succès éditorial, couronné du prestigieux Prix du Gouverneur Général en 2016, la professeure s'interroge dans son essai sur l'absence d'œuvres québécoises parmi les grandes œuvres de la littérature mondiale. En effet, aucune œuvre n'a accédé aux grands textes incontournables de la *Weltliteratur* :

> Et pourtant, dans le patrimoine des œuvres marquantes, des œuvres qui dessinent un avant et un après (avant et après Balzac, avant et après Proust, avant et après Faulkner) ou simplement qui se détachent comme des repères auxquels chacun peut se référer, le roman québécois est presque totalement, voire totalement absent (Daunais 2015, p. 15).

Son argumentaire va encore plus loin lorsqu'elle affirme que :

> [...] si le roman québécois est sans valeur pour le grand contexte ; s'il ne constitue un repère pour personne sauf les lecteurs natifs c'est parce que l'expérience du monde dont il rend compte est étrangère aux autres lecteurs, qu'elle ne correspond pour eux à rien de connu et, surtout, à rien de ce qu'il leur est possible ni même désirable de connaître. Cette expérience c'est celle de l'absence d'aventure ou de l'impossibilité d'aventure. Par aventure, je ne veux pas dire l'action et les péripéties propres à tout roman, et dont le roman québécois n'est pas moins pourvu qu'un autre, non plus que les quêtes et conquêtes de toutes sortes qu'entreprennent les personnages, mais le fait pour ces derniers d'être emportés dans une situation existentielle qui les dépasse et les transforme et par cette expérience de révéler un aspect jusque-là inédit ou inexploré du monde. [...] Or, dans le cas du roman québécois, aucune question, aucun événement n'ébranle assez le monde où vivent les personnages pour leur offrir, au sens fort du terme, une aventure (Daunais 2015, p. 15).

Comment se fait-il qu'une littérature si habilement composée, si riche, si consciente des procédés stylistiques, si bien écrite en somme, ne parvienne pas à laisser son empreinte durable dans la littérature mondiale ? En s'appuyant sur l'un des textes théoriques les plus importants de Milan Kundera, *L'Art du roman* (1986), elle identifie l'un des traits distinctifs de cette littérature qui est l'idylle qu'elle définit comme « l'état d'un monde pacifié, d'un monde sans combat, d'un monde qui se refuse à l'adversité » (Daunais 2015, p. 18). De la sorte, c'est son refus de mettre en scène un conflit tant existentiel qu'inéluctable qui expliquerait son absence du Panthéon des grandes œuvres :

> Alors que partout ailleurs la grande aventure consiste à vivre dans un monde conflictuel, ironique ou paradoxal et à rêver, sous la forme d'une quête ou d'un idéal, l'ordre et l'apaisement, les personnages du roman

> québécois vivent dans un monde apaisé et rêvent, en les imaginant, en les imitant, en les appelant, le conflit et le combat. […]. Le monde de l'idylle, encore une fois, n'exclut ni les drames personnels, ni les misères quotidiennes, ni les ambitions déçues, ni quoi que ce soit qu'on rencontre dans une vie. Mais c'est un monde qui demeure en retrait de l'aventure, ou, plus exactement, c'est un monde au sein duquel l'aventure reste lointaine et inatteignable (Daunais 2015, p. 15).

Les raisons pour l'absence de la littérature résideraient donc primordialement dans des paramètres intrinsèques au texte, dans son fonctionnement interne, dans sa microstructure. Dans l'analyse à laquelle elle procède, elle s'appuie sur les textes fondateurs de la littérature québécoise, *Maria Chapdelaine*, *Bonheur d'occasion*, les romans de Réjean Ducharme et de Jacques Poulin.

Mon examen critique de cette thèse ne consiste nullement à démonter cet ouvrage auquel je trouve d'innombrables vertus et qui a le mérite de remettre la littérature québécoise au cœur des débats publics, ni à critiquer son auteure. Il s'agit plutôt d'apporter ma vision de chercheur en études québécoises vivant en-dehors du Québec. Ainsi, mes réflexions sont donc inéluctablement le fruit de mon extériorité à la réalité québécoise qui est à la fois ma vertu et, il convient de le reconnaître, aussi ma faille. Il s'agira donc de mettre en exergue le rôle de l'hypercentre de la littérature francophone, Paris, et son rôle dans la non-consécration d'un texte ou d'un écrivain. Une bonne partie de la marginalité de la littérature québécoise et de son manque de visibilité participe de la structure même du champ littéraire francophone, un fait qui aura aussi des répercussions sur la manière d'envisager l'histoire littéraire. Cette précision semble s'imposer car la vision même du roman et de ses fonctions dans la société paraît profondément influencée par le XIX^{e} siècle français. Enfin, en m'appuyant sur deux exemples succincts, ceux de Nicolas Dickner et d'Eric Dupont, mon exposé cherchera à interroger la « mondialité » de la littérature québécoise contemporaine.

Contrairement au champ littéraire anglophone possédant de nombreux centres (Londres, New York, Sydney, New Delhi), le champ francophone est hypercentralisé et extrêmement concentré sur Paris. En effet, il existe plusieurs sous-centres (Bruxelles, Montréal et Alger), mais leur rôle reste extrêmement circonscrit par rapport à l'hypercentre que représente Paris. Et Paris, en tant que centre symbolique, a mis en place des structures savamment élaborées afin d'établir des modalités d'inclusion et d'exclusion dans un champ littéraire divisé entre un sous-champ franco-français et un champ francophone qui ne remplissent absolument pas les mêmes fonctions. Comme le montre Sarah Burnautzki dans son ouvrage *Les Frontières racialisées de la littérature française. Contrôles au faciès et stratégies de passage* (2017), le champ de la production littéraire en français est traversé par une ligne de démarcation nette

qui est tout d'abord racialisée. Burnautzki démontre que le discours sur la Francophonie et sur l'universalité française sert à la construction d'un champ bipolaire au sein duquel s'opposent la littérature française et la littérature francophone. La Francophonie (en tant qu'extension exotique de la France) permet de maintenir tout un ensemble discursif construit autour de la notion d'universalité française tout en sauvegardant la dichotomie qui est inhérente à ce champ bipolaire entre la France (le centre) et la Francophonie (la périphérie exotique). La ligne de démarcation entre les deux sous-champs est d'abord (mais pas seulement !) racialisée. En même temps, un ensemble de stratégies est mis en place pour que la littérature francophone soit d'ailleurs valorisée comme étant plus captivante, plus charmante, sans que ne soient remises en question la supériorité, la finesse d'esprit qui reviennent, sans conteste, à littérature franco-française :

> Ce rapport structurel asymétrique peut expliquer en fait que la littérature majoritaire soit qualifiée d'affadie et de décadente, par opposition à une littérature francophone présentée comme plus vigoureuse, multicolore et multiculturelle, sans que pour autant la supériorité incontestable de la première, sa finesse somme toute imaginée inégalable, qui se nourrit du contraste radical avec la littérature francophone, soit remise en question (Burnautzki 2017, p. 79).

Cette analyse sur les frontières racialisées de la littérature d'expression française n'explique pas pourquoi la littérature québécoise (produite dans sa grande majorité par des écrivains blancs) peine à s'imposer sur le marché français, une implantation qui serait le gage d'un plus grand rayonnement international. Kaoutar Harchi, dans son ouvrage *Je n'ai qu'une langue qui n'est pas la mienne* (2016), apporte des précieux éléments de réponse supplémentaire. En effet, elle explore les modalités selon lesquelles sont répertoriés les écrivains et selon lesquelles on leur accole l'étiquette « francophone » ou « français » et fournit des éléments précieux d'explication afin de comprendre quels mécanismes sont à l'œuvre dans ce processus.

Pour ce qui est des écrivains blancs mais non franco-français, le critère ethnique exhaustivement discuté par Sarah Burnautzki ne s'applique guère, et pourtant les mêmes mécanismes d'exclusion et d'inclusion sont à l'œuvre. Car les écrivains de la périphérie non racialisés, se voient, dès lors qu'ils se plaignent de leur manque de visibilité sur la scène parisienne, « à leur manque de talent stylistique, par exemple. Cela devant expliquer alors leur faible visibilité littéraire. Le paravent qu'on a placé devant ces écrivains dit beaucoup de ce qu'on essaye de cacher » (Harchi 2016, p. 14).

Le style (entité peu mesurable) représente donc l'arme ultime du champ littéraire afin de se parer contre toute intrusion de l'extérieur. Il représente une ligne de démarcation entre un « nous » et un « eux », en excluant les « eux »

dont la production littéraire n'est jamais (ou que très rarement) valorisée en termes stylistiques mais tout d'abord thématiques. Quel enseignement tirer de cet examen (trop rapide) ? Le champ littéraire a mis en place un système fort ingénieux attribuant une position précise à la production franco-française, dépositaire du style et de l'esprit, aux productions francophones, valorisées, quant à elles, par le « bol d'air frais » qu'elles représentent par rapport à une littérature française moribonde ; mais qui sont néanmoins marginalisées ou réduites à quelques mots-clés : les tams-tams, les palmiers, les conflits sociaux pour ce qui est de l'Afrique subsaharienne, la neige et l'hiver et cet « accent plein de saveurs » pour ce qui est du Québec. Il convient de noter également que très peu de textes issus du monde francophone ont pu sortir de ce rôle marginalisé. Eu égard à la violence symbolique dont cette structure est porteuse, il convient de rester dubitatif quant à Isabelle Daunais (2015, p. 21) lorsqu'elle affirme que « les réticences parisiennes n'auraient pas pu tenir éternellement ou alors cette œuvre aurait fini par rayonner d'autres chemins ».

Outre ces considérations intrinsèques au champ littéraire français, il existe également des raisons internes à l'évolution de la littérature québécoise susceptibles d'expliquer l'émergence de l'idylle dont parle l'auteure du *Roman sans aventures*. En effet, Rosemary Chapman dans son étude *What is Québécois literature ?* (2013, p. 43) envisage la littérature québécoise comme celle d'une « nation like no others ». C'est dans un champ de force entre auto-affirmation d'une nation inachevée, et les identités canadiennes et américaines qu'il faut situer cette littérature. Et il convient également de prendre en compte qu'elle est issue d'une situation (doublement) coloniale. En effet, comme le rappellent les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise*, avec la fin de la domination française, un changement d'envergure s'opère dans le public auquel s'adressent les textes québécois après le départ du colonisateur français :

> La période qui va du début du régime anglais à la fin du XIX[e] siècle présente une série de textes dont le plus petit dénominateur commun est de servir à construire la nation, et de façon plus immédiate de s'adresser à un lecteur d'ici. En cela, la littérature canadienne-française de cette période se distingue fortement des écrits de la Nouvelle France, tous destinés à un lecteur de France. Le changement de régime de 1763 entraîne une réorganisation sociale au cours de laquelle l'activité locale prend peu à peu forme (Biron et al. 2010, p. 57).

Voilà ce qui va marquer la littérature québécoise pendant des siècles : elle sert à la construction d'une nation qui est d'autant plus précaire qu'elle n'en est pas véritablement une, il s'agit là d'un premier élément qui permet d'élucider la question de l'idylle et de l'absence de rayonnement de la littérature québécoise. Elle servait au premier chef un projet national condamné à l'inachèvement. Par ailleurs, il convient de garder en mémoire que l'émergence,

au XIX[e] siècle, du roman moderne est inextricablement liée à la naissance de la bourgeoisie citadine moderne qui, prudemment, cherchait à s'émanciper de certains préceptes qu'imposait la religion catholique. Au vu du contexte québécois, on comprendra aisément que la société québécoise a pris, durant la deuxième moitié du XIX[e] siècle, des chemins fondamentalement différents. Dans des contrées encore largement sous domination catholique et où le catholicisme représente l'un des piliers de l'identité collective, le réalisme, avec ses bassesses humaines, ses Rastignac, son alcoolisme, ses femmes aux mœurs légères, risquait de déstabiliser un équilibre sociétal délicat et de froisser les autorités de l'Eglise catholique. Non sans exaspérer un certain nombre d'écrivains québécois.

Auguste Viatte, dans son *Histoire littéraire de l'Amérique française* (1946), fait également état des difficultés du roman à émerger en tant que genre respectable dans un environnement culturel privilégiant le conte populaire et la poésie. Nous sommes confrontés à un champ littéraire extrêmement circonscrit, le lectorat qui s'intéresse, de proche ou de loin, aux questions littéraires, dépasse à peine un millier d'individus. On rappelle également la phrase aussi malencontreuse que célèbre du rapport Durham[2], précisant que le peuple québécois est dénué d'histoire et de littérature. Certes, le roman tardait à s'imposer en tant que genre dominant dans le champ littéraire québécois, néanmoins la littérature jouait un rôle primordial dans le *nation-building* inachevé du Québec. Et c'est ce rôle pour la construction d'une communauté imaginaire qui continue à se décliner sous de nombreuses formes. En effet, lors de manifestations estudiantines de l'année 2012, je fus frappé par la forte présence de textes littéraires au sein du mouvement : dans les slogans, les happenings, les manifestations. *Speak red* qui fut l'un des poèmes-phare du mouvement, Gaston Miron, et notamment son grand texte *La route que nous suivons* (1970), furent abondamment cités par les étudiants révoltés. A l'époque je m'étais exprimé en termes suivants sur la question de la forte inscription littéraire de ce mouvement :

> Par ailleurs, la réactualisation du patrimoine de la littérature québécoise se situe au confluent de deux mouvements parallèles. Comme on l'a vu, la littérature québécoise est relativement jeune et n'a réussi à accéder à une plus grande visibilité qu'au moment de la Révolution tranquille. L'on peut toutefois considérer sa simple existence comme une victoire symbolique. Dans le rapport du Lord Durham précédant l'union des

[2] Le rapport Durham fut dépêché par la couronne britannique à la suite de la rébelllion des Patriotes en 1837 – 1838. Il y décrivit les francophones canadiens comme un peuple déraciné et éloigné de toute activité culturelle. Le lord Durham préconisa dans son rapport une rapide assimilation des francophones, une limitation de leur liberté religieuse, et une réunification du Bas-Canada avec le Haut-Canada. La version originale peut être trouvée ici : https://www.canadiana.ca/view/oocihm.32373/2?r=0&s=1 [consulté le 01/12/2020].

> deux Canada, le peuple québécois fut perçu comme étant dépourvu d'histoires et de littérature. Du fait de la négation même de l'existence d'une culture québécoise, la présence même d'une forme de poésie peut être considérée comme un triomphe sur l'oubli et l'assimilation (Obergöker 2013, p. 137).

Le fait de constamment devoir se mettre d'accord sur l'essence d'un « nous » voué à rester inachevé, de se rassurer qu'on soit encore là, qu'on n'ait pas été assimilé, favorise des structures que l'on peut nommer « idylliques ». La vision que l'on se fait de la littérature québécoise dépend largement du corpus qu'on prend le parti d'incorporer dans ses recherches. Si, en effet, certains textes qui précèdent la Révolution tranquille ou qui s'inscrivent dans le sillon de cette dernière se positionnent dans le schéma de l'idylle, nous n'en sommes pas moins en présence, depuis un certain nombre d'années, de textes qui réfléchissent, de manière aiguë, à la mondialisation. On peut, en effet, déplorer cette « dénationalisation tranquille » (Bock-Côté 2007) du roman québécois. Mais on peut également saluer une plus grande visibilité de celui-ci sur la scène internationale. Dans la partie qui suit, on va s'interroger sur la mondialité de la littérature québécoise contemporaine. Pour des raisons pratiques, nous avons décidé de ne pas entrer dans le débat de la littérature migrante, qui dépasserait tout simplement le cadre de notre étude.

2 De Fraserville à Berlin, en passant par New York. La fiancée américaine d'Eric Dupont

Comment la littérature contemporaine négocie-t-elle le rapport entre le Québec et le monde ? Nous allons brièvement esquisser le rapport entre le roman et le monde en nous appuyant sur les textes de deux auteurs qui s'inscrivent dans la mondialité : Éric Dupont et Nicolas Dickner. D'abord *La fiancée américaine* d'Éric Dupont (2012), roman-fleuve qui retrace l'histoire québécoise des débuts jusqu'aux années 1990 / 2000. De prime abord, on serait tenté de donner raison à Isabelle Daunais en ce qu'effectivement la représentation de Rivière-du-Loup, la ville dans laquelle se déroule la première partie du roman, est proche de l'idylle. Les facteurs exerçant une forme de violence sociale réelle sont, certes, présents, mais ils sont systématiquement folklorisés. On retiendra notamment le rôle de l'Église, présentée comme un mélange de bonnes sœurs simplettes et de prêtres vaguement homophiles aux innombrables activités artistiques. La pression exercée sur les femmes enceintes mais non-mariées s'inscrit également dans cette tendance, résolue dans le cas de Madeleine par un périple à New York qui finit par un chassé-croisé grotesque et un avortement qui n'a pas lieu.

Mais, et ce facteur est de taille, une bonne partie de la narration dépasse ce cadre idyllique québécois en étant consacrée à l'Allemagne. Le protagoniste y rencontre une certaine Magdalena Berg (alter ego, on l'aura compris, de Madeleine Lamontaigne qui est la fiancée américaine) incarnant à elle seule l'un

des chapitres les plus sombres de l'histoire occidentale. En effet, loin de s'inscrire dans cette idylle, elle représente la totalité de l'histoire d'un pays avec cette traversée de l'histoire allemande entre 1933 et 2000. Magdalena raconte la persécution des homosexuels, la nouvelle cartographie de l'Allemagne après la guerre, la réalité des deux Allemagne. Certes, le lecteur québécois est sans doute peu familier avec l'histoire de la persécution des homosexuels sous le nazisme et du déplacement des dix millions d'Allemands des territoires comme la Poméranie, la Silésie, la Prusse-Occidentale qui aujourd'hui font partie de la Russie et de la Pologne. Afin de combler ce vide, le roman a le mérite de mettre le doigt sur une partie souvent occultée de l'histoire européenne. Or, parfois, le désir de dépasser l'idylle prend des dimensions quasi énervantes, tellement est forte l'envie d'inscrire le roman dans une certaine mondialité. Si l'œuvre de Robert Dion *L'Allemagne de Liberté : sur la germanophilie des intellectuels québécois* (2007) insiste sur les relations entre les intellectuels allemands et québécois, il n'en demeure pas moins que les relations réelles entre les deux pays restent relativement limitées. Cependant, le roman met en scène de nombreuses relations souterraines entre les pays de langue allemande et le Québec. Zucker est non seulement l'aliment qui a coûté la vie au frère de Madeleine qui est aussi le père de ses fils, mais c'est aussi l'homme d'affaires qui va aider Madeleine à monter sa propre entreprise.

A la fin de la guerre, un tableau a voyagé entre une église bavaroise et celle de Rivière-du-Loup, à l'instar de la petite croix ayant voyagé entre Berlin et le Québec, en passant par New York. Voilà que le roman développe sa spatialité propre qui est organisée en cercles concentriques autour de Fraserville / Rivière-du-Loup. En effet, l'américanité du territoire qui se déploie dans le roman est inscrite dans le roman dès le titre. La première étape vers l'ouverture du monde est représentée par la ville de New York où Madeleine est venue consulter un médecin pour se faire avorter. En plus, quand Gabriel, le fils de Madeleine, se fait professeur de sport dans une école d'immersion à Toronto, le Canada anglophone entre par ce biais dans le roman. C'est là qu'il fait la connaissance de l'ambitieuse Stella : il se fait embaucher par la mère de celle-ci pour qu'il devienne son coach personnel.

Nous l'avons vu, l'Allemagne est présente sous différentes formes dans la narration. Outre les allusions habilement inscrites dans le récit (comme par exemple celle au nom de Zucker mentionnée ci-dessus), c'est la trame narrative tissée autour de Claudia, la belle et volubile professeure d'allemand de l'Institut Goethe, qui fera émerger la présence de l'allemand dans le texte. En effet, le roman articule le principe d'hétérolinguisme que Rainier Grutman (1997) définit comme la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale.

Comment est-ce que les différentes langues sont inscrites dans le texte ? En effet, on identifie quelques termes en anglais prononcés surtout par la

fiancée américaine ou par les élèves de Gabriel à Toronto. Quelques épisodes aux États-Unis expliquent également la présence de la langue de Shakespeare dans le roman. L'allemand est indubitablement la langue étrangère la plus présente dans la narration. Elle se manifeste d'abord par des allusions, comme par exemple par celle renvoyant au nom de M. Zucker, autour duquel s'ouvre un vaste champ sémantique. Le sucre, c'est d'abord l'ingrédient principal de la cuisine de Madeleine. Il introduit également la différence entre deux frères que tout oppose, Gabriel et Michel, l'un sportif et l'autre musicien dodu. Par ailleurs Stella, la jeune Torontoise d'origine grecque, aidée par Gabriel dans ses désirs d'amaigrissement, pendant le concert qu'elle donne dans son école juste avant de repartir pour le conservatoire « ressemble à l'image que l'on se fait des rescapés d'Auschwitz » (Dupont 2012, p. 424). Elle chante en plus la chanson de Nana Mouskouri *Acropolis adieu* en allemand. Voici un bel exemple de la façon dont les différents éléments – linguistiques, culturels, mémoriels – confluent afin de créer une véritable esthétique mondialisée. La langue allemande est généralement incarnée par Magdalena Berg qui, dans la narration, s'exprime en français, langue qu'elle maîtrise à merveille car, pendant sa jeunesse, elle était tombée amoureuse de sa professeure de français, Madame Jacques, Berlinoise d'origine huguenote. Le texte s'attache à reproduire son accent allemand quand elle parle français, d'une façon – il faut bien l'avouer – quelque peu énervante pour un Germanophone. De la sorte, elle s'acharne à appeler Gabriel « Kapriel » tout en s'exprimant par ailleurs dans un français irréprochable. Parallèlement, elle insère dans la narration quelques termes d'allemand qui sont expliqués au lecteur québécois par le truchement d'un processus d'analogie. Lorsque Gabriel lui fait part de son chagrin d'amour causé par une jeune Colonaise, Magadalena Berg s'exclame :

> Eine Wessi-Tante! Ach, scheußlich! a-t elle hurlé, hors d'elle-même.
> Les autres convives du Biergarten riaient en silence. Eine Wessi-Tante, c'est peut-être la pire chose à dire, Michel. C'est d'un méprisant! En fait, l'expression signifie plutôt une espèce de pouffiasse, une greluche de l'Ouest, mais avec encore plus de dérision. A dire sur le même ton que les Québecois prennent pour dire „Une maudzite Anglaise de Westmount !" (Dupont 2012, p. 189).

Voici une scène se déroulant dans un « Biergarten », un « jardin à bière », espèce de guinguette que l'on trouve pendant les mois de l'été dans toutes les villes allemandes. D'autres termes allemands jalonnent le texte, par exemple l'inévitable salut hitlérien ainsi qu'un certain nombre de titres des *Lieder* de Schubert qu'affectionne Magdalena. Le lien entre Michel, son frère devenu chanteur d'opéra, est établi par la présence de Tosca, opéra donnée à Berlin en 1936.

Voici quelques stratégies d'écriture par lesquelles, dans un roman dominé par le français, une véritable esthétique du plurilinguisme se met en place. Dupont parvient à écrire un roman globalisé. L'hétéroglossie participe à établir des vases communicants qui représentent le principe esthétique sous-jacent à l'esthétique du roman. Dupont crée ainsi un texte qui paraît, à première vue, « idyllique » (dans le sens qu'Isabelle Daunais donne à ce terme), or, en même temps, le roman dépasse cette idylle en mettant en exergue à quel point nous vivons dans un monde interconnecté. L'idylle est préservée de manière provisoire mais la multitude de perspectives, de lieux, d'actions et de péripéties, la multitude des origines des personnages, ne cessent de transcender le cadre idyllique de Fraserville / Rivière-du-Loup.

3 Nicolas Dickner – la mondialisation concentrique

Quoique très éloignée esthétiquement, l'œuvre de Nicolas Dickner tente aussi à sa manière de penser la mondialité du Québec, dans la mesure où il l'inscrit dans la texture même de ses romans. Si l'action de *Nikolski* (2007) se déroule pour la plupart à Montréal, elle n'en incorpore pas moins une certaine quantité d'éléments venus d'ailleurs. Comme je l'ai fait noter en 2012 :

> La spatialité du roman s'organise par cercles concentriques, la librairie du narrateur en constitue le centre incontesté. Mais même cet espace exigu contient des micro-univers, et c'est d'une géographie extrêmement complexe qu'il s'agit là. A cela s'ajoute la ville de Montréal qui est mise en scène dans toute sa diversité de quartiers différents. Au niveau de la canadianité, c'est le foyer de Joyce, la Basse Côte Nord qui joue un certain rôle, le mouvement circulaire dans le centre du pays qu'effectue la mère de Noah. Il faut noter également la présence de toutes les constituantes du Canada, l'Acadie, la mer, les terres, les premières nations qui y sont présentes, ainsi que de nombreux éléments qui relèvent des lieux de mémoire de l'identité (franco-) canadienne. Ensuite les multiples allusions aux mouvements indigènes et zapatistes pour lesquels œuvre Azria, autant de cercles qui s'organisent autour du narrateur et qui introduisent dans la narration la question de l'identité nord-américaine. Il est à noter par ailleurs que chacun des espaces est de manière discrète relié à la librairie montréalaise.
>
> Ces différents espaces et territoires sont connectés habilement à l'histoire du continent nord-américain : le voyage qu'effectue la mère de Noah correspond au hippie-trail des années 1960 et à la grande fascination pour la côte Ouest, les luttes sociales des zapatistes des années 1990 ; en même temps, puisque les Doucet, la famille du père des deux garçons, est d'origine acadienne, la question du territoire et du « chez soi » investit la narration (Obergöker 2012, p. 56).

En effet, si *La fiancée américaine* a pour noyau géographique la petite ville de Fraserville, *Nikolski* est organisé autour de trois micro-centres géographiques communiquant discrètement les uns avec les autres par une stratégie de cases communicantes. Ces micro-centres sont la petite île des Aléoutiennes, la librairie montréalaise et les communautés acadiennes dont proviennent, plus ou moins directement, les protagonistes du roman. La mémoire est directement liée à l'espace, à la géographie, aux territoires. Mais outre ses dimensions géographiques, le roman s'interroge en effet sur la résilience et la survie des communautés acadiennes après le Grand Dérangement de 1755. Comme l'a formulé Laurence Porter (2012, p. 81) :

> In his novel Nikolski, Dickner historically grounds his narrative in the experience of the culture-killing Canadian diasporas that shattered Native American communities, isolating their remnants on remote reservations (from which, moreover, biracial couples and children such as Noah and his mother may be excluded), and scattered Acadian communities originally from the Maritime Provinces. The English conquest of Canada further created a large community of inner exiles, subjecting the French settlers of Québec Province to the domination of a wealthy, alien, scornful Anglophone nation. Attempting imaginatively to restore the Native American and Acadian communities that cannot reconstitute their original home and form [...].

Ces communautés se sont dispersées sur tout le continent nord-américain, une diaspora qui les a empêchées de pouvoir former un récit fondateur unifiant.

Cette absence (apparente !) de mythe fondateur se reflète dans la narration dans le livre à trois-têtes, un étonnant bouquin regroupant trois textes sans lien apparent :

> En suivant l'étrange pagination, je parviens sans difficulté à identifier les fragments de trois ouvrages, soit dans l'ordre :
> Pages 27 à 53 : une très ancienne sur les îles aux trésors
> Pages 71 à 102 : un traité vaguement historique sur les pirates des Caraïbes
> Pages 37 à 61 : une biographie d'Alexander Selcraig, naufragé sur une île déserte (Dickner 2007, p. 162).

Ce livre à trois têtes, s'inscrivant plus globalement dans un puzzle, fait penser au(x) roman(s) *La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec dont le titre sera mentionné à la fin de la narration. En même temps, il faut prendre en considération le drôle de voyage qu'a effectué le texte à travers la planète, dans des circonstances les plus rocambolesques – il s'agit d'un « texte vagabond ». Pourtant Laurence Porter (2012, p. 112) nous met en garde :

> The book was and apparently will remain an eternal wanderer, always miraculously preserved. Once stolen from the university library at Liverpool, it was swallowed by a whale and vomited up again, won by Jonas Doucet during a poker game in Tel Aviv, passed on to Noah, stolen by Arizna, and then abandoned by her in the bookstore, nearly inundated in the clerk's flooded basement, and rescued there by chance. We realize that this book itself is analogous to the Wandering Jew, the wandering tribes of Israel, the scattered Acadians.

Et ce « texte vagabond » nous révèle justement que les frontières de la littérature sont perméables ; que la littérature est un bien universel faisant fi des frontières, des limites de champs littéraires. Cette impression est renforcée par l'importance que revêt l'intertextualité pour le roman. En effet, le livre à trois têtes est à l'image même du projet littéraire de Dickner, incorporant lui-même une quantité de textes de la littérature mondiale écrits par Melville, Perec, Borges, etc. La structure même du livre et la diversité des voyages en son sein nous révèlent parfaitement l'absurdité de vouloir imposer des frontières (fussent-elles racialisées ou non) au texte littéraire.

Tout l'art du roman de Dickner consiste ainsi à créer un texte qui illustre, par son fonctionnement interne, un texte mondialisé. La question de la globalité se fait jour, de manière encore plus patente, dans son roman sur la mondialisation qui s'intitule *Six degrés de liberté* (1re édition en 2015). Dickner annonce la structure du texte dans un court billet rédigé pour le magazine culturel *Voir*. Dans ce texte, il explique l'origine du chandail à sa fille et, du même coup, développe une amorce de ce qu'on pourrait appeler une théorie de la mondialisation :

> Le tissu est ensuite chargé dans un autre navire qui traverse la mer de Chine jusqu'en Thaïlande. Là, dans une grande usine, on coupe le tissu et on le coud. On fait plein, plein de chandails, pareils comme le tien.
> Voilà, ton chandail est prêt.
> Maintenant on emballe tous ces chandails dans des boîtes de carton, qu'on dépose dans une grosse boîte en métal : un conteneur. On charge le conteneur sur un autre navire, en compagnie de plein d'autres conteneurs remplis de toutes sortes d'objets. Des jouets, des voitures, des assiettes, des souliers, des téléviseurs (Dickner 2012, p. 121-122).

C'est le conteneur, symbole de la mondialisation qui servira de moteur dans la narration du roman *Six degrés de liberté*. En effet, le texte relate un chassé-croisé entre Jay, héroïne de Nikolski qui, au lieu de s'embêter en prison, travaille pour la GRC où elle est en charge de la cybercriminalité. Depuis son ordinateur, extrêmement performant, elle note une activité suspecte d'un conteneur d'origine inconnue voyageant autour du globe. Dans un mouvement parallèle, le roman retrace l'histoire de deux jeunes Québécois, Lise et Éric, ce dernier

ayant émigré au Danemark et qui, depuis son exil, devient un professionnel du fret maritime. Lise est une véritable aventurière. Le dénouement des *Six degrés de liberté* oppose Jay / Joyce et Éric, dans son appartement à Copenhague, et fait confluer les deux fils de l'action comme suit :

> Éric vide sa tasse en trois gorgées. Il est nerveux, en dépit des apparences, et Jay décide de crever l'abcès.
> Je sais tout.
> On devine un léger éclair dans l'œil d'Éric.
>
> Tout ?
>
> Presque tout. Je sais qu'Elisabeth Routier-Savoie voyage dans un conteneur qui porte le numéro PZIU 127 0002 7. Je sais qu'elle est partie de Montréal le 13 octobre, et qu'elle a traversé l'Atlantique en direction de Singapour. Lorsque je suis arrivée ici, ce matin, je n'étais pas encore sûre à 100 % que vous aviez quelque chose à voir là-dedans mais maintenant que j'ai vu la carte sur le mur, on peut dire que oui, je sais presque tout (Dickner 2017, p. 356).

Outre la trame de la narration, *Six degrés de liberté* inscrit le phénomène dans la texture même et s'interroge sur les répercussions de la mondialisation sur notre perception du monde. Le roman tente de répondre à un double questionnement : celui de savoir quelles nouvelles possibilités offre la mondialisation au roman et comment la mondialisation affecte la matérialité de notre quotidien. Dans quelle mesure les nouvelles matérialités sont elles une source d'inspiration pour le roman contemporain ? Cette question de la « matérialité du monde » qui nous entoure a déjà été soulevée dans *Nikolski*. Après le décès de sa mère, il incombe à Noah de vider la maison de celle-ci. C'est pour lui un véritable voyage dans le temps qui lui permet de mieux connaître mais également de s'éloigner de sa mère. C'est en préparant les sacs poubelles, objet archéologique de la fin du XX^{e} siècle, qu'il va pouvoir reconstituer son chemin. Pur produit des années 1960, elle a traversé le Canada pour s'installer d'abord à Vancouver. Finalement, elle s'installe dans une banlieue montréalaise où elle se fait embaucher par une agence de voyage. C'est sur ce voyage à travers le Canada, on l'aura compris, qu'elle fait la connaissance du fameux père du narrateur. Grâce aux objets qu'elle a léguées à son fils, celui-ci va pouvoir, après son décès, reconstituer sa vie :

> J'attaquai les placards avec le sang-froid d'un archéologue, subdivisant les souvenirs en catégories plus ou moins logiques :
> - une boîte de cigarillos remplis de coquillages,
> - quatre liasses de coupures de presse sur les radars américains en Alaska,

- un vieil appareil Instamatic 104,
- plus de 300 photos prises avec ledit Instamatic 104,
- plusieurs romans de poches copieusement annotés,
- une poignée de bijoux bon marché,
- des lunettes fumées roses à la Janis Joplin.

Et ainsi de suite. Je vivais une troublante remontée dans le temps, plus je m'enfonçais dans le temps, moins je reconnaissais ma mère (Dickner 2007, p. 14-15).

On retrouve un questionnement analogue dans *Six degrés de liberté* : IKEA y joue le rôle de première importance, non seulement en tant que magasin de meubles mais en tant qu'endroit révélateur de certaines constantes anthropologiques de l'homme. Que fait IKEA avec l'être humain qui y magasine, c'est la question fondamentale à laquelle le narrateur des *Six degrés…* cherche à obtenir une réponse :

> Magasiner au IKEA constitue une activité profondément civilisationnelle – ou alors au contraire – profondément enracinée dans ce que nous conservons de l'insecte […].
> Dès l'escalier roulant, Lisa est immédiatement frappée par l'odeur indéfinissable du lieu, une fragrance composite où le nez peine à discerner le bois, la sève et le vernis et les produits d'entretien, l'huile, la vanille et la cannelle et la colle, les solvants, les ignifuges et une lointaine touche de cire d'abeille. Une odeur plaisant [….]. Lisa se demande si un chimiste dans un labo, quelque part, a synthétisé cette odeur. IKEA no.5. Le IKEA est encore plus labyrinthique que de coutume. Des travaux d'agrandissement bouleversent la géographie habituelle des lieux. […] Josée a cessé de s'orienter dans IKEA après sa rupture avec Robert. Elle ne craint plus de se perdre : elle souhaite se perdre (Dickner 2017, p. 147-148).

Puisqu'une partie du roman se déroule au Danemark, nous sommes également en présence du phénomène d'hétéroglossie mentionné ci-dessus, et c'est le danois qui est le plus utilisé mais de façon plus ludique. En effet, la petite sœur d'Eric se nomme Lærke et elle aime chanter la chanson *Så kom en hœslig jœ ger*. Tous ces éléments montrent que le texte ne se limite pas à nous raconter la mondialisation en tant qu'échange global de biens et de commodités, mais en tant que phénomène qui exerce une influence profonde sur la manière dont nous concevons, organisons, vivons notre quotidien. Dans un très beau texte éponyme, Georges Perec (1989) s'interroge sur l'Infra-Ordinaire, l'essence même de nos gestes quotidiens, mais aussi sur la violence symbolique qu'ils recèlent. Dickner questionne, à l'instar de Perec, la façon dont le monde mondialisé (dont IKEA est quelque peu l'emblème) modifie nos rapports au

monde matériel, mais aussi comment ce monde matériel exerce un impact sur nos sens, notre odorat, notre sens tactile et même notre sens de l'orientation. En outre, l'expérience relatée est partagée par le plus grand nombre de lecteurs à travers le globe. Elle n'est pas circonscrite à cette expérience d'un Québec fermé sur lui-même, idyllique, à l'écart des grands bouleversements de ce monde. Nous nous trouvons ici au cœur même de la mondialité et de l'homogénéisation de la planète. Nous nous trouvons également au cœur même d'un roman avec des aventures.

4 Pour conclure

Isabelle Daunais a analysé le roman québécois jusqu'à la Révolution tranquille en proposant un outillage efficace, mais ces outils doivent être placés dans le contexte plus général de l'auto-perception et de l'hétéro-perception québécoise. Son texte nous semble symptomatique d'une certaine autodénigration québécoise. Par ailleurs, il convient de situer le « nonrayonnement » du roman québécois dans la structure du champ littéraire des textes d'expression française qui établit une ligne de démarcation subtile entre la production franco-française (à laquelle on accole l'étiquette « affadie » mais qui reste la gardienne d'un style prétendument « pur ») et la production francophone (plus coloriée mais stylistiquement inférieure.) Toute tentative d'intrusion dans le champ de la production « française » entraîne une levée de boucliers symboliques.

De la même manière, le champ littéraire québécois a créé la catégorie de la « littérature migrante », autre tentative d'établir une dichotomie entre une littérature de « chez nous », et une autre « venue d'ailleurs » et dont la tâche assignée serait d'enrichir une littérature considérée comme « moribonde », d'ouvrir de nouveaux horizons, de refléter la diversité réelle dans la société. Les discussions autour d'un texte de Monique LaRue *L'Arpenteur et le navigateur* (1996), dans lequel l'écrivaine prête sa voix à un écrivain imaginaire questionnant la légitimité littéraire de ses nouveaux venus, montre l'actualité de ce débat. Il convient également de garder en tête que la littérature québécoise a évolué dans un contexte d'isolement et n'a pas suivi la même évolution que la littérature en France, par exemple. Sa forte inscription dans une société rurale et catholique a longtemps empêché l'émergence du roman, genre dont l'éclosion est liée à une société urbaine qui se libère peu à peu des mœurs rigides imposées par l'Eglise.

Par ailleurs, un changement de canon peut changer radicalement la perspective portée sur la littérature. Si en effet, le roman *La fiancée américaine* fait partie, en apparence, de l'idylle, on se rend vite compte que celle-ci est d'abord mondialisée, ensuite dépassée. Les romans de Nicolas Dickner nous permettent finalement de penser les répercussions de la mondialisation sur l'individu, et de réfléchir à la manière dont elles affectent l'anthropologie de l'homme. L'aventure de l'homme a bel et bien fait son entrée dans le roman québécois.

Bibliographie

BIRON, Michel, François DUMONT et Elisabeth NARDOUT-LAFARGE, 2010. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal: Boréal.
BOCK-CÔTÉ, Mathieu, 2007. *La dénationalisation tranquille*. Montréal: Boréal.
BURNAUTZKI, Sarah, 2017. *Les Frontières racialisées de la littérature française. Contrôles au faciès et stratégies de passage.* Paris: Honoré Champion.
CASANOVA, Pascale, 2008. *La République mondiale des Lettres.* Paris: Seuil.
CHAPMAN, Rosemary, 2013. *What is Quebecois literature?* Liverpool: Liverpool UP.
DAUNAIS, Isabelle, 2015. *Le roman sans aventure*. Montréal: Boréal.
DICKNER, Nicolas, 2012. *Le romancier portatif.* Montréal: Alto.
DICKNER, Nicolas, 2007. *Nikolski.* Montréal: Alto.
DICKNER, Nicolas, 2017. S*ix degrés de liberté.* Montréal: Alto.
DION, Robert, 2007. *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois.* Ottawa: Presses Universitaires d'Ottawa.
DUPONT, Éric, 2012. *La fiancée américaine*. Paris: Éditions du Toucan.
GRUTMAN, Rainier, 1997. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Montréal: Fides-CETUQ, coll. « Nouvelles études québécoises ».
HARCHI, Kaoutar, 2016. *Je ne parle qu'une langue qui n'est pas la mienne*. *Des écrivains à l'épreuve.* Paris: Pauvert.
KUNDERA, Milan, 1986. *L'Art du roman*. Paris: Gallimard.
LAMBTON, John George, 1839. *Rapport de Lord Durham, haut-commissaire de Sa Majesté, etc., etc., sur les affaires de l'Amérique septentrionale britannique* [en ligne]. [consulté le 01/12/2020]. Montréal: L'ami du peuple. Disponible sur: https://www.canadiana.ca/view/oocihm.32373/2?r=0&s=1
LARUE, Monique, 1996. *L'arpenteur et le navigateur*. Montréal: Fides-CETUQ, coll. « Les grandes conférences ».
MIRON, Gaston, 1970. La route que nous suivons. In: *L'Homme rapaillé*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, p. 31.
OBERGÖKER, Timo, 2014. Quand Gaston Miron descend dans la rue. Patrimoine littéraire et contestation au Québec. In: *Lendemains* 150/151, p. 127-140.
OBERGÖKER, Timo, 2012. Nikolski de Nicolas Dickner – américanité, archéologie, intertextualité. In: Z. Malinovská, S. A. Coyault et F. Langevin, éds. *Histoires de familles et de territoires*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, p. 53-69.
PEREC, Georges, 1978. *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette.
PEREC, Georges, 1989. *L'Infra-Ordinaire*. Paris: Seuil.
PORTER, Laurence, 2012. Mending the Acadian Diaspora: Strategies of Remediation in Nicolas Dickner's Nikolski (2005). In: *University of Toronto Quarterly* 81, n. 2, p. 297-312.
Le Québec, sujet d'étude en Inde. In: *Radio-Canada* [en ligne]. [consulté le 01/12/2020]. Disponible sur : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1023139/quebec-etude-inde-levesque-tremblay-arcand-amerindiens
THIBEAULT, Jimmy, 2011. Reconfigurer la cartographie de la Franco-Amérique: la représentation de l'espace et du récit identitaire dans Nikolski de Nicolas Dickner. In: *@nalyses* [en ligne] 6, n. 1 [consulté le 21/10/2020]. Disponible sur : https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/766
VIATTE, Auguste, 1954. *Histoire littéraire de l'Amérique française*. Paris: PUF / Québec: PU de Laval.

Résumé: Notre texte cherche à lancer un défi à l'argument élaboré par Isabelle Daunais dans son essai *Le roman sans aventures* lorsqu'elle affirme que la littérature québécoise ne quitte jamais les frontières de la province car elle serait basée sur ce que Milan Kundera dans son essai *L'Art du roman* a appelé l'idylle, un cadre pacifique et protecteur mais auto-référentiel. Notre texte cherche d'abord que la réception (ou son absence) de la littérature québécoise en France tient d'abord à la structure du champ littéraire des textes en français et le rôle particulier qu'il assigne aux textes en provenance de la périphérie. En nous appuyant sur deux textes, *Nikolski* de Nicolas Dickner et *La Fiancée américaine* d'Eric Dupont, nous présenterons la mondialité du roman québécois et les nombreuses manières dont il dépasse l'idylle québecoise.

Mots-clés: Littérature québécoise, idylle, Francophonie, champ littéraire, Eric Dupont, Nicolas Dickner.

prof. Timo Obergöker
University of Chester, Royaume-Uni
Department of Modern Languages
Parkgate Road
Chester CH14BJ
Royaume-Uni
t.obergoeker@chester.ac.uk

Le Polar – une potentialité de dialoguer avec le passé ?

MARCELA POUČOVÁ
Brno

Dialog mezi minulostí a současností – noirová detektivka v roli prostředníka

Résumé: Le roman noir est un genre littéraire né en France dans les années 1960. Après 1968, toujours en France, ses auteurs se révoltent contre l'ordre établi et décrivent l'état de la société le plus souvent du point de vue d'extrême gauche. En se posant la question si la lecture de la littérature de genre peut nous servir d'intermédiaire entre le présent et le passé au moment où l'on éprouve du mal à interpréter l'actualité environnante, nous avons choisi de présenter l'univers littéraire d'un des auteurs de la période concernée : Francis une Ryck (1920 – 2007) auteur dont les romans policiers, d'espionnage – noirs offrent l'analyse profonde et lucide du malaise de l'homme moderne.

Mots-clés: Culture médiatique, littérature populaire, littérature de genre, paralittérature, roman policier français, roman noir français, France post-68.

> *Tout a commencé sur un quai de gare. Un livre à choisir sur un tourniquet pour faire passer agréablement le temps d'un voyage à présent oublié* (Pierre Simonet).

Le dialogue entre le passé et le présent constitue un des traits majeurs de la littéraire en tant que telle. Son caractère linéaire, constant et durable, s'oppose à la multiplicité et fugacité du présent et permet à l'écrivain d'enregistrer des idées telles, espère-t-il, qu'elles fixeront des bribes de la vérité absolue qui, autrement, nous échapperaient. Fixer le présent éphémère reste pourtant un véritable travail de Sisyphe parce que le passé nous poursuit à une telle vitesse qu'il nous semble même souvent précéder le futur. Tradition, coutume et habitude servent d'ailleurs à ce passé à bien apprivoiser le futur avant même que ce dernier ne naisse. Dans ces conditions, il est donc parfois difficile de discerner les causes des conséquences de notre réalité quotidienne.

La littérature de gare à considérer comme un outil philosophique ?

La philosophie, l'historiographie et la littérature ont aidé l'homme à sortir de l'intemporalité de son existence dépourvue de sens afin de le soumettre à l'obligation d'en chercher constamment un. Une telle recherche engendre malheureusement plus de questions que de réponses, les études et approches sérieuses sur ce sujet menant ainsi régulièrement les intéressés à constater que

l'humanité est plus ou moins en crise permanente. Dans les années 1930, Husserl constatait déjà dans son traité *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* une crise de la pensée scientifique dans son ensemble, c'est-à-dire l'abandon des valeurs spirituelles par l'homme moderne.

Si le philosophe ou l'historien doivent construire leur pensée dans un moule correspondant à une quelconque méthode scientifique ou système philosophique, le journaliste et l'écrivain, quant à eux, n'auront qu'à se référer à leur sens moral personnel. Ceci, et l'histoire de la littérature abonde en exemples de la sorte, peut s'avérer bien fallacieux. En effet, en analysant la production littéraire contemporaine, voire actuelle, tout critique littéraire se servant des outils propres à sa discipline, constatera cette crise.

Le monde d'aujourd'hui, qui s'est formé à la fin du XIX[e] siècle, ne peut plus être expliqué par des témoins directs ni même par des témoins qui pourraient nous relater les fondements de la société de consommation, qui a dépassé les idéaux démocratiques des pères fondateurs de l'Europe d'après-guerre, puisque lesdits témoins, eux aussi, se raréfient. Dans son essai *La philosophie en noir,* de 2018, le philosophe tchèque Miroslav Petříček tente d'approcher l'analyse husserlienne de la crise intellectuelle des années 1930 : passant au crible les tendances de l'époque tant au niveau du roman à « sensation » anglophone que du roman-feuilleton criminel français, il relève des parallèles intéressants en ce qui concerne les prétendues causes de cette crise, liées à l'introduction d'éléments extérieurs dans le système des valeurs dites européennes.

Issus du folklore urbain, dont la menace d'une science dégénérée et la peur de l'inconnu constituent les ingrédients, les concepts scientifiques qui apparaissent dans l'imaginaire des auteurs de la littérature médiatique, née au début du XIX[e] siècle, demeurent eux aussi dépourvus d'une superstructure spirituelle et se retrouvent entre les mains de « génies du crime », tel que Fantômas, qui à son service menacent le monde. De plus, nul ne connait jamais l'origine de ces forbans mystérieux, étrangers de toute façon, qui existent hors de la société et représentent une perturbation extérieure qui rompt l'équilibre du système.

Petříček n'est pas le seul qui attribue à la littérature la capacité de savoir témoigner des inquiétudes de son époque de façon relativement fidèle. L'œuvre de Balzac avait déjà fait l'objet d'une telle constatation. Petříček fait pourtant partie de ceux qui attribuent cette capacité à une littérature sans ambition artistique, à une littérature dont les principes reposent sur l'évasion. Ceci implique la constatation que bien que cette évasion repose sur les principes d'un fantastique absolu, elle doit comporter certains éléments qui sont connus du lecteur, des éléments qui lui permettront de déchiffrer, comprendre et s'identifier au monde de la fiction littéraire. Peu importe que ce monde ne soit pas authentique, il faut qu'il soit crédible. C'est alors la crédibilité du monde fictif qui se rapproche de l'univers d'un lecteur moyen, et porte ainsi le message non-intentionnel de son actualité. De fait, puisque la réalité des deux guerres

mondiales et la naissance de deux groupes, voire « cartels idéologiques », dépassaient l'imaginaire de la fiction médiatique, celle-ci a commencé, dans les années 1950, à s'inspirer beaucoup plus du monde réel.

Apparu au début des années 1960, le roman noir confirme cette attitude tout en changeant la perspective de la narration. Désormais le crime ne fait plus intrusion dans la société, il en résulte : le monde coupé par le Rideau de fer en pleine Guerre froide s'est mis à dépasser l'imagination des auteurs.

En guise d'exemple : cinquante ans après sa sortie, John Le Carré caractérise sa fiction la plus réussie, le roman *The Spy who Came in from the Cold* 1963 (en français, *L'espion qui venait du froid* 1964 ; la traduction tchèque ne sortira évidemment que bien plus tard, en 1992), par ces mots : « *C'était un cauchemar, mais j'ai compris qu'un grand nombre de gens de l'époque faisait un tel cauchemar* ». Le Carré n'a pas la rigueur d'un historien, mais tout comme les récits de ses compatriotes littéraires – les auteurs de romans d'espionnage, policiers ou noirs – , son œuvre est contemporaine à son auteur, à son époque et à ses lecteurs.

Après un succès planétaire du *Millenium* de Larsson au début des années 2000, on a dû définitivement constater que le roman noir, dont les racines en France remontent aux années 1960, possède les capacités de décrire la réalité sociale de nos jours et la littérature noire, celles de décrire de façon crédible les mécanismes du détournement actuel du contrat social. En 1993, Jean-Patrick Manchette caractérise déjà cette compétence ainsi : « *Le bon roman noir est un roman social, un roman de critique sociale, qui prend pour anecdote des histoires de crimes, mais qui essaie de donner un portrait de la société – ou d'une partie de la société – à un certain endroit, à un certain moment* » (Headline 2005, p. 7).

Il se peut alors que la production médiatique de l'époque puisse nous aider à comprendre le monde d'hier, le relier avec celui d'aujourd'hui et même confirmer les hypothèses des traités philosophiques, sociologiques et historiographiques sur les origines des crises du monde actuel tout en intéressant, bien évidemment, les spécialistes en littérature.

Bref contexte historique de la naissance du roman noir

Dans les années 1960, la génération d'après-guerre née aux Etats-Unis, se caractérise par la contestation de la politique de ségrégation raciale, le refus du service militaire et de la guerre. Cette contre-culture qui, dans un sens, fait suite au mouvement des beatniks des années 1950 propose aux jeunes, qui rejettent les idéaux de leurs parents depuis peu ancrés dans la société de consommation, des idéaux d'émancipation et de liberté personnelle. Le mouvement hippie, refusant plutôt une vie quotidienne consumériste qu'un système politique, s'introduit en France (comme en Europe de l'Ouest d'ailleurs) seulement à la fin des années 1960.

En France, Mai 68 est tout d'abord lié à la révolte des étudiants universitaires et à leur refus de l'ordre établi, valeurs caractéristiques de l'extrême gauche. Etant donné qu'après la Seconde Guerre le « boom » économique fut

beaucoup plus lent en Europe, cette initiative déborda vite en émeutes populaires dont l'appétence, les sens et les désirs se dirigèrent paradoxalement tout droit vers le consumérisme, toute couche sociale confondue. J.-P. Manchette en 1980 caractérise de façon laconique ce mélange qui étonne seulement à première vue : « *On ne peut jamais séparer longtemps l'économie de l'idéologie (d'autant que c'en est une, mais passons)* » (Manchette 2013, p. 105).

Un genre – une idéologie

En France, le mouvement de Mai 1968 finit par des revendications politiques clamées à travers toute la société. Néanmoins, tout comme aux Etats-Unis, il initie aussi un pèlerinage vers la libération de l'esprit et de l'imagination d'une partie des jeunes. Finalement, il aboutit à un non-conformisme à la fois artistique et social qui déterminera la société française pour de longues décennies. En raccourci, nous pourrions dire que son résultat le plus important est celui d'introduire dans la société française (et européenne dans son ensemble) le droit d'être différent et de vivre volontairement en sa marge, sans l'ostracisme de la majorité. Cette différence, qui est souvent en France majoritairement liée à l'orientation politique de l'extrême gauche, constitue un des thèmes majeurs de la littérature noire de cette période.

Le courant « noir » du roman policier français après 1968 est dans son ensemble appelé « polar » dont le porte-parole et auteur-phare est justement Jean-Patrick Manchette : un rhéteur brillant sachant donner à ce genre mineur sa raison d'être, un engagement politique d'extrême gauche. Ses *Chroniques,* des articles de presse écrits entre 1976 et 1995, et réunis sous ce titre par les éditions Rivages en 1995, sont encore lues et relues par les militants du genre pour leur impact, mettant l'accent sur la naissance de ce genre littéraire au service de l'idéologie de Mai 68.

Si Manchette prend la parole et se révolte contre l'ordre établi, c'est parce qu'il y retrouve des âmes sœurs et s'introduit dans un espace déjà prospecté. Lui-même se déclare héritier des auteurs américains. A la fin des années 1960, il y a pourtant déjà bien d'autres auteurs français qui explorent le champ de ce qui sera appelé plus tard le « roman noir » (témoin de l'état de la société) d'une façon moins révolutionnaire mais plus personnelle, plus profonde peut-être mais, avant tout, plus détaillée.

Pour les besoins de notre réflexion sur le sujet, nous avons choisi l'un de ces auteurs « *dont l'étoile pâlit fort à côté d'un Manchette* » (Bulle 2009) mais dont l'analyse du malaise de l'homme moderne semble encore, à l'époque actuelle, bien plus profonde et lucide.

La mélancolie post soixante-huitarde

Yves Delville (1920 – 2007) signe ses romans sous différents pseudonymes dont le plus important et le plus connu est Francis Ryck. Ryck entame sa carrière d'écrivain après avoir servi dans la marine française pendant la guerre et exercé un grand nombre de petits métiers. Ses expériences de vie, il les met au service de son imaginaire littéraire. La critique apprécie ses premiers livres qui se rangent parmi les romans psychologiques. L'aspect psychologique reste d'ailleurs très présent dans l'ensemble de l'œuvre de Ryck. Dès la moitié des années 1960, il se consacre aux romans d'espionnage, à des romans où suspense et policiers sous sa plume deviennent ce qui ensuite sera justement appelé « roman noir ».

C'est avec cette production à la fois finement poétique, mélancolique et comique qu'il entre en 1966 dans la collection policière de la maison Gallimard *Série noire,* et y introduit les règles du futur genre. En effet, les romans de Ryck ne rentrent jamais dans les cases préétablies des genres populaires classiques, comme celles du roman policier ou du roman d'espionnage. L'écriture de Ryck trahit toujours la structure donnée et les règles du genre en introduisant un minuscule inconvénient, un léger détournement du sens, une impropriété légèrement fâcheuse. Dans son ensemble, le style de Ryck se prêterait plus volontiers à des drames psychologiques qu'à des intrigues policières ou d'espionnage. Pourtant, il convient à merveille à ces derniers.

Ryck coud minutieusement les chutes brusques ou lentes de ses héros dans des abîmes dont le lecteur ne revient pas, ou, du moins, pas facilement. Les déchirures de leurs âmes conduisent les protagonistes, souvent de jeunes gens inexpérimentés se trouvant au seuil de leur indépendance sociale et psychologique, dans des situations qui non seulement ne résolvent pas leurs problèmes mais, au contraire, les aggravent. Bref, sans que personne ne le sache, Francis Ryck pose ainsi les règles des grands thrillers contemporains en pointant le doigt vers cette incertitude capitale : les grands changements sociaux se sont retournés contre ceux qui avaient tellement pensé à en profiter, à savoir… les jeunes.

Les romans de Ryck parlent entre autres aussi de l'impossibilité de communiquer. Ils racontent le conflit entre générations sur lequel le monde des années 1960 s'est construit. Le langage commun ne sert plus à se faire comprendre ; les paroles approfondissent l'incompréhension des actes, creusent l'abîme entre les locuteurs. Si les héros de Ryck sont doués de raison, ils sont privés de la possibilité de partager leurs idées, leurs opinions. Ainsi, ils se retrouvent dans un abîme émotionnel qui les engloutit petit à petit.

L'auteur raconte avec lenteur leurs histoires, berçant l'attention du lecteur, et c'est seulement au moment où ce dernier se trouve comme profondément enlisé dans le marasme psychologique et dans le caractère pessimiste des héros qu'il réalise que l'auteur lui a soigneusement préparé un dénouement absolument inattendu à l'histoire qu'il est en train de lui narrer.

Par exemple Michel, le héros du roman *Les fils des alligators* (1977), est un homme ayant une bonne situation socioéconomique. Cinquantenaire s'ennuyant un peu dans sa vie trop bien réglée, également en pleine crise de démon de midi, il s'éprend brusquement d'une femme inconnue qu'il repère dans la foule à l'aéroport. A l'instant même où se passe cette rencontre sans importance, son fils, un adolescent prometteur, est en train de participer, sans trop savoir pourquoi, à la construction d'une bombe atomique dans une chambre de bonne en plein centre de Paris.

Dans le roman *Nos intentions sont pacifiques* (1977), le lecteur suit les péripéties rocambolesques de deux jeunes garçons qui, après un cambriolage raté, se réfugient à la campagne. Là, ils essayent de se faire oublier en travaillant comme colporteurs d'encyclopédies médicales. C'est seulement à ce moment qu'ils se rendent compte que les vrais voleurs sont ceux que tout un chacun, y compris eux-mêmes, prennent pour des gens honorables.

Souvent, comme par exemple dans le cas des deux romans cités, aucun crime n'est finalement commis. Pourtant, ces héros pour la plupart sortent à la fin de l'histoire bien endommagés. C'est ici aussi qu'on peut voir en Ryck un fondateur du roman noir, et surtout du roman noir français.

Un autre trait caractérisant l'esthétique ryckienne : ses dénouements empreints d'humour noir. Mais ne nous y trompons pas : Ryck n'est pas un auteur humoristique. Peut-être est-ce la mélancolie héritée de sa mère russe qui caractérise le plus son écriture. Et même si son style reste sobre et relève du strict nécessaire, c'est une ironie amère qui le rapproche plus de Gogol que de tout autre auteur de polars de premier degré.

Né dans les années 1920, Ryck sympathise avec des hippies et, dans les années 1970, les suit à la campagne française pour y vivre et écrire. Ses romans deviennent finalement une chronique émotionnelle de l'époque où la notion de liberté personnelle est repensée conjointement avec les notions de liberté d'esprit et d'identité individuelle, et redéfinie à l'aide d'un refus des avantages sociaux au profit d'une collectivité nouvelle, fragile et instable. Cette période qui, pour reprendre une expression célèbre de Mai 68, cherche (d'ailleurs vainement) « *sous les pavés la plage* », réussit au moins à déstabiliser l'idée de la réussite sociale nécessaire à la réussite personnelle.

La revendication au droit d'être heureux coûte que coûte constitue la ligne principale de l'écriture de Ryck. Ses héros ne peuvent plus être marginaux. Leur distance vis-à-vis de la société est tout d'abord donnée par leurs préoccupations personnelles : les braqueurs professionnels, les tueurs à gage, les terroristes choisissent pour la plupart leur mode de vie non pour vivre dans la richesse mais pour vivre différemment. Leur besoin n'est pas formel, ils ne se distinguent pas par leurs vêtements ni par un comportement extravagant : leur différence est un besoin beaucoup plus profond ; au sens de la perception du monde, un besoin beaucoup plus épidermique.

Fuir le monde des gens qui ont « réussi » à retrouver la simplicité, c'est aussi le besoin interne du protagoniste du roman *Les chasseurs du sable* (1971) qui, en une heure, change de vie, passant de celle d'une trafiquante bien positionnée sur le marché clandestin à celle d'une nomade hippie sans argent et, du coup, sans souci.

Saisir l'essentiel dans la vie et comprendre qu'on ne peut pas être à la fois au four et au moulin, voilà bien l'une des idées principales des textes de Ryck. Malheureusement, et en plein accord avec les règles du genre noir, les personnages de Ryck n'arrivent que trop tard à une telle conclusion, et perdent souvent plus que ce qu'ils avaient gagné, y compris leur vie. Par contre, si la chance est de leur côté et que « les écailles leur tombent des yeux », comme le dit expressivement le tchèque, ce sera malgré le prix élevé que cela représente, la libération totale en récompense.

La critique sociale de Ryck, puisqu'il s'agit bel et bien d'une critique, se révèle bien différente de celle des autres auteurs du néo-polar, et surtout de celle de Manchette. Si ce dernier sonne l'alarme en accusant la société de consommation de tous les maux du monde et que l'Etat est son premier ennemi, Ryck, pour sa part, creuse plus profondément : c'est la face détournée de l'homme, ses passions et folies ravageant son âme qui l'amènent à se comporter en animal à une époque que la postérité jugera faussement comme une époque de liberté personnelle sans précédent. C'est de plus l'insensibilité de l'homme envers autrui que l'auteur dénonce et démontre. Ces éléments rappellent aussi le noyau du roman noir contemporain, surtout de veine nordique.

Bien que les spécialistes et amateurs avertis du polar français apprécient hautement son talent et son œuvre, l'œuvre de Ryck reste plus ou moins inconnue du grand public. Que peut alors apporter la lecture de ces romans à un lecteur de polars plus ou moins averti ? En outre d'une excellente distraction, un lecteur cherchant des réponses à des questions concernant le fondement des malaises de l'époque actuelle y trouvera un certain nombre d'indices explicatifs. Bien qu'il soit à l'heure actuelle difficile de croire comment ces malaises ont proliféré, Ryck sème, en effet, des indices entre les lignes de ses romans.

En 1993, le théoricien et cinéaste d'orientation marxiste, plus précisément situationniste[1], Guy Debord, a noté à propos du roman de Ryck, *Le Compagnon indésirable*, publié en 1973, que la lecture de Francis Ryck était l'une des capables d'éclairer le monde actuel (Debord 2001, p. 25). Une telle appréciation reste, même en 2020, encore valable.

[1] *« Le mouvement situationniste, créé une dizaine d'années avant 1968, se situe à la confluence des avant-gardes artistiques (Dada, les surréalistes…) et de l'extrême-gauche, qui abhorre à la fois le capitalisme et les régimes autoritaires des pays dits marxistes de l'époque »* (Menjoullet 2018).

Conclusion subversive

Quelle attitude par conséquent prendre envers le passé si la lecture des annales et de vastes études historiques reste plus ou moins réservée aux spécialistes ? (voir Snyder 2017). Est-ce vraiment la lecture de la littérature de genre qui peut nous servir d'intermédiaire entre le présent et le passé au moment où l'on éprouve du mal à interpréter l'actualité environnante ? Aussi étrange que cela puisse paraître, nous ne pouvons que le recommander, car la façon dont les Français et leurs voisins européens vécurent leur quotidien, l'attitude psychologique qu'ils adoptèrent transparaissent dans l'Histoire de la France et de l'Europe de l'Ouest des années 1945-1989. Ce quotidien et cette mentalité sont de plus profondément imprimés dans le polar européen de l'époque et dans sa version française, deux aspects que mettent brillamment en lumière les récits de Francis Ryck.

Bibliographie

BULLE, Clément, 2009. Francis Ryck aujourd'hui. In: *Francis Ryck, un blog de Pierre Simonet, un fan, un ami !* [online] [cit. 30.10.2020]. Dostupné z: http://francisryck.blogspot.com/

DEBORD, Guy, 2001. « *Cette mauvaise réputation…* ». Paris: Gallimard.

Francis Ryck *Wikipédia, L'encyclopédie libre* [online]. [cit. 30.10.2020]. Dostupné z: https://fr.wikipedia.org/wiki/Francis_Ryck

Francis Ryck, inspirateur du roman noir, 2007 [online] *Libreshebdo* [cit. 30.10.2020]. Dostupné z: https://www.livreshebdo.fr/article/carnet-francis-ryck-inspirateur-du-roman-noir

HUSSERL, Edmund, 1996. *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filozofie.* Praha: Academia.

LE CARRÉ, John, 2019. Padesát let poté (doslov). In: *Špion, který přišel z chladu.* Praha: Argo.

HEADLINE, Doug, 2005. « Les gens du mauvais temps », préface In MANCHETTE, Jean-Patrick *La Princesse du sang*, Paris: Gallimard, p.7-16.

MANCHETTE, Jean-Patrick, 2013. *Chroniques.* Paris: Rivages/Ecrits noirs.

MENJOULET, Jeanne, 2018. Les situationnistes, ou l'esprit de mai 1968. In: *Mondes sociaux.* [online] [cit. 30.10.2020] Dostupné z: https://sms.hypotheses.org/13472

PETŘÍČEK, Miroslav, 2018. *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum.

RYCK, Francis, 1977. *Les fils des alligators*. Paris: Gallimard.

RYCK, Francis, 1977. *Nos intentions sont pacifiques*. Paris: Gallimard.

RYCK, Francis, 1971. *Les chasseurs de sable*. Paris: Gallimard.

SIMONET, Pierre, 2008-2020. *Francis Ryck, un blog de Pierre Simonet, un fan, un ami !* [online] [cit. 30.10.2020] Dostupné z: http://francisryck.blogspot.com/

SNYDER, Timothy, 2017. *Tyranie: 20 lekcí z 20. století.* Praha: Paseka.

Abstrakt: Noirový detektivní román je literární žánr, který se zrodil ve Francii v 60. letech 20. století. Jeho autoři se bouří proti zavedeným pořádkům a popisují stav společnosti nejčastěji z pohledu krajní levice. Ve chvíli, kdy je pro většinu z nás obtížné jednoznačně interpretovat současné světové dění, si klademe otázku, zda čtení žánrové literatury může sloužit jako prostředník mezi současností a minulostí. Z tohoto důvodu jsme se rozhodli představit literární dílo jednoho z autorů období 60. let minulého století Francise a Rycka (1920 – 2007), jehož detektivní a špionážní noirové romány nabízejí hlubokou a jasnou analýzu neklidu a tísně, které pociťuje moderní člověk.

Klíčová slova: Mediální kultura, žánrová literatura, paraliteratura, francouzský detektivní román, francouzský román noir, Francie po roce 1968.

Mgr. Marcela Poučová, Ph.D.
Katedra francouzského jazyka a literatury
Pedagogická fakulta
Masarykova univerzita
Poříčí 7, Brno
poucova@ped.muni.cz

O náruživostech duše a některých obecných lékařstvích[1]
Salernské zdravotné pravidlá od Mateja Bela po Viliama Turčányho

FRANTIŠEK ŠIMON
Košice

Über die Leidenschaften der Seele und einiger allgemeinen Arzneien
Gesundheitsregeln aus Salerno von Matthias Bel bis Viliam Turčány

Zusammenfassung: 1721 veröffentlichte Matthias Bel die mittelalterlichen lateinischen Gesundheitsregeln aus Salerno, die in der biblischen tschechischen Sprache übersetzt wurden. Er nahm den tschechischen Text aus der Veröffentlichung von Daniel Adam von Veleslavín aus dem Jahr 1587 und machte einige Veränderungen. Die Ausgabe von Bel diente als Vorbild für den kroatischen Schriftsteller Emerik Pavić, der diese Gesundheitsregeln 1768 auf Kroatisch veröffentlichte. Ein anderer Autor, der diese Verse von Bel übernahm, war Ján Tonsoris, der sie 1771 unverändert in seiner gesundheitserzieherischen Arbeit *Sana consilia medica* aneb Zdrawá radda lékařská veröffentlichte. Auch Juraj Ribay interessierte sich für die Arbeit von Mattias Bel und machte sich eine handschriftliche Kopie, die sich jetzt in der Széchenyi-Bibliothek in Budapest findet. 1977 wurde Tonsoris' Ausgabe vom Medizinhistoriker Ján Junas ins moderne Slowakische übersetzt. Schließlich wurde 1993 von Viliam Turčány eine völlig neue, poetische Übersetzung Regeln aus Salerno veröffentlicht, wenn auch es sich nicht um Übersetzung des ganzen Textes handelt.

Schlüsselwörter: Lateinische humanistische Literatur, Gesundheitsregeln aus Salerno, Übersetzung.

Habent sua fata libelli.
Aj knihy majú svoj osud.

Matej Bel (1684 –1749), veľká ozdoba Uhorska, *magnum decus Hungariae*, je známy svojím epochálnym vlastivedným dielom *Notitia Hungariae novae historico-geographica*, t. j. Historicko-zemepisné vedomosti o súvekom Uhorsku. Matej Bel sa zaujímal o mnohé vedné odbory a tak dielo obsahuje zemepisné, národopisné, historické a prírodovedné poznatky o jednotlivých uhorských stoliciach. K poznatkom patrí aj medicína, ku ktorej mal Bel úzky vzťah. Jeho záujem o medicínu bol výsledkom viacerých okolností.

[1] MEDIOLANUS, 1721. *Flos medicinae*, edidit et perantiqua versione Bohemica illustravit M[atthias] B[EL]. Posonii, s. 1.

Matej Bel už počas svojich preduniverzitných štúdií sympatizoval s pietizmom (Maďar 2017, s. 86). Toto reformné hnutie v rámci protestantizmu bojovalo proti dogmatickému chápaniu náboženstva a nahrádzalo ho skutočnou bázňou pred Bohom a činorodým kresťanským životom. Bel si tak prirodzene za miesto svojich univerzitných štúdií vybral Halle, centrum pietizmu v Nemecku, kde študovalo mnoho protestantskej inteligencie zo Slovenska. Bel študoval v Halle v rokoch 1704–1708 a vtedy tam pôsobila vedúca osobnosť nemeckého pietizmu – August Hermann Francke (1663 – 1727). Tento založil pri Halle sirotinec, ktorý sa postupne rozšíril na rôzne sociálne a vzdelávacie inštitúcie a v nich zohrávala významnú úlohu aj starostlivosť o zdravie a zdravotná výchova (Piechocki 1965). Matej Bel bol tiež zapojený do takejto práce a ovplyvnilo ho to aj v jeho činnosti neskôr na bratislavskom lýceu. Okrem samotného štúdia na teologickej fakulte navštevoval možno aj iné prednášky, aspoň v jednom liste z Halle spomína prednášky známeho lekára, chemika a alchymistu Georga Ernesta Stahla (1659 – 1734) (Pavelek 1990, s. 43).

Vo vzťahu k medicíne hralo úlohu Belovo rodinné prostredie, ktoré bolo späté s lekárstvom a farmáciou. Oženil sa so Zuzanou Hermannovou, dcérou banskobystrického lekárnika, jeho švagor Andrej Hermann (1693 – 1764) bol významným lekárom v tomto období. Spolupracoval s Belom pri jeho opise Bratislavskej stolice a uverejnil opis Trenčianskych Teplíc (1726). Dokonca sám Bel v liste Danielovi Hajnóczymu (1690 – 1747), rodákovi z Považskej Bystrice a učiteľovi šopronského gymnázia, napísal, že sám sa chcel stať lekárom, ale na jeho škodu ho medicína „odmietla“ (Tarnai 1993, s. 241).

Ďalšia okolnosť, ktorá bola dôležitá pri záujme Bela o medicínu a farmáciu, boli jeho kontakty s predstaviteľmi tohto odboru. Najznámejší boli Karol Otto Moller (1670 – 1747) z Banskej Bystrice, Ján Adam Raymann (1692 – 1770) z Prešova, spomínaný švagor Andrej Hermann a Štefan Bacsmegyi († 1735), rodák z Trenčína. K významným lekárom tej doby patril aj kežmarský lekár Daniel Fischer (1695 – 1746), ktorý mal však s Belom zlé vzťahy, odmietal totiž spoluprácu s ním, aj keď sa ho Bel pokúšal získať pre ňu (Tibenský 1986, s. 137-145).

So vzťahom k medicíne a farmácii súvisí, že Bel vydal v Bratislave dvojjazyčne, latinsky a v biblickej češtine, tzv. Salernské zdravotné pravidlá (Mediolanus 1721), ktoré boli známe v dejinách medicíny pod názvom *Regimen sanitatis Salernitanum*, t. j. Režim zdravej životosprávy podľa Salerňanov, *De conservanda bona valetudine*, t. j. O zachovaní dobrého zdravia alebo *Flos medicinae*, t. j. Kvet lekárstva. Tieto pochádzajú ešte zo stredoveku, pripisujú sa slávnej a uznávanej medicínskej škole, resp. stredisku v juhotalianskom meste Salerno, kde sa stretli grécka, latinská, židovská a arabská kultúra a veda. Ich autor nie je známy. Z obsahového hľadiska ide o rady, ktoré by sme dnes zaradili do zdravotnej výchovy. Z formálneho hľadiska ide o latinské časomerné verše (hexameter alebo pentameter) s rýmom na konci verša alebo s vnútorným rýmom, ktoré sa označujú ako leonínske. Rýmy boli významné, pretože sa verše potom ľahšie pamätali. Nie všetky básne však tomu zodpovedajú, v diele sa vyskytujú

rôzne variácie a aj básne bez rýmov. Bola to jednoduchá stredoveká latinčina a švajčiarsky polyhistor Albrecht von Haller (1708 – 1777) tvrdil o diele, že „*Nihil vulgare magis aut humile eo opusculo*“, t. j. Nič nie je obyčajnejšie alebo prostejšie než toto dielo (1771, s. 219). Tieto leonínske verše sa odvádzajú od staroitalskej ľudovej poézie, fescenínskych veršov, o ktorých klasik rímskej poézie (Horatius, Epistulae 2, 145-146) napísal:

> *Fescenninská bujnosť, čo týmto spôsobom vznikla,*
> *v striedavých veršoch vtipy tie hrubé začala chŕliť.*

Verše boli veľmi populárne, ich počet sa postupne rozšíril až na desaťnásobok pôvodnej verzie, od vynájdenia kníhtlače boli často vydávané a prekladané do mnohých jazykov a stali sa v nich súčasťou ľudovej múdrosti (Červeňanská 1986). Ján Junas (1925 – 2002), slovenský historik medicíny, píše v roku 1977, že „zachytil ešte v detstve zmienky starých ľudí i svojich najbližších príbuzných o tom, ako sa v minulom storočí žiaci učili práve tieto verše salernskej školy naspamäť“ (Junas 1977, s. 103).

Matej Bel venoval vydanie Gottfriedovi Mollerovi, jedenásťročnému synovi spomínaného banskobystrického lekára Karola Ota Mollera. Je to zaujímavé, pretože Mollerovci boli Nemci, napriek tomu mu Bel venoval dielo, v ktorom bola ako druhý jazyk k latinčine použitá biblická čeština, vtedajší jazyk evanjelikov na Slovensku. V tom čase existovali aj preklady do ostatných jazykov mnohonárodného Uhorska, existovalo viac nemeckých prekladov zo 16. storočia (Curio 1553; ďalšie vydania 1559; 1568; 1573; 1582), zo 17. storočia je maďarský preklad vydaný v Levoči (*De conservanda bona valetudine* 1694). Bel možno chcel, aby boli tieto pravidlá dostupné vo všetkých jazykoch mnohonárodného Uhorska. Na záver predslovu sľubuje, že pripraví aj vydanie v maďarčine, ale tento sľub Matej Bel nedodržal. Samotný predslov je veľmi krátky, Bel v ňom vysvetľuje, že mnohí zanedbávajú zdravotnú výchovu mládeže a to je dôvod vydania, a že síce chcel napísať obsiahlejší predslov, ale pre nedostatok papiera musel ustúpiť od tohto úmyslu.

České verše prebral Bel z prekladu salernských pravidiel v biblickej češtine, ktorý vydal Daniel Adam z Veleslavína (1546 – 1599), český humanistický spisovateľ a vydavateľ (Scholae salernitanae 1587). Preklad bol pripojený k väčšiemu zdravotnovýchovnému dielu, prekladu práce Heinricha Rantzaua (1526 – 1598) v preklade Adama Hubera z Riesenpachu (1545 – 1613) (Rantzau 1587). České verše sú podobne naivnou poéziou ako latinské, pričom jeden pôvodný latinský verš, ktorý bol rozdelený na dve polovice, prekladateľ formálne preložil dvoma kratšími veršami, sylabickými osemslabičníkmi so združeným rýmom. Vo venovaní českého prekladu vydavateľ píše, že tento preklad sú „hrubé verše“ a vydanie je „štvordňová práca“. Starší český autor J. J. Hanuš si myslí, že Adam z Veleslavína štyri dni tieto verše prerábal (1863, s. 350), moderní českí autori vzhľadom na nízku kvalitu prekladu odmietajú celkom autorstvo Adama

z Veleslavína (Kucharský 1980, s. 15; Žemla 2017, s. 40). Toto vydanie salernských pravidiel bol už druhý preklad do češtiny, o tri roky skôr vyšiel prvý český preklad, ale je úplne odlišný od druhého (O zachování dobrého zdraví 1584). Jeho text je reprodukovaný v práci Č. Zíbrta o staročeskej zdravovede (1924, s. 73-83). Salernské verše boli v 16. storočí obľúbené, prepisované, jeden rukopis uverejnil O. Schrutz (1900) a podľa neho je starší než verzia Adama z Veleslavína a aj čiastočne od nej odlišný.

Matej Bel poznal históriu salernských zdravotných pravidiel, pretože hoci české vydanie neuvádza žiadneho autora, on pridal do názvu inde používaný názov *Flos medicinae* a ako autora Jána Milánskeho, málo známeho spisovateľa, ktorému sa v novoveku pripisovalo autorstvo. V poradí jednotlivých básní sa Bel celkom drží predlohy, ale v texte českého prekladu sa nachádza niekoľko zmien.

Najčastejšie sa Bel odchýlil od predlohy pravdepodobne z morálno-pedagogických dôvodov. Niektoré latinské verše týkajúce sa sexu jednoducho vynechal aj s českým prekladom, alebo vynechanie v latinskom texte naznačil buď skratkou etc., alebo čiarkami nahradil vynechané nevhodné slovo, ba dokonca celý verš. Vynechal verš, kde sa spomína *vulva*, ženské lono (báseň 46), plodnosť žien (báseň 72), viackrát verše s latinským menom *Venus*, Venuša, bohyňa erotickej lásky (báseň 59, 70). V básni 83 síce vyčiarkal meno *Venus* dvakrát, ale raz český preklad pozmenil, miesto „střídmě se s ženou pohrávati“ má „střídmě se ve všem chovati“, druhýkrát český verš vynechal, hoci latinský verš bez *Venus* v texte zostal. Bel však nebol až taký dôsledný, pretože niekedy ponechal latinské verše s menom Venuše aj s ich českým prekladom. Raz má miesto Venuše „chlipanu žádost“ (báseň 41), inokedy „s ženami žertuj“ (báseň 86). Podobné je to aj s termínom *coitus*, súlož, raz ho síce v latinskom verši vyčiarkol, ale v preklade sa vyskytuje „nemírnost“, čo je však zmena oproti pôvodnému „chlípnost“ (báseň 76), ale inde ponechal termín *coitus* s prekladom „manželské spojení“ (báseň 93).

Rok po *Flos medicinae* vydal Matej Bel spolu s Danielom Krmanom v Halle Kralickú bibliu, t. j. jej preklad do biblickej češtiny a v nej sa nevyskytovalo slovakizovanie (Tibenský 1987, s. 25). Vo *Flos medicinae* je však na lexikálnej úrovni evidentné. Niektoré české slová nahradzuje Bel slovenskými, napr. adjektívum „syrový“ slovenským „surový“ (báseň 37, 45, 59, 79), český „seyr“ je „syr“ (báseň 7, 9, 29, 35, 36), česká „jícha“ je „polívka“ (báseň 8, 55), „štika“ je „štuka“ (báseň 28), „blecha“ „blcha“ (báseň 59), „zelí“ „kapusta“ (báseň 55), „švestka“ „slivka“ (báseň 39). Perličkou je „slovakizácia“ jedného verša o pive v básni 44. Český verš, ktorý nemá ani oporu v latinskom origináli, hovorí, že Čech nemôže byť bez piva, Matej Bel jednoducho vymenil Čecha za Slováka, takže verš znie:

Již víme co pivo může,
bez něj Slovák být nemůže.

Niektoré zmeny sú technického charakteru. V českej predlohe chýba nadpis 9. a 54. básne a preklad celej 81. básne, Bel ich doplnil. Posledná báseň o púšťaní žilou z tzv. salvatelly, t. j. žily na chrbte ruky, sa nenachádza ani v českej predlohe. Bel pridal latinské verše ako aj ich český preklad. Jeho znenie nie je ani v prvom olomouckom vydaní ani v spomínanom Schrutzovom rukopise, zrejme čerpal z nejakých rukopisov alebo kalendárov, pretože ten istý text sa nachádza v kapitole o ránhojičoch v národopisnej práci o Poděbradsku (Čečetka 1900, s. 185).

Niektoré zmeny sú malicherné, napr. víno nie je „chladné", ale „frišné" (báseň 10), miesto „krev v těle větru podobná" je „krev v těle větru se rovná" (báseň 85). Slovo s presným opakom zvolil Bel v básni 86, ktorá pojednáva o sangvinikoch. Česká predloha hovorí, že títo sú „dosti smělí a srdnatí", Bel to nahradil „též nesměli nesrdnati" a je otázne, prečo tak učinil.

Belovo vydanie pravidiel slúžilo ako vzor chorvátskemu spisovateľovi a prekladateľovi Emerikovi Pavićovi (1716 – 1780), ktorý vydal salernské zdravotné pravidlá v chorvátskom jazyku (Mediolanus 1768). Jeho práca predstavuje prvú chorvátsky písanú tlačenú medicínsku publikáciu. Pavić prevzal všetko od Bela, názov, autora, motto, latinský text v takej podobe, ako sa vyskytuje u Bela, t. j. s vynechanými časťami, dokonca aj s tlačovou chybou.

Ďalší autor, ktorý prevzal od Bela tieto verše, tentokrát len české, bol evanjelický kňaz z Istebného Ján Tonsoris (1721 – 1781). Ten sa venoval ľudovému liečiteľstvu a v svojej zdravotno-výchovnej práci *Sana consilia medica Aneb Zdrawá radda lékařská* (1771) uverejnil aj „přídavek", preklad salernských veršov, ktoré prevzal z Belovho vydania. Tonsoris urobil niekoľko nie veľmi významných zmien, v prvom rade jednotlivé básne rozdelil do štyroch kapitol, takže básne sú v celkom inom poradí než u Bela. Niekedy vynechal celé básne, inokedy jeden alebo viac veršov vynechal, niektoré verše aj zmenil (I,14; II,2). Text niektorých zmenených veršov (II,10 a III,14) nie je zrejme jeho dielom, nachádza sa totiž v spomínanom Schrutzovom rukopise. Tonsoris nemá tendenciu ďalej slovakizovať preklad, aj keď je z toho hľadiska zaujímavá zmena „posiluje" na „posilňuje" (IV, 4) a slovo „kameň" v básni III, 25, pretože Bel mal „kamen" a Adam z Veleslavína „kámen".

O *Flos medicinae* Mateja Bela sa zaujímal taktiež iný osvietenecký slovenský spisovateľ a lingvista Juraj Ribay (1754 – 1812), ktorý je aj autorom zdravotno-výchovnej publikácie *Katechysmus o zdraví pro obecní lid a školskou mládež* (1795). Toto Belovo dielo hľadal totiž na stránkach vtedajšieho periodika vychádzajúceho na Slovensku *Novi ecclesiastico–scholastici Annales Evangelicorum Augustanae et Helveticae Confessionis* (Poriezová 2011, s. 45). Zrejme ho nezískal a tak si urobil jeho opis, ktorý sa dnes nachádza v budapeštianskej Széchenyiho knižnici (Rkp. *OSZK* Budapešť, sign. 14 Oct. Slav.). Autorstvo opisu

je potvrdené na titulnej strane znením „Jiřiho Ribay“. V texte je len veľmi málo zmien. Ribay opísal iba české verše, len posledná báseň je aj v latinskej podobe, opravil tlačové chyby, len niektoré majú číslo a latinský nadpis. Ribay sa prísne drží Belovho textu, dokonca v básni 59 vymenil pri opisovaní poradie dvoch slov, ale číslicami nad nimi naznačil správne poradie. Na poslednej strane po poslednej, 101. básni, Ribay možno chcel využiť voľné miesto na papieri, pretože sa tam nachádza opis českého a latinského textu jednej strany českej pôrodníckej knihy *Zahrádka růžová* od Matúša Philomata Dačického zo 16. storočia (1581, s. p.). Prečo práve toto dielo a táto jedna strana, nie je jasné.

Salernské verše vydané Adamom z Veleslavína, prevzaté a upravené Belom a opäť prevzaté Tonsorisom, uzreli znova svetlo sveta po viac ako dvoch storočiach. Vydal ich a do modernej slovenčiny pretlmočil niekdajší docent Jesseniovej lekárskej fakulty v Martine a historik medicíny Ján Junas (1977). Ten sa riadil Tonsorisovým vydaním a verše, ktoré Tonsoris vynechal z Belovho vydania, uviedol v komentári. Zachoval rozdelenie verša na polovicu a rým. Niekedy ide len o zmenu biblickej češtiny do modernej slovenčiny, napr.:

Slivky mírně ochlazují,	*Slivky telo ochladzujú,*
život lehce obměkčují	*brucho zľahka obmäkčujú.*

Inokedy je to mierna obmena:

Bylby v pravdě nemaly div,	*Nečakajme žiadne divy,*
Že člověk není večně živ	*človek nie je večne živý.*

Niekedy Junas zmysel zachováva, ale má svoje vlastné rýmy:

Překáží krvě pouštění,	*Škodné je púšťanie krvi,*
Chladné těla přirození.	*ak chlad telo stále drví.*

Napokon 15 rokov od Junasovho vydania vychádza básnický preklad týchto veršov od Viliama Turčányho, básnika, skúseného a oceňovaného prekladateľa z viacerých jazykov (Vergilius 1993, s. 111-121). Turčány vydal preklad týchto veršov spolu s Vergíliovými *Bukolikami*, pôsobil totiž v sedemdesiatych rokoch ako lektor v Neapole, mieste pôsobenia a i posledného odpočinku Vergília, ktoré je vzdialené od Salerna cca 50 km. Ide o celkom nový preklad nezávislý od predošlých, nie je to však preklad celého diela, len prekladateľov subjektívny výber. Turčány si zrejme vybral verše podľa svojej chuti a pohral sa s nimi. Vrátil sa k pôvodnej podobe latinských veršov, t. j. k časomerným hexametrom a pentametrom, ale v slovenčine sú v sylabotonickej forme a vyskytujú sa v nich rôzne rýmy. Vydanie prekladu má v tiráži nezvyčajný odkaz na originál: „Z rozličných originálov vybral a preložil .... Viliam Turčány“. Podľa číslovania veršov, ktoré je celkom iné než u Bela alebo Tonsorisa, možno však predpokladať, že Turčány prekladal z francúzskeho vydania *L´Art de conserver sa santé* (1749),

ktoré bolo neskôr často vydávané. Turčány v štúdii k prekladu hovorí, že „určite nemáme pred sebou umeleckú literatúru," ale na inom mieste nazýva salernské verše „malé artefaktíky" (1993, s. 101, 108). Turčányho majstrovstvo iste prispelo k tomu, že verše v jeho preklade možno naozaj považovať za „malé artefaktíky".

Ak podľa citátu v úvode „aj knihy majú svoj osud", Belov preklad *Flos medicinae* je toho určite dobrým príkladom. Preklad veršov pochádza v podstate zo 16. storočia, Bel a Tonsoris ich použili v 18. storočí a nachádzame ho ešte aj v Junasovom preklade z 20. storočia. Porovnanie týchto prekladov je určite zaujímavou formou prekladateľského dialógu naprieč stáročiami, čo dokumentuje malá ukážka v závere príspevku.

Báseň č. 1 (časť)

Si tibi deficiant medici, medici tibi fiant
Haec tria: mens hilaris, requies, moderata diaeta

Adam / Bel / Tonsoris	**Junas**
Nemášli lékaře svého	Ak ti lekár k ruke nie je,
hleď šetriti toto trého.	Tohto sa drž – to dobré je:
Buď vesel, pokoj zachovej,	Veselosť a pokoj mávaj,
V mírne střídmosti se chovej	Mieru vždycky zachovávaj

Turčány:

Vždy, keď niet lekára doma, ho nahrádzaj vecami troma:
Veselú myseľ maj v hlave, buď v oddychu striedmy i v strave

Báseň č. 5

Ex magna coena, stomacho fit maxima poena,
Ut sis nocte levis, fit tibi coena brevis

Adam / Bel	**Tonsoris**	**Junas**
Hojná večere, pozdní kvas,	Hojná večeře, kvas pozdní,	Kto večer je, pije bez miery,
Činí těžkost každému z nás.	těžkost tobě člověče činí	že zle robí, rýchlo uverí.
Protož z večera málo jez, budeš míti noc lehkou věz.	Protož zvečera málo jez, budeš míti noc lehkou věz.	Preto večeraj len málo, Aby sa ti dobre spalo.

Turčány

Večer kto žerie a lúcha, ten za trest má bolenie brucha,
O koľko ľahšie chceš spať, o toľko večeru skráť!

Bibliografia

L´Art de conserver sa santé composé par l´École de Salerne, 1749. Prel. Bruzen de la Martinière, Antoine-Augustin. Paris: Pierre-Alexandre le Prieur.
ČEČETKA, František Josef, 1900. *Od kolébky do hrobu. Lidopisné obrázky z Poděbradska*. Praha: V. Kotrba.
ČERVEŇANSKÁ, Ňuta, 1986. Regimen sanitatis scholae salernitanae v edícii Mateja Bela. *Bratislavské lekárske listy* 85, s. 612-619.
CURIO, Joannes, ed., 1553. *Conservandae sanitatis praecepta saluberrima ... Rhytmis Germanicis illustrata*. Frankfurt: Chr. Egedolff.
DAČICKÝ, Matúš Philomates (Wolkenberg z Wolknbergu) (1581). *Zahrádka růžová žen plodných, o početí, působení, zplození, složení a rození člověka a o všech nebezpečných případnostech, způsobích, bolestech a tajnostech, které při porodu nejpředněji znamenány a nejvíce vyšetřovány bývají.* Praha.
De conservanda bona valetudine liber scholae Salernitanae, 1694. György Felvinczi, prekl. Levoča: Samuel Brever.
HALLER, Albert, 1771. *Bibliotheca botanica* I. Tiguri: Orell, Gessner, Fuessli et Socc.
HANUŠ, J. J., 1863. O české literatuře zdravovědy v šestnáctém století (Dokončení). *Časopis Musea království českého*, n. 37, s. 346-351.
HERMANN, Andrej, 1726. *De thermis Trenchiniensibus commentariolus historico-physico-medicus*. Lipsiae: Peter Conrad Monath.
HORATIUS, Quintus Flaccus, 1959. *Opera*. Lipsiae: Teubner.
JUNAS, Ján, 1977. *Salernské pravidlá zdravia*. Martin: Osveta.
KUCHARSKÝ, Pavel, 1980. Úvodní slovo. In: *Regiment zdraví Henryka Rankovia v překladu Adama Hubera z Risenbachu*. Praha: Avicenum, s. 7-23.
MAĎAR, Jaroslav, 2017. *Dejiny slovenského pietizmu*. Banská Bystrica: Belianum.
MEDIOLANUS, Ioannes de, 1721. *Flos medicinae sive Scholae Salernitanae de conservanda bona valetudine praecepta*. Edidit et perantiqua versione Bohemica illustravit M[atthias] B[EL]. Posonii: Joannes Paulus Royer.
MEDIOLANUS, Ioannes de, 1721. *Flos medicinae sive Scholae Salernitanae de conservanda bona valetudine praecepta*. Edidit et perantiqua versione illustravit Matthias BÉL. Posonii: Joannes Paulus Royer (Rkp. OSZK Budapešť, sign. 14 Oct. Slav.).
MEDIOLANUS, Ioannes de, 1768. *Flos medicinae sive Scholae Salernitanae de conservanda bona valetudine praecepta... interpretatione Illyrica sive Dalmatica*. Pestini: Eitzenberger.
PAVELEK, Juraj, ed., 1990. *Listy Mateja Bela*. Martin: Matica slovenská.
O zachování dobrého zdraví Knížka Školy Salernytanské, 1584. Olomouc: Fr. Milichthaler.
PIECHOCKI, Werner, 1965. Gesundheitsfürsorge und Krankenpflege in den Franckeschen Stiftungen Halle/Saale. In: *Acta Historica Leopoldina* 2, s. 29-66.
PORIEZOVÁ, Miriam, 2011. Knižný obchod a distribúcia na stránkach Annales evangelicorum..., (1793 – 1803). In: *Studia bibliographica Posoniensia* 2011. Bratislava: Univerzitná knižnica, s. 39-48.
RANTZAU, Heinrich, 1587. *Regiment zdraví*. Adam Huber, prekl.; Daniel ADAM z Veleslavína, ed. Praha: Daniel Adam z Veleslavína.
RANTZAU, Heinrich, 2017. *O zachování dobrého zdraví (1587)*. Adam Huber z Riesenpachu, prekl., J. R. WEINIGER a M. ŽEMLA,, eds. Praha: Malvern.
Regiment zdraví Henryka Rankovia v překladu Adama Hubera z Risenbachu, 1980. Pavel KUCHARSKÝ, prekl. Praha: Avicenum, s. 184-210.
RIBAY, Juraj, 1795. *Katechysmus o zdraví pro obecní lid a školskou mládež*. Pešť: Matej Trattner.*Salernské zdravotné pravidlá*, 1977. Ján JUNAS, ed. a prekl. Martin: Osveta.
Scholae Salernitanae de conservanda bona valetudine libellus. Knížka o zachování dobrého Zdraví, 1587. In Heinrich Rantzau: *Regiment zdraví*. Adam Huber, prekl., Daniel ADAM z Veleslavína, ed. Praha: Daniel Adam z Veleslavína, s. 299-371.

SCHRUTZ, Ondřej, 1900. *Knížka o zachování dobrého zdraví školy Salernské*. Lidové rozpravy lékařské, řada 1, č. 12, Praha: J. Otto.
TARNAI, A., ed., 1993. *Bél Mátyás levelezése*. Budapest: Balassi kiadó.
TIBENSKÝ, Ján, 1986. Daniel Fischer (1695 – 1746). In: J. TIBENSKÝ, ed. *Priekopníci vedy a techniky na Slovensku*. Bratislava: Obzor.
TIBENSKÝ, Ján et al., 1987. *Matej Bel, doba, život, dielo*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
TONSORIS, Ján, 1771. *Sana consilia medica Aneb Zdrawá radda lékařská*. Skalica: Josef Antonín Škarnicl.
TURČÁNY, Viliam, 1993. NEAPOL a SALERNO alebo lieky poézie a poézia liekov. In: VERGILIUS, Publius Maro. *Bukoliky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
VERGILIUS, Publius Maro, 1993. *Bukoliky*, Anonym. *Recepty Salernskej lekárskej školy*. Viliam Turčány, prekl. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 111-121.
ZÍBRT, Čeněk, 1924. O zachování dobrého zdraví Školy Salernitánské. In: *Staročeská zdravověda a tělověda*. Praha: Sfinx, s. 73-83.
ŽEMLA, Martin, 2017. Zdravovědný spis Heinricha Rantzaua a jeho český překlad. In: Heinrich RANTZAU, 2017. *O zachování dobrého zdraví (1587)*. Praha: Malvern, s. 6-57.

Abstrakt: Matej Bel vydal v roku 1721 stredoveké latinské Salernské zdravotné pravidlá v preklade do biblickej češtiny, pričom český text prevzal z vydania Daniela Adama z Veleslavína z roku 1587 a urobil v ňom nejaké úpravy. Belovo vydanie slúžilo ako vzor chorvátskemu spisovateľovi Emerikovi Pavićovi, ktorý vydal v roku 1768 salernské zdravotné pravidlá v chorvátskom jazyku. Ďalší autor, ktorý prevzal od Bela tieto verše, bol Ján Tonsoris, ktorý ich uverejnil bez zmien v svojej zdravotnovýchovnej práci *Sana consilia medica* Aneb Zdrawá radda lékařská v roku 1771. O dielo Mateja Bela sa zaujímal aj Juraj Ribay a urobil si jeho rukopisnú kópiu, ktorá sa dnes nachádza v budapeštianskej Széchenyiho knižnici. V roku 1977 Tonsorisove vydanie preložil do modernej slovenčiny historik medicíny Ján Junas. Až napokon celkom nový, básnický preklad Salernských pravidiel, aj keď nie všetkých, vydal v roku 1993 Viliam Turčány.

Kľúčové slová: Latinská humanistická literatúra, Salernské zdravotné pravidlá, preklad.

doc. PhDr. František Šimon, CSc.
Katedra klasickej filológie FF UPJŠ
Moyzesova 9
040 01 Košice
Slovenská republika
frantisek.simon@upjs.sk

Dialogue ironique d'une dame du passé avec un jeune homme de l'avenir : Hegel vu par Madame de Gasparin[1]

Eva Voldřichová Beránková
Praha

Ironický dialog dámy ze starých časů s jedním mladým mužem budoucnosti: Hegel očima Madame de Gasparin

Résumé: « L'Hégélien », une courte nouvelle rédigée en 1849 par Valérie de Gasparin, représente probablement le tout premier texte fictionnel français réagissant à la philosophie de G. W. F. Hegel. La partie principale du texte consiste dans un incroyable dialogue qui oppose une belle aristocrate suisse ayant franchi la quarantaine à un très jeune et galant fanatique allemand qui a la tête pleine d'idéaux socialistes. Ce chef d'œuvre d'ironie et de tolérance constitue une sorte de réponse personnelle, bien féminine, aux révolutions sociales qui secouent l'Europe des années 1840. L'analyse de la nouvelle nous permettra de restituer le contexte intellectuel de l'époque, de démontrer les paradoxes de la réception hégélienne dans des pays francophones et d'aborder différentes questions relevant du dialogue entre le passé et l'avenir : l'Europe est-elle désormais à l'abri de jeunes fanatiques qui, voulant notre bien à tout prix, risquent de nous assassiner tous ? Bien au-delà du péril communiste, Madame de Gasparin semble avoir illustré dans sa nouvelle un type humain qui ne risque pas de disparaître dans la (post)modernité européenne.

Mots-clés: Valérie de Gasparin, G. W. F. Hegel, protestantisme, socialisme utopique, fémini-sme, histoire des mentalités.

L'étude de la réception littéraire de G. W. F. Hegel dans les pays francophones que j'ai entreprise il y a quelques années s'avère être une activité fort plaisante qui mène souvent à des découvertes aussi étonnantes que pittoresques. Des écrivains inconnus aux œuvres perdues dans des bibliothèques poussiéreuses, le travail de détective me permet parfois de mettre la main sur de petits bijoux stylistiques ou philosophiques qui en disent long sur la mentalité européenne des deux derniers siècles. Voici l'un d'entre eux : un incroyable dialogue qui oppose une belle aristocrate suisse ayant franchi la quarantaine à un très jeune et galant fanatique allemand qui a la tête pleine

[1] Le présent texte s'inscrit dans le Projet Européen du Développement Régional « Créativité et adaptabilité comme conditions du succès de l'Europe dans un monde interconnecté » (No. CZ. 02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734) et dans le projet scientifique « Progres Q14 – Krize racionality a moderní myšlení ».

d'idéaux communistes (sans que le mot fatidique ne tombe jamais explicitement)[2]. Ce chef d'œuvre d'ironie et de tolérance est sorti de la plume de Valérie de Gasparin vers 1849 (sa publication est plus tardive), donc peu après le *Manifeste du Parti Communiste* de Marx et Engels dont il représente une sorte de commentaire anticipé. Il s'agit d'une riposte élégante, très féminine, profondément humaniste et, somme toute, assez coquette, malgré le calvinisme de son auteure dont quelque chose me dit qu'elle ne déplairait pas à Zuzana. Mais avant d'aborder la modernité étonnante de ce texte qui s'applique, bien au-delà du communisme, à tous ces jeunes idéalistes que la soif de la pureté finit par tirer du côté du meurtre, commençons par le début, à savoir par l'auteure :

Plus ou moins oubliée de nos jours, Madame Valérie de Gasparin (1813 – 1894 : née Catherine-Valérie Boissier) était une écrivaine, traductrice, philanthrope, fondatrice d'écoles et instigatrice de la Croix-Rouge suisse. Après avoir reçu une excellente éducation protestante et entrepris un premier voyage de formation à travers la France (où elle était, entre autres, l'élève de Franz Liszt) et l'Italie, elle a lancé sa carrière littéraire en publiant *Deux nouvelles* (1833) sous le pseudonyme masculin d'Antoine Goru. Par la suite, elle a enchaîné avec une trentaine d'essais, récits, romans, recueils de poésie et autres genres.

Profondément ébranlée par la mort de sa mère en 1836, la jeune Valérie s'est convertie au Réveil, un mouvement social de renouvellement spirituel inspiré du protestantisme dont les membres étaient censés pratiquer une piété plus personnelle, existentielle et sentimentale, « réveillée » par rapport à la foi traditionnelle, jugée affadie et conformiste. Prônant des « missions *intra-muros* », le Réveil incitait les riches bourgeois suisses à de nombreuses activités caritatives allant de la distribution gratuite de la Bible à la fondation d'écoles ou d'hôpitaux pour les pauvres, en passant par la lutte contre la prostitution, la peine de mort ou les pires exactions du colonialisme européen.

L'année suivante, Valérie a été mariée par convenance à Agénor Gasparin, écrivain protestant, lui aussi, et homme politique d'origine corse dont elle est tombée passionnément amoureuse par la suite. Le couple a beaucoup voyagé, réalisant une sorte de second « Grand Tour[3] » aristocratique, cette fois-ci

[2] À un moment donné, pour rassurer son interlocutrice, le jeune homme déclare même: « Je ne suis pas un *partageux*, madame, ni un rouge ». Or, quelques pages plus loin, ses diatribes violentes sur la nécessité de débarrasser la terre de tous ceux qui s'opposeraient au progrès et à l'égalité absolue démontrent le contraire (Gasparin 1862, p. 121).

[3] Le « Grand Tour » était traditionnellement un long voyage effectué par de jeunes aristocrates européens pour parfaire leur éducation. La pratique a émergé vers le milieu du XVI^e siècle et s'est affirmée tout au long du XVII^e pour culminer au XVIII^e siècle. Tout d'abord, les destinations principales étaient l'Italie, la France, les Pays-Bas, l'Allemagne et la Suisse, mais, à compter du milieu du XVIII^e siècle, les plus courageux s'aventuraient jusqu'en Grèce, au Proche-Orient voire en Perse. En général, le voyage a duré plusieurs années et le jeune homme (beaucoup plus rarement la jeune fille) a été accompagné(e) d'un tuteur plus expérimenté qui

commencé en Grèce et poursuivi en Égypte et à Jérusalem. Après leur retour de ce pèlerinage insolite (que la tradition protestante ne connaît pas), ils se sont chargés de l'éducation de leurs neveu et nièce, devenus orphelins, alors qu'eux-mêmes n'ont jamais pu avoir d'enfants.

Pendant une dizaine d'années, Valérie de Gasparin s'est engagée dans une polémique visant les diaconesses protestantes suisses auxquelles l'écrivaine reprochait leur imitation de l'esprit monastique relevant du catholicisme et cultivant, selon elle, un état d'esprit servile. Dans bon nombre d'écrits, notamment *Des corporations monastiques au sein du protestantisme* (1855), elle critiquait la soumission des fidèles à la direction de l'ordre (incompatible selon elle avec la liberté et la responsabilité individuelles dont un protestant devrait faire preuve devant Dieu), la pratique du célibat, le port d'un costume particulier (trop similaire à l'habit de religieuse) et l'appellation « sœur », couramment utilisée dans les diaconesses de l'époque pour désigner une fidèle. Encouragée par de nombreux témoignages de soutien – et le sens du business de son mari – Valérie de Gasparin poussait l'audace jusqu'à renverser complètement le vœu de pauvreté traditionnel et de promouvoir le paiement régulier d'une rétribution assez généreuse aux garde-malades, afin qu'une certaine « émancipation » (sic.) personnelle leur soit garantie par rapport à la direction de l'ordre. Parallèlement, elle a mené une véritable campagne contre l'esclavagisme aux États-Unis.

En effet, grande lectrice de Montaigne, l'écrivaine suisse était une infatigable promotrice de la tolérance et de la défense de l'authenticité de l'individu : « Être soi, se saisir, se posséder, laid ou beau, ne jamais faire divorce avec soi-même. La valeur humaine n'existe qu'à ce prix » (Gasparin 1892, p. 19.), rappelait-t-elle. D'ailleurs, ce droit de s'accepter et de s'appartenir, elle ne le réclamait pas que pour elle-même. Toute sa vie durant, Valérie de Gasparin s'est battue pour différents types de marginaux : paysans, ouvriers, chômeurs, prostituées, prisonniers, bagnards, condamnés à mort, fous, personnes âgées, mais aussi Indiens américains[4], Haïtiens[5], Tahitiens, Arabes[6], Juifs[7] ou Noirs[8],

l'initiait à l'art et la culture. Plus tard, notamment au XIX^e^ siècle, le Grand Tour est devenu plutôt l'apanage des amateurs d'art, des collectionneurs et des écrivains.

[4] Selon l'auteure, les Indiens sont de « légitimes possesseurs de l'Amérique » que la colonisation a liquidés « jusqu'à ce qu'effacés du sol, il n'en reste pas trace sur cette terre que Dieu leur avait donnée ». (Gasparin 1863, p. 110).

[5] En 1841, l'écrivaine soutient les missions protestantes de Haïti et, en 1843, celles de Tahiti, dénonçant les injustices de la politique française dans le Pacifique.

[6] Les époux Gasparin soutiennent notamment la lutte menée par l'émir Abdelkader contre la conquête de l'Algérie par la France au milieu du XIX^e^ siècle.

[7] Voir Gasparin 1861.

[8] L'écrivaine a traduit de l'anglais quatre ouvrages consacrés à la problématique noire aux États-Unis : *Dot et Dim ou Nègres et négrillons* (1880) d'Eliza E. Barr, *Les Américains chez eux* (1880) de David Macrae, *Mes années d'esclavage et de liberté* (1883) de Frederick Douglass et *Vie militaire dans un régiment noir* (1884) de Thomas Higginson. Son mari, lui, a rédigé quatre études approfondies du même sujet : *Esclavage et Traite* (1839), *De l'Affranchissement des*

sans tenir compte du fait que son « âme en dilatation continue[9] » tendait à inclure dans un même « nous » commun également les animaux, les plantes et les paysages.

En 1858, l'écrivaine a fondé l'Asile des bains d'Yverdon, un hôpital destiné à des personnes d'origine modeste atteintes d'affections rhumatismales. L'année suivante, elle a créé la première institution laïque de formation des garde-malades au monde, la fameuse École de La Source qui existe jusqu'à nos jours sous le nom d'Institut et Haute École de la Santé la Source.

Après la mort de son mari, en 1871, Valérie de Gasparin a cherché le réconfort dans son travail d'écriture et de traduction de romans anglais. Peu de temps avant son propre décès, elle a transformé son école en fondation et l'a dotée d'un capital indispensable à la survie de l'établissement. Aujourd'hui, l'un des bâtiments des hôpitaux universitaires de Genève ainsi qu'une rue de la ville portent le nom de Valérie de Gasparin.

Dans le contexte fin-de-siècle français, il est intéressant de constater que, dans ses *Bas-bleus*, Barbey d'Aurevilly fait de « Madame Agénor de Gasparin » une sorte d'exception qui confirme la règle : alors qu'il s'en prend violemment à la majorité écrasante des écrivains femmes du siècle, il loue, avec un enthousiasme peu habituel chez lui, les proses de leur collègue suisse. Certes, en tant que représentante du sexe faible, l'auteur des *Horizons prochains* ne peut pas aspirer au titre de « génie », puisqu'elle ne fait que refléter la sagesse masculine[10], en l'occurrence celle de Michelet, mais elle embellit, épure et spiritualise la pensée de ce dernier. Ainsi, la foi et la charité chrétiennes (remarquons au passage que Barbey, ignorant tout de ses engagements sociaux, s'applique à tirer l'écrivaine suisse dans son propre champ confessionnel, faisant d'elle « une âme catholique qui s'ignore » – 1878, p. 80) pourraient, selon l'écrivain français, racheter Madame de Gasparin de la condition féminine, ainsi que de la vanité, et la consacrer « grand écrivain ».

Neuf mois plus tard, à la sortie des *Horizons célestes*, Barbey va jusqu'à révoquer les moindres réserves misogynes et à déclarer les visions de la romancière suisse plus originales et théologiquement supérieures à celles d'un Dante :

> Oui, une femme dont nous ne savons pas l'histoire, et qui l'a gardée dans les chastes parois de sa poitrine, tandis que, comme un pélican, Dante

esclaves et de ses rapports avec la politique actuelle (1839), *Les États-Unis en 1861 : un grand peuple qui se révèle* (1861) et *L'Amérique devant l'Europe* (1862).

[9] Voir Gasparin 1878, p. 108.

[10] « Toujours Ève sortant du flanc d'un homme, la femme, cette *réceptivité*, comme ils disent en allemand, la femme n'est jamais que la réverbération de quelque chose, l'écho et le reflet de quelqu'un, et l'auteur des *Horizons prochains* n'a pas échappé à cette destinée. Il est resté le caméléon singulier qui prend toutes nos couleurs et nous les renvoie, mais qui a parfois l'heureux privilège de les épurer, de les faire plus belles, en nous les renvoyant ! » (Barbey d'Aurevilly 1878, p. 86).

> entr'ouvrait la sienne pour nourrir de ses souffrances, l'univers avide et charmé, a peut-être plus aimé Dieu et plus cruellement éprouvé la vie que cet aigle muselé si fièrement contre la douleur ; et voilà pourquoi le paradis qu'elle a vu, dans ses intuitions ou ses rêves, nous paraît à nous, qui n'avons pas les superbes et amères consolations du génie, mieux fait pour des hommes et des âmes chrétiennes, et nous paraît, comme à elle, meilleur et plus vrai ! (Barbey d'Aurevilly 1878, p. 97).

À l'instar de Sainte-Beuve, qui a déjà célébré Madame de Gasparin dans ses *Nouveaux Lundis* (1866, p. 250 ; 1872, p. 320 ; 1867, pp. 244-279) en la comparant à Eugénie de Guérin voire à Leconte de Lisle, Barbey, pourtant un misogyne notoire, finit par chanter le talent d'une écrivaine qu'il considère comme « la femme la plus méritante du protestantisme contemporain, et certainement le cœur le plus vaillant qui y ait jamais palpité » (1878, p. 101). Il s'agit du compliment suprême de la part de quelqu'un qui associait le courage exclusivement à la gent masculine.

En même temps, l'écrivaine suisse déconcerte les deux critiques par son mélange de sensualité païenne et de profonde spiritualité chrétienne, son intense plaisir de vivre et d'écrire, ainsi que par son attention portée aux menus détails du quotidien (le superflu lui étant « chose si nécessaire » – Gasparin 1853, p. 42), de sorte que Sainte-Beuve en parle comme d'une « calviniste en fête » qui a « le diable au corps » (1867, pp. 258-260, 268 et 276), tandis que Barbey se dit profondément fasciné et troublé par « l'esprit du diable » de cette « sirène religieuse » (1878, p. 92 et 99).

Le personnage inclassable de cette aristocrate suisse qui enthousiasmait ses contemporains, puis est tombé dans l'oubli pendant près d'un siècle, avant d'être redécouvert grâce à des perspectives gender et post-coloniale contemporaines, joue un rôle important également dans les études hégéliennes. En effet, Valérie de Gasparin s'avère probablement l'auteure du tout premier texte fictionnel francophone réagissant à la pensée du philosophe allemand. Il s'agit d'une nouvelle intitulée « L'Hégélien », rédigée vers 1849 et parue dans le cadre des *Horizons prochains* en 1858.

Sur une vingtaine de pages, « L'Hégélien » raconte le voyage fictif en Allemagne d'une aristocrate suisse aux traits fortement autobiographiques. Dans le coin de la diligence, elle aperçoit un curieux jeune homme

> de trente ans à peine, le front haut, le visage pâle, les yeux très-grands, très-bleus et très-doux ; avec un air rêveur, ouvert, déterminé, comme si une résolution le possédait. Il avait la bouche riante ; une barbe à fauves reflets descendait sur sa poitrine ; la stature était élevée, le port hardi, il avait tout d'un chef ; ni pistolets pourtant ni poignard, et pourtant je me dis, avec cette invincible assurance des natures primesautières : Voilà un

> capitaine qui va se battre de l'autre côté du Rhin. C'était bien cela (Gasparin 1862, p. 119).

Très attentionné, le beau capitaine se lève de son siège pour installer plus confortablement une vieille parente de la narratrice et met son propre manteau sous les pieds de la dame. Dans une diligence endormie, un dialogue se met progressivement en place entre la narratrice, une bienveillante aristocrate suisse qui a déjà beaucoup lu et voyagé, et ce jeune militaire allemand qui a hâte de rentrer dans son pays pour lui imposer l'égalité absolue, moyennant une révolution :

> Il faut que tout le monde ait sa place au soleil ; ou à la pluie, ajouta-t-il d'un geste rieur. Il faut du pain pour tous, il faut de la joie, du loisir ! Il ne faut plus de déshérités sur la terre, il ne faut plus que celui-ci nage dans l'opulence quand cet autre a faim ; les moissons doivent mûrir pour tous ; à tous les maisons de pierre, à tous les meubles soyeux, pour tous la vie aisée !
> …
> Je veux nettoyer la terre, en arracher les bornes qui s'opposent au progrès. Je veux ouvrir une large route à l'humanité, à la jeune humanité qui monte. Elle réclame sa part de bonheur, son droit de jouir ; elle l'aura (Gasparin 1862, p. 121).

Pris dans le tourbillon de ses propres idées sur une inéluctable « révolution sociale » en Europe, le jeune homme se fait de plus en plus insistant et violent, jusqu'à admettre, non sans une certaine tristesse dans la voix, le besoin de tuer immédiatement tous les « bornés » qui s'accrocheront désormais à leurs coutumes anciennes. Quant à l'interlocutrice, elle observe avec effroi le contraste entre le sourire mélancolique du jeune homme, sa candeur naïve et sa sincérité juvénile, d'une part, et l'implacable logique d'extermination régissant ses pensées, de l'autre.

Ces sanglantes mathématiques qui sacrifieraient l'humanité actuelle au nom du bonheur (très incertain) des générations futures, ainsi que la résistance du jeune homme à l'argumentation chrétienne de la narratrice, s'expliquent au moment où le capitaine résume son crédo philosophique :

> Je suis Dieu ! Ma pensée est un rayon de la pensée divine, ma volonté est un fragment de la volonté suprême ; le grand cœur qui palpite là-haut en moi, en vous, en tous. […] Nous sommes les fleuves de cet océan, nous en sortons, nous y rentrons. Dieu ! Dieu, c'est le monde ! Dieu vibre dans la plante, dans le papillon, dans les feux du soleil, dans les gouttes de cette pluie ! (Gasparin 1862, p. 125).

Après un bref échange de points de vue, le jeune homme renoue avec sa politesse habituelle en proposant à la narratrice et sa vieille parente de les accompagner à travers l'Allemagne pour assurer leur sécurité. L'aristocrate décline son offre et fait ses adieux à l'hégélien, émue et confuse :

> J'avais le vertige. Cette candeur d'enfant avec ce délire d'orgueil, cette âme débonnaire avec cette inexorable dureté, ce Dieu à la fois adoré et nié, quel abîme ! Terribles gens que ces idéologues ! Pour épargner quelque trouble à une femme âgée, cet homme aurait de bon cœur fait deux cents lieues, et ce même homme, froidement, son beau sourire aux lèvres, enverra peut-être des centaines d'autres hommes à l'échafaud. Tout à l'heure, afin de nous éviter un ennui, il se jetait dans les périls d'un retard, et si, dans quatre jours, on nous ramenait devant lui, s'il voyait en nous des retardataires opiniâtres ; impassible, immuable, il nous ferait proprement couper la tête. Et cela serait ainsi ; et ce cœur si chaud verra sans défaillir pleurer une mère, supplier une femme ; il n'aura même pas besoin de se raidir. Non. Des profondeurs de son éternité, du centre de sa pérennité, indifférent aux larmes d'un jour, il regarde passer la succession des têtes. Fataliste enivré de superbe, d'une main tranquille, il baptise de sang la terre, en contemplant le riant avenir qui s'avance tout couronné de roses (Gasparin 1862, p. 128).

La narratrice traverse une Allemagne où la guerre civile gronde, assiste à un défilé militaire du prince de Prusse et, plusieurs jours plus tard, apprend la reconquête du pays par les monarchistes, suivie d'horribles représailles des insurgés révolutionnaires. Elle ne reverra plus jamais le charmant et terrifiant hégélien, de sorte qu'elle verse du moins quelques larmes sur son exécution probable.

Selon Andrea Bellantone, un grand spécialiste contemporain de la réception philosophique de G. W. F. Hegel en France, « le bref récit de Madame de Gasparin *L'Hégélien* nous révèle sur l'image de Hegel à cette époque bien plus que ne pourraient le faire les études de Ott ou de Maret » (2011, p. 286).

Auguste Ott était un philosophe catholique alsacien qui a signé une polémique très violente avec Hegel (1844) où il reproche au penseur allemand d'être fataliste, panthéiste et relativiste… bref, un protestant. Ott estimait que le prestige de la philosophie allemande dans la France de l'époque n'était dû qu'à une très mauvaise connaissance de la première. Il fallait donc ouvrir les yeux des Français au péril du protestantisme, ce venin individualiste qui mène fatalement au panthéisme et à la révolution. Pour Ott, penseur de gauche, le véritable socialisme ne pouvait se baser que sur une forme de communautarisme chrétien à la française, et certainement pas sur l'athéisme ou l'individualisme provenant de l'Allemagne protestante. Quant à l'abbé Maret, il est aujourd'hui considéré comme le plus remarquable et le plus

typique des intellectuels catholiques anti-hégéliens des années 1840. Son livre *Théodicée chrétienne* (1844) a connu un grand succès dans le pays, même s'il ne s'agissait dans une large mesure que d'un règlement de comptes avec un certain nombre d'adversaires idéologiques : Victor Cousin, philosophe et homme politique français assez profondément influencé par le rationalisme hégélien, mais aussi Emmanuel Kant et la philosophie idéaliste allemande ou le comte de Saint-Simon et les socialistes regroupés autour de lui. Selon Maret, situé beaucoup plus à droite que Ott, la « gauche hégélienne » s'avérait une conséquence logique des idées du maître et le devoir sacré de tout bon philosophe français était donc de sauver l'Europe d'un tel fléau.

Mais revenons aux intuitions de Madame de Gasparin. Si le pauvre Hegel, tout aussi grand bourgeois protestant et adversaire acharné de révolutions sociales qu'elle-même, ne pourrait en aucun cas être accusé de panthéisme ni d'athéisme militant, et encore moins d'un fanatisme quelconque, certains de ses disciples de l'époque, eux, correspondaient assez bien à ce portrait de l'hégélien que l'écrivaine suisse a brossé.

En effet, dans les années 1830 et 1840, les soi-disant « Jeunes hégéliens » de gauche s'en sont pris au caractère religieux du système développé par leur maître, tout en souhaitant développer son potentiel révolutionnaire. En 1835, David Strauss a publié sa scandaleuse *Vie de Jésus* (*Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet)* dans laquelle il mettait en doute la réalité historique des Évangiles et, se référant à des « méthodes hégéliennes », il contestait la divinité du Christ ainsi que la véracité des témoignages des premiers chrétiens. Attirés par le succès du livre, d'autres philosophes plus ou moins radicaux (Bruno Bauer, Karl Marx, Auguste Cieszkowski, Ludwig Feuerbach ou Max Stirner) ont poursuivi cette déconstruction du christianisme pour aboutir à l'idée que Dieu n'est qu'une projection de l'homme ou, plus précisément, une créature que l'humanité a conçue pour symboliser et personnifier ses propres aspirations et craintes métaphysiques. Bref, l'homme aurait créé Dieu à son image, et non l'inverse. Selon Feuerbach :

> la religion est un sentiment subjectif de soi par le détour d'un être imaginaire (Dieu). Elle est donc illusoire, du fait de cette projection de soi hors de soi, mais a un contenu vrai en ce que Dieu n'est que la projection des propriétés humaines [...] Les prédicats divins ne sont donc pas contingents ni ne sont des superstitions arbitraires (Clochec 2018, p. 88).

L'Essence du christianisme (*Das Wesen des Christentums* : 1841) est antérieure à la nouvelle rédigée par Valérie de Gasparin et s'il est fort improbable que la riche et très pieuse Suisse ait directement lu du Feuerbach, elle ne pouvait pas ne pas être au courant de l'immense popularité de son livre sulfureux, ainsi que des dérives révolutionnaires que certaines pensées de Hegel

(notamment celle de la négativité[11] pouvant jouer un rôle historiquement positif) ont provoquées un peu partout en Europe. Le texte de « L'Hégélien » est d'ailleurs, dès le début, truffé de renvois à une atmosphère inquiétante :

> L'époque n'était guère plus gaie que la nature. En France, des élections socialistes ; en Allemagne, où nous allions, des révolutions ou faites ou en train de se faire. Ma compagne avait grand'peur ; je la rassurais, mais je voyais tout en noir : à travers les mornes ondées, l'échafaud me semblait se dresser aux quatre coins de l'horizon (Gasparin 1862, pp. 115-116).

Tout porte à croire que l'idée que les bourgeois français ou suisses des années 1840 se faisaient des hégéliens ne correspondait ni à la plupart des disciples directs du philosophe (parmi lesquels il figurait un bon nombre de conservateurs monarchistes – la fameuse « droite hégélienne ») ni à des libéraux français qui, à l'instar de Victor Cousin, ont trouvé dans le rationalisme hégélien le juste milieu entre l'héritage du jacobinisme, continuant à prêcher la révolution et la république à tout prix, et les pressions ultramontaines, rêvant d'impossibles retours à l'Ancien Régime. Si, dans les années 1830, le public éclairé avait tendance à voir en Hegel un penseur à la fois très profond sur les plans théologique et spéculatif et sympathiquement modéré dans le domaine politico-social (lecture que l'auteure de ces lignes partage d'ailleurs), les années 1840 se trouvent à tel point obsédées par la secte politique des « Jeunes hégéliens » que Hegel, lui-même, finit par être diabolisé comme le père des révolutions qui détruiront un jour l'Europe.

De plus, la rapidité avec laquelle se diffusait en France la connaissance des écrits de la gauche hégélienne était stupéfiante par rapport à la lenteur avec laquelle s'était jadis propagée la pensée de Hegel. Auguste Ott, l'abbé Maret (que nous avons déjà mentionnés), mais aussi Joseph Tissot ou Louis Prévost…, nombreux étaient les philosophes français, catholiques pour la plupart, qui sonnaient le tocsin contre cette « hybris » hégélienne qui, ayant assassiné Dieu, a fini par mettre l'homme à sa place, au nom du progrès et de la révolution.

[11] Le schéma général de la dialectique hégélienne (voir la note 12) comporte deux phases négatives : la première correspond à une opposition extérieure, tandis que la seconde consiste en une division intérieure. Pour le cheminement de l'Esprit, il est donc absolument indispensable qu'il traverse de nombreuses crises profondes (oppositions, divisions, contradictions, luttes, douleurs, pertes) avant que, par « la négation de la négation », il soit capable d'atteindre à un stade supérieur d'unité. Le mot allemand *Aufhebung* désigne cet étrange mouvement par lequel la négativité partielle est à la fois dépassée, conservée et sublimée dans le cadre d'un tout supérieur qui résout et rachète toute les contradictions précédentes. Certes, Hegel parle d'un mouvement de l'Esprit, et non pas de l'histoire de l'humanité. Or, Marx et d'autres philosophes ultérieurs essaieront d'appliquer la même logique à cette dernière. Selon eux, un mal temporel (révolution, guerre, famine, etc.) peut jouer un rôle positif dans la mesure où il accélèrera le progrès et mènera à un bien supérieur (victoire du prolétariat, société sans classes, communisme).

Parallèlement, de nombreux Jeunes hégéliens ont fui la Prusse, depuis 1840 gouvernée par le très conservateur Frédéric Guillaume IV, pour s'installer à Paris. La communauté allemande vivant dans la capitale française était assez vaste à l'époque et parmi les 60 000 expatriés figuraient des noms tels que Heinrich Heine, Moses Hess, Arnold Ruge, Karl Marx ou Karl Grün.

En 1844, Paris a même connu plusieurs réunions rassemblant des radicaux allemands, russes et français auxquelles ont participé, entre autres, Pierre Leroux, Louis Blanc, Félix Pyat, Mikhaïl Bakounine, Friedrich Engels et Karl Marx. S'il est vrai que ni Pierre Leroux ni Pierre-Joseph Proudhon, à savoir les socialistes français les plus connus à l'époque, ne pouvaient vraiment être considérés comme « hégéliens » au sens propre du terme, puisqu'ils ignoraient tout de la dialectique[12], ils n'en étaient pas moins fascinés par l'idée du progrès que Hegel incarnait à leurs yeux. Par la suite, les saint-simoniens, eux aussi, renvoyaient au philosophe allemand pour justifier leurs propres utopies sociales. Bref, l'atmosphère sociale dans la capitale française des années 1840 était telle que « faire référence à Hegel et à l'hégélianisme de[venait] à la mode [...] cela fai[sait] scandaleux » (Bellantone 2011, p. 286).

Comme la plupart des aristocrates ou bourgeois de l'époque, Valérie de Gasparin réagissait donc à un phénomène bien répandu : celui des jeunes hommes à la fois profondément idéalistes et fanatisés par le mirage du socialisme qui planait dans l'air. Son personnage est un révolutionnaire qui identifie Dieu à l'homme et, fort de cette dérive surhumaine de la philosophie hégélienne, il ne s'arrête désormais devant rien. Or, bien au-delà du cliché de l'époque selon lequel l'hégélianisme égalait « la philosophie de la révolution » (Bellantone 2011, p. 288) et au-delà des pamphlets haineux que des catholiques français signaient contre Hegel, l'auteure suisse a tiré des obsessions du siècle un véritable portrait littéraire. L'hégélien qu'elle imagine est un jeune enthousiaste tout à fait crédible, dans son mélange de politesse, naïveté et cruauté inconsciente. N'étant pas réduit à une caricature d'épouvantail, le personnage du jeune capitaine provoque chez la narratrice, mais aussi auprès du lecteur, des sentiments plutôt ambigus, allant de la crainte à la pitié, de

[12] Quoique souvent réduite à trois phases célèbres (thèse – antithèse – synthèse), la dialectique, telle que Hegel la définit dans sa *Logique*, suppose en fait cinq temps distincts : « position » (être), « opposition extérieure à cet être » (environnement), « unité spatiale des deux opposés » (devenir), « nouvelle division intérieure de l'unité » (formulation du devenir par l'être) et, finalement « compréhension de l'identité temporelle et du lieu de soi dans l'être-autre-que-soi » (totalité sujet-objet). D'une manière moins hermétique, il serait possible de dire que la dialectique n'est pas tout à fait une méthode, et encore moins une « doctrine ». Il s'agit plutôt d'une sorte d'histoire des contradictions de la pensée que cette dernière surmonte en passant de l'affirmation à la négation et de cette négation à la négation de la négation. Selon Hegel, tout se développe par l'unité des contraires, et ce mouvement est en même temps le principe de la vie. Notre monde suit ainsi ce même processus dialectique qui correspond au déploiement de l'Esprit absolu dans la religion, l'art, la philosophie et l'histoire. Comprendre la dialectique du devenir, c'est saisir le monde conceptuellement de l'intérieur. La pensée des socialistes français de l'époque, elle, ne travaille nullement avec une acception aussi dynamique de l'histoire.

l'admiration à l'agacement. Toute proportion gardée (et, certes, dans un registre moins brillant), il anticipe ces idéalistes-nihilistes profondément déchirés que Dostoïevski mettra en scène un quart de siècle plus tard, voire les jeunes révoltés de nos jours qui, eux non plus, ne peuvent souffrir la moindre résistance au triomphe de la « justice absolue », qu'elle soit politique ou écologique.

Imprécis sur le plan factuel (car ne représentant que la version la plus radicale de l'hégélianisme de l'époque), le type humain brossé par Valérie de Gasparin s'avère très juste sur les plans psychologique et sociologique. Depuis la moitié du XIX^{e} siècle, l'Europe et le monde occidental fourmillent de ce genre d'« hégéliens » qui ne risquent pas de disparaître à l'aube du troisième millénaire.

Bibliographie

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 1878. *Les Bas-bleus. Les Œuvres et les hommes*. Paris: Victor Palmé.

BELLANTONE, Andrea, 2011. *Hegel en France*. Volume 1: *De Cousin à Vera*. Traduit de l'italien par Virginie Gaugey. Revu par Sofia Ragusa et Riccardo Parisi. Préface de Jean-Louis Vieillard-Baron. Paris: Hermann Éditeurs.

BOKOBZA, Michèle, 2016. *Madame la comtesse de Gasparin: le Protestantisme radical, Genre et Pèlerinage au XIX^{e} siècle*. Haifa: University of Haifa.

CLOCHEC, Pauline, 2018. *Pour lire* L'Essence du christianisme *de Ludwig Feuerbach*. Paris: Éditions sociales.

GASPARIN, Valérie de, 1862. *Les Horizons prochains*. Paris: Michel Lévy frères, 5^{e} édition.

GASPARIN, Valérie de, 1853. *Quelques défauts des Chrétiens d'aujourd'hui*. Paris: Grassart.

GASPARIN, Valérie de, 1892. *Quelques pensées*. Paris: P.-C. Lévy.

GASPARIN, Valérie de, 1863. *Les Tristesses humaines*. Paris: Michel Lévy frères.

GASPARIN, Valérie de, 1861. *Vesper*. Paris: Michel Lévy frères.

GASPARIN, Valérie de, 1878. *Voyage au Levant*. Paris: P.-C. Lévy.

LÉONARD, Émile G., 1988. *Histoire générale du protestantisme*. Tome 3: *Déclin et renouveau (XVIII^{e}-XX^{e} siècles)*. Paris: Presses universitaires de France.

MARET, Henri, 1844. *Théodicée chrétienne, ou Comparaison de la notion chrétienne avec la notion rationaliste de Dieu*. Paris: Méquignon Junior et J. Leroux.

OTT, Auguste, 1844. *Hegel et la philosophie allemande, ou exposé et examen critique des principaux systèmes de la philosophie allemande depuis Kant, et spécialement de celui de Hegel*. Paris: Joubert.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, 1866, 1872, 1867. *Nouveaux Lundis*. Paris: Michel Lévy frères. Vol. 2, 5 et 9.

SMITH, Annette, 1993. De Frederick Douglass à Madame de Gasparin: métamorphose du récit de l'esclave. In: *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*. Tübingen: Gunter Narr, p. 79-91.

SMITH, Annette, 1992. Madame Agénor de Gasparin ou les délices de la chaire. In: *Romantisme*. Vol. 77, p. 47-54.

Abstrakt: „Hegelián“, krátká povídka z pera švýcarské protestantky Valérie de Gasparin, pravděpodobně představuje vůbec první francouzsky psaný fikční text reagující na filozofii G. W. F. Hegela. Nejdůležitější část textu přináší pozoruhodný dialog mezi krásnou švýcarskou aristokratkou středního věku a mladičkým galantním Němcem, z něhož se postupem času klube fanatický revolucionář. Tento výjimečný text snoubící ironii s myšlenkou tolerance je zároveň jakousi osobní autorčinou výpovědí, ženskou reakcí na revoluční kvas v Evropě čtyřicátých let 19. století. Prostřednictvím analýzy povídky se dotkneme dobového myšlenkového kontextu, poukážeme na paradoxy Hegelovy recepce ve frankofonních zemích a položíme si další otázky vyplývající z nastíněného dialogu mezi minulostí a budoucností: Je už Evropa mimo ohrožení mladými fanatiky, kteří by v honbě za obecným dobrem neváhali povraždit všechny kolem? Zdá se, že Valérie de Gasparin ve své povídce vylíčila specifický lidský charakter, který bohužel z (post)moderní Evropy hned tak nezmizí.

Klíčová slova: Valérie de Gasparin, G. W. F. Hegel, protestantismus, utopický socialismus, feminismus, dějiny mentalit.

doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Nám. Jana Palacha 2
116 38 Praha 1
Česká republika
Eva.Berankova@ff.cuni.cz

Trubadúr Jaufre Rudel v preklade Jozefa Felixa a Viliama Turčányho[1]

JÁN ŽIVČÁK
Prešov

The troubadour Jaufre Rudel in Jozef Felix and Viliam Turčány's translation

Abstract: Jaufre Rudel (1st half of the 12th century) fits among the first Occitan troubadours. The central topic of his purposefully ambiguous poetry – the distant love (*amor de loing*) – has aroused several conflicting interpretations since the end of the 19th century. While some specialists understood it erotically and sought its empirical prototype, others associated it with religious mysticism and identified its object with the Virgin Mary or the heavenly Jerusalem. The paper draws from this controversy and analyzes the Slovak translation of Rudel's most famous song *Lanqan li jorn* by the Romance studies experts Jozef Felix and Viliam Turčány (1972). Although stylistically refined and creative, the Slovak version does not offer the readers the very same possibilities as the original and confirms the existence of "explicitation" as a translation universal. The concluding remarks challenge the usual view of Jozef Felix's working method. They point to its irreplaceable cultural importance, but suggest that its dependence on impressionist literary criticism and Gustave Lanson's positivism might be more significant than has been claimed so far.

Key words: Medieval literature, troubadour poetry, poetry translation, spaces of indeterminacy, Christian mysticism, Romance studies in Slovakia, Jozef Felix.

A jakpak by Láska nebyla milována?
sv. Bernard z Clairvaux[2]

Úvod: Jaufre Rudel a recepčné možnosti jeho poézie

Hoci meno Jaufreho Rudela figuruje azda v každej modernej antológii trubadúrskej poézie, o jeho historickej identite sa zachovalo minimum faktov. Zdá sa, že bol tvorivo aktívny v druhej štvrtine 12. storočia a spolu s Cercamondom či Marcabrunom vypĺňa medzeru medzi Guilhemom z Poitiers, prvým známym trubadúrom, a generáciou tzv. klasikov (Bernard de Ventadorn, Bertrand de Born a pod.). Narodil sa okolo roku 1100 do vysokopostavenej šľachtickej rodiny a po svojom otcovi Girardovi zdedil správu panstva v okolí hradu Blaye. V roku

[1] Text vznikol v rámci riešenia grantového programu Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky VEGA 1/0514/19 Poetika mystickej skúsenosti a literárne podoby mystagógie.

[2] *Sermones super Cantica canticorum*, Sermo LXXXIII, § 5. V štúdii citujem český preklad M. Koronthályovej (2017).

1147 sa zapojil do druhej križiackej výpravy, z ktorej sa pravdepodobne do Európy nevrátil[3]. Iné okolnosti už z relevantných prameňov vyčítať nemožno; legendická tradícia je však podstatne bohatšia. V 13. storočí vznikla v Okcitánii sugestívna anonymná biografia (*vida*), ktorá upriamuje pozornosť na básnikove ľúbostné peripetie. Rudel sa vraj na základe zvestí od pútnikov zamiloval do grófky z Tripolisu a rozhodol sa za ňou vycestovať s križiackymi oddielmi. Cestou však vážne ochorel, a tak mohol v náručí tajomnej milovanej už len umrieť[4]. Hoci príbeh vyvolal od 13. storočia pozoruhodnú recepčno-kreačnú odozvu (odvolávali sa naň napr. romantickí či postromantickí autori ako H. Heine, R. Browning či E. Rostand; pozri Wolf a Rosenstein 1983, s. 103-107), moderná medievalistika ho takmer jednohlasne zavrhuje ako fiktívny a predpokladá, že je výsledkom interpretácie Rudelovej tvorby bez ohľadu na kontext (napr. Paris 1893; Monson 1985). Z tej sa do dnešných dní zachovalo šesť piesní (*cansos*)[5] s relatívne prostou lexikou i veršovou štruktúrou (Jeanroy 1915, s. IX-XII; Wolf a Rosenstein 1983, s. 101-103, 107-108). Aj keď ich nemožno spoľahlivo zoradiť na základe chronologických súvislostí (Lefay-Toury 1976, ods. 2[6]; pozri aj relativizujúce argumenty Wolfa a Rosensteina 1983, s. 109-110), vytvárajú pomerne plynulé kontinuum a neraz sa v akademickej obci skúmali, resp. skúmajú ako celok. Hlasy poukazujúce na premenlivosť Rudelovho lyrického subjektu však od polovice 20. storočia silnejú (napr. Bruckner 1986).

Literatúry stredovekého Francúzska sú na Slovensku predmetom skôr príležitostného záujmu. Okrem Villonovho *Malého testamentu* (*Lais*), *Veľkého testamentu* (*Testament*) a *Kodicilu* (*Poésies diverses*) existujú len tri prekladové tituly knižného rozsahu, ktoré spĺňajú moderné kritériá a nie sú kontaminované inými metakreačnými technikami. Dva z nich navyše sprostredkúvajú to isté dielo – pikardského *Aucassina a Nicolettu* (*Aucassin et Nicolette*)[7]. Napriek tomu Jaufre Rudel nie je úplne neznámy. V roku 1972 zaradili Jozef Felix a Viliam Turčány do antológie *Danteho trubadúri* aj jeho esteticky najvyzretejšiu (Wolf a Rosenstein 1983, s. 110) pieseň *Lanqan li jorn son lonc en mai*[8] (v preklade zostavovateľov: *V dlhých dňoch mája*). Stará okcitánska pôvodina sa zachovala v niekoľkých variantoch (ucelených alebo fragmentárnych, viac

[3] Exkurz spracúvam podľa P. Cravayata (1950; pozri aj základnú štúdiu G. Parisa z roku 1893) a R. Rosensteina (1988). O odlišný pohľad sa pokúsil R. Lug (2012), jeho argumenty však zatiaľ, pokiaľ viem, nie sú medzi akademikmi vnímané ako smerodajné.

[4] Starý okcitánsky originál spolu s prekladom do angličtiny možno nájsť u Wolfa a Rosensteina (1983, s. 96-97), preklad do francúzštiny zasa ponúka J. Roubaud (1971, s. 75).

[5] V manuskriptoch figurujú aj štyri iné texty, tri z nich však možno spoľahlivo označiť za apokryfy (Jeanroy 1915, s. VIII). Jediný, ktorý v minulosti vzbudzoval pochybnosti, je *Qui no sap esser chantaire*. Kľúčoví editori (Jeanroy 1915, s. VIII, X; Wolf a Rosenstein 1983, s. 107-108) však presvedčivo zdôvodnili, prečo s veľkou pravdepodobnosťou nepochádza z Rudelovej dielne.

[6] Keďže čerpám z online verzie, namiesto čísla strany uvádzam číslo odseku.

[7] Podrobnostiam sa venujem vo svojej dizertačnej práci (Živčák 2020, s. 25-29).

[8] Názov citujem podľa kritického vydania Wolfa a Rosensteina (1983, s. 138-141), o ktoré sa opieram. V odborných publikáciách sa však častejšie vyskytuje zápis *Lanquan li jorn son lonc en may*, ku ktorému sa prikláňa A. Jeanroy (1915, s. 12-15).

u Wolfa a Rosensteina 1983, s. 157-160; a u Pickensa 1977, najmä na s. 331-337) v pätnástich manuskriptoch, ku ktorým treba pripočítať tri ďalšie s prepismi do severných dialektov starej francúzštiny (*langue d'oïl*). Štandardne vydávané znenie obsahuje sedem sedemveršových strof s rýmovou schémou *ababccd* (v každej strofe sa opakujú rovnaké rýmovky, ide o tzv. *coblas unisonans*, pozri Wolf a Rosenstein 1983, s. 158). Na konci je ešte umiestnená trojveršová *tornada* so schémou *ccd*; verše majú paušálne osem slabík. Ústrednou témou je *vzdialená láska*[9] (*amor de loing*), ktorá patrí medzi dištinktívne znaky väčšiny Rudelových piesní a implicitne, aj keď možno s inými významovými nuansami, sa kryštalizuje aj v ostatných (Wolf a Rosenstein 1983, s. 110)[10]. Na rozdiel od neraz obscénneho Guilhema z Potiers upriamuje Rudel pozornosť na ušľachtilý, nenaplnený a málo konkretizovaný cit, čo sa príznačne odráža v textových štruktúrach. Ak sa oprieme o terminologické inštrumentárium R. Ingardena (1989, s. 151), môžeme ich opísať ako cielene mnohoznačné, plné opalizujúcich estetických momentov. Samotný predmet (adresátka) lásky sa znázorňuje schematicky s minimom pozitívne určených charakteristík a množstvom miest nedourčenosti (Ingarden 1989, s. 248-256)[11]. Ako upozorňujú Wolf a Rosenstein (1983, s. 101), Rudel naň odkazuje takmer výlučne osobnými zámenami ženského rodu *elha* (podmetový pád) a *leis* (predmetový pád)[12]. Hermetickosť je ešte umocnená miešaním profánneho a explicitne religiózneho registra (obracanie sa k Bohu s modlitbou i chválou; Paden 1979, s. 77-79), snovými elementmi či filozofickou abstrakciou, za ktorou badať aj ironicko-parodické postupy (Pickens 1977, s. 329; pozri aj Rosenwein 2016). Nevraviac o tom, že v *Lanqan li jorn* (podobne ako v *Quan lo rossinhols*, Paden 1979, s. 71) môžu spomenuté zámená pokojne substituovať len syntagmu *amor de loing*, ktorá je z gramatického hľadiska tiež feminínom. Prchavá sujetová osnova piesne sa tak zavíňa sama do seba. Lyrický subjekt sa prechádza májovou krajinou a umára myšlienkami na najdokonalejšiu, ale zatiaľ nedosiahnuteľnú lásku. Túži ju uzrieť a prebývať v jej blízkosti, ale obáva sa mimoriadne náročnej cesty. Jeho vyznanie ústi do dojímavej pointy – aké ťažké je milovať a nebyť milovaný! Všetky tieto skutočnosti vniesli do dejín výkladu Rudelovho poetického diela a citu nevšednú pestrosť a množstvo protirečení[13].

---

[9] Český okcitanista J. Prokop (2015, s. 140) navrhuje preklad „zamilování na dálku".

[10] Je pozoruhodné, že variácie na obdobnú strunu sa objavujú v básnickej zbierke Valentína Beniaka *Igric* (prvé vydanie z roku 1944). V časti *Prvý spev igrica* sa strofy končia refrénom: *„Ach, pani veľmi ďaleká, / pod vaším hradom spieva igric"* (Beniak 2000, s. 13-15). Ide o intencionálnu alúziu na Rudela? Beniakovo sústredené zaujatie kultúrami stredovekého Francúzska (je autorom jedného z prekladov *Aucassina a Nicoletty* a v *Štyroch legendách sv. Grála* z roku 1941 zúročil aj podnety z románov o rytieroch Okrúhleho stola) a samotný igricovský rámec túto hypotézu nevylučujú, práve naopak.

[11] Na detaily poukazuje W. D. Paden (1979, s. 77-79).

[12] S lexémou *dompna* (*dáma, pani*) sa stretávame len v niekoľkých nekanonizovaných odpisoch piesne *Quan lo rossinhols* (Bruckner 1986, s. 217).

[13] Podrobnú bibliografiu do roku 1983 spracúvajú Wolf a Rosenstein (1983, s. 114-123).

Celkovo možno hovoriť o štyroch názorových prúdoch. Ten prvý síce nepopiera idealistický ráz niektorých veršov, ale usúvzťažňuje ich so ženou z mäsa a kostí. V 19. storočí, keď sa ešte starému okcitánskemu životopisu prisudzoval dokumentárny význam, sa ju pár odborníkov pokúsilo aj identifikovať. Medzi návrhmi sa objavila Melisenda Jeruzalemská (cca 1105 – 1161; Diez 1882, s. 46-53) či Eleonóra Akvitánska (cca 1124 – 1204; Monaci 1893). V očiach dnešnej filológie a hermeneutiky už tieto recepčné vzorce, pochopiteľne, neobstoja. Obhajoba erotického[14] či sexuálneho podtextu Rudelovej poézie však nevymizla ani po roku 1950 (pozri Rea 1981). Prívrženci druhého prúdu píšu o *vzdialenej láske* ako o abstraktnej kategórii, ktorá však nepresahuje rámec prirodzených duševných fenoménov. Podľa L. Spitzera (1944, s. 2) tematizuje Rudel tradičný trubadúrsky rozpor, spočívajúci v napätí medzi zmyselnosťou a cudnosťou: cieľom nie je naplnenie vášne, ale radosť z jej odďaľovania. Zo súčasnejších náhľadov možno spomenúť B. Rosenweinovú (2016), ktorá korpus číta ako skrytú revoltu voči súdobým konvenciám (zvlášť literárnym a náboženským). Jeho súčasťou je vraj úvaha o úlohe lásky v ľudskom údele: človek sa učí vernosti a vlastnou vnútornou silou prekonáva utrpenie, aby našiel životnú múdrosť (Rosenwein 2016, s. 139-140, 146). Tretí názorový prúd kladie dôraz na Rudelove náboženské alúzie. Jeho začiatky siahajú k vplyvnej štúdii C. Appela (1901), ktorá stotožňuje tajomnú milovanú ženu s Máriou, Ježišovou matkou. Hoci nezasvätenému čitateľovi by sa to mohlo zdať ako prepiata alegoréza, skutočnosť je spletitejšia. V 12. storočí rástol význam mariánskeho kultu (výborným príkladom sú kázne sv. Bernarda z Clairvaux) a neskorí trubadúri (napr. Guiraud Riquier) s ním explicitne pracovali. K Appelovmu odkazu sa neskôr prihlásil D. W. Robertson (1952), podľa ktorého básnik vyjadruje túžbu po nebeskom Jeruzaleme, t. j. po raji v prítomnosti najsvätejšej Panny. Historickú dôležitosť mal aj hlas G. Frankovej (1942; 1944), ktorá v piesňach *Qan lo rius de la fontana* a *Lanqan li jorn* odhaľuje zápal pre oslobodenie Svätej zeme, personifikovanej v podobe ženy. Ten však neslobodno vnímať pragmaticky, ale v kontexte „mystickej zbožnosti" (*mystical devotion*), ktorá ho sprevádzala (Frank 1944, s. 529). Interpretácie obdobného razenia neustupujú do úzadia ani v posledných desaťročiach. R. Rosenstein (1990) načrtol veľmi presvedčivé paralely medzi Rudelovým ideovohodnotovým systémom a spiritualitou sv. Bernarda z Clairvaux s jej dôrazom na rast božskej lásky v duši. Naozaj nemožno poprieť, že pieseň *Lanqan li jorn* kumuluje niekoľko mystických topoi (cesta s ideálnym cieľom, túžba nazerať na nepoznanú, ale milovanú bytosť). Treba však zdôrazniť, že väčšina týchto akademikov zároveň nástojí na heterogenite korpusu, naznačujúcej presun záujmu lyrického subjektu od pozemskej náklonnosti k duchovnosti, čiže akúsi konverziu (Lefèvre 1966, s. 419). Posledný – štvrtý – prúd sa vyznačuje ambivalentným stanoviskom, opierajúcim sa o štruktúrne charakteristiky Rudelovho

[14] Hoci adjektívum môže nadobúdať aj širšie významy a vzťahovať sa na všeobjímajúcu vášeň, v štúdii ním označujem výhradne telesnú príťažlivosť.

diskurzu. Ten podľa W. D. Padena (1979, s. 77-79) či L. S. Crista (1979) harmonizuje úžas z Boha s úžasom zo ženy.

Keďže táto štúdia je na Slovensku, pokiaľ viem, pilotnou[15], zdalo sa nevyhnutné začať podrobnejším vovedením do kontextu. Jej hlavným cieľom však – ako naznačuje názov – nebude dopĺňať miesta nedourčenosti. Bude ma skôr zaujímať, ako sa s nimi vyrovnali J. Felix a V. Turčány. Preniesli ich do prekladu úplne prázdne, ako to navrhuje R. Ingarden (1989, s. 151) či A. Valcerová-Bacigálová (1999, s. 28), alebo sa čiastočne inšpirovali niektorým z exegétov? Pokúsim sa tak o ďalšie (aj keď nevyhnutne skromné) prehĺbenie poznania pracovných metód týchto kľúčových slovenských romanistov s osobitným zreteľom na J. Felixa, ktorému sa v minulosti fundovane venovala najmä J. Truhlářová (2008, s. 17-76; 2014). V centre pozornosti bude naďalej ústredná téma piesne s jej profánno-sakrálnymi nuansami.

Kontúry a tváre *vzdialenej lásky* v slovenčine

Rozbor Rudelovej poetiky som začal zmienkou o cielene neurčitom systéme dezignácie. Už pri zbežnej lektúre možno konštatovať, že slovenský preklad ho dôsledne zachováva. Ani raz v ňom nefiguruje *pani* či *žena*, zakaždým len základné alebo privlastňovacie osobné zámená. Vhodný príklad ponúka rozhranie tretej a štvrtej strofy: *„S jej blízkosťou kiež dal by boh / prečistú radosť pre oboch – / a blažil ma jej sladký hlas! // Ponesiem v srdci slasť i žiaľ, / keď pôjdem od nej z ďaleka“* (Felix a Turčány 1972, s. 29). Milovaná bytosť je rovnako nedostupná a vybájená ako v origináli. Možno však nájsť dve pasáže, kde ju prekladatelia konkretizujú a interpretačne dotvárajú. Prvou sú záverečné verše druhej strofy. Básnik evokuje cestu do vzdialenej krajiny a prirovnáva ju k náboženskej púti: *„[A]i! car me fos lai pelleris, / si que mos fustz e mos tapis / fos pels sieus bels oills remiratz!“* (Wolf a Rosenstein 1983, s. 138; dosl. *Ach, kiežby som tam šiel ako pútnik, / aby moju palicu a môj plášť / uzreli jej krásne oči!*). Napriek tomu, že J. A. Rea (1981) tu vidí stredoveký *locus communis* so šifrovanou erotickou dimenziou, možný je aj iný výklad. Nedávno publikovaná monografia B. Saoumovej (2016, s. 162) konštatuje, že v trubadúrskej poézii sa zrakový kontakt väčšinou chápe ako „výmena lásky“ (*échange d'amour*), katalyzátor zaľúbenia. Keďže ho dáma uštedruje obdivovateľovi ako „odmenu za dvorenie“ (*récompense du service amoureux*; Saouma 2016, s. 161, pozri aj s. 313), zvykne sa tematizovať skôr v reálnych než hypotetických intenciách. U Rudela sa však stretávame s tými druhými, typickými pre iný veľký kultúrny naratív 12. storočia – snubnú mystiku cisterciánskych autorov, napr. už spomínaného sv. Bernarda z Clairvaux. Ten pripomína, že dokonalé nazeranie na Slovo – nebeského Ženícha a na jeho Svetlo „neexistuje v současném životě, ale je uchováno až na konec časů“ (*Sermones super Cantica canticorum*, Sermo XXXI, § 2, pozri aj

[15] Čechy majú o Jaufrem Rudelovi väčšie povedomie; o sprístupnenie jeho súborného diela sa zaslúžil J. Pelán (2013). Ako upozorňuje J. Prokop (2014), ide o prvý český preklad z trubadúrskej lyriky, ktorý nemá charakter antológie.

Saouma 2016, s. 123). Ide o budúcu nádej duší, čo po Kristovi túžili, volali ho a pripodobňovali sa mu (Saouma 2016, s. 313; kontext je v Sermo XXXI, § 1-3). Spirituálny potenciál[16] Rudelovho trojveršia teda rozhodne nespočíva len v pútnických motívoch. Preklad však vyznieva inak: *„Och, putovať! I padať z nôh – / len aby raz mi na batoh / zažiaril jas z jej krásnych rias“* (Felix a Turčány 1972, s. 28). Lyrický subjekt sa napriek slovesu *putovať* mení skôr na bežného cestovateľa s *batohom* a na mieste generických *očí* (*oills*) sa objavujú *krásne riasy*. Pravda, posun možno zapríčinil tlak rytmickej a rýmovej štruktúry, no nie je zanedbateľný. Záverečná syntagma má špecificky senzuálny charakter a evokuje ženskú fyziognómiu. S mystikou ju možno usúvzťažniť len nasilu.

Analogický prístup je detegovateľný aj v piatej strofe: *„[T]ant es sos pretz verais e fis / qe lai el renc dels Sarrazis / fos eu per lieis chaitius clamatz“* (Wolf a Rosenstein 1983, s. 140; dosl. *Jej hodnota je opravdivá a natoľko dokonalá, / že tam, v kráľovstve Saracénov, / sa kvôli nej pokojne stanem zajatcom*). Ako podotýka D. A. Monson (1985, s. 44), Rudel vyzdvihuje v prvom verši „mravné kvality“ (*excellence morale*), vznešenosť a spoločenskú „reputáciu“ (*réputation*) svojej lásky. Ani jeden komponent nepomenúva fyzický atribút. Slovenská verzia však zasa siaha po eroticky podfarbenom riešení: *„Má toľko vnád a krásnych vlôh, / že v saracénskych žalároch / rád budem pri nej tráviť čas“* (Felix a Turčány 1972, s. 29). Hoci *vnady* na seba v 70. rokoch 20. storočia viazali azda neutrálnejšie konotácie ako dnes, vnímať za nimi príťažlivosť ženských predností. Aké boli motivácie prekladateľov, keď v tomto prípade – na rozdiel od predchádzajúceho – nie je problémom rýmová pozícia? Ak presunieme zreteľ na strofu ako celok, možno uvažovať, či sa neusilovali len kompenzovať tretí verš, ktorý kvôli zachovaniu formálnej totožnosti (termín J. Ferenčíka 1982, s. 37) preložili aproximatívne. Bez ekvivalentu ostalo oslavné vyhlásenie lyrického subjektu: niet lásky, ktorá by bola v porovnaní s tou vzdialenou *„gensor“* a *„meillor“* (Wolf a Rosenstein, s. 140)! Prvý z výrazov môže podľa D. A. Monsona (1985, s. 44) opisovať aj „fyzickú krásu“ (*beauté physique*). Ani jeho sémantika však nie je jednoznačná, pretože sa v prvom rade vzťahuje na šľachtický rang a duševnú vznešenosť (Monson 1985, s. 44). Zdá sa teda, že hoci J. Felix a V. Turčány vnímali poréznu štruktúru Rudelovho citu, mali o ňom pomerne vyhranenú predstavu. Svedomito zachovali neurčitosť, no nie mnohoznačnosť diskurzu. Z poľudšťujúcich tendencií sa zvláštne vyníma len úvod šiestej strofy. Básnické „ja“ sa v modlitbovej parentéze obracia k Pánovi, *„ktorý stvoril všetko, čo odchádza i prichádza, a stvárnil ďalekú lásku“* (*qui fetz tot cant ve ni vai, e formet [l']amor de loing*; Wolf a Rosenstein 1983, s. 140). V slovenčine však čítame: *„Boh, čo mu patrí chvála chvál / i moja láska ďaleká […]“* (Felix a Turčány 1972, s. 29). Hoci sloveso *patriť* môže byť v druhom verši chápané vo význame: *Boh je správcom mojej lásky*, čitatelia nadobúdajú skôr dojem, že je jej príjemcom (= *milujem ho tak, ako ho chválim*).

[16] Lexému používam v pravom a plnom zmysle, pretože – ako to vyplýva z analýzy – zaoberám sa možnosťami, nie nevyhnutnosťami.

Sémantika priestorových vzťahov

Dalo by sa však namietať, že fikčné univerzum piesne neslobodno redukovať na kontúry tajomnej milovanej a závery treba pred ich postulovaním overiť na širšej vzorke. O to viac, že J. Felix a V. Turčány zvykli robiť rozhodnutia po racionálnej úvahe. Keďže vyčerpávajúca analýza je len ťažko realizovateľná, upriamim ešte pozornosť na priestorové kontinuum (pojem používam podobne ako J. M. Lotman 1970, s. 263, pozri aj s. 250), ktoré má tiež signifikantnú funkciu. Rudel ho koncipuje binárne. Vytvára tenziu medzi uchopiteľným „tu" a snovým „tam". Prvý pól vymedzuje polohu lyrického subjektu a spája sa s utrpením a clivým čakaním. Ukrýva síce mnoho prírodných krás, ale všetky sa devalvujú a rozplývajú v rozčarovaní. Hneď v prvej strofe čítame: *„[V]au de talan embrones e clis, / si que chans ni flors d'albespis / no·m platz plus que l'iverns gelatz"* (Wolf a Rosenstein 1983, s. 138; dosl. *Chodím skleslý a zhrbený od túžby / a v piesňach či v kvetoch hlohu / nemám väčšiu záľubu než v mrazivej zime*). Situácia je natoľko fatálna, že jediným riešením sa zdá byť odchod. Pásmo „tam", naopak, nesie vyslovene pozitívny náboj. Je príbytkom milovanej bytosti a prekypuje blaženou harmóniou, ktorú nemôžu rozrušiť ani príkoria pod rukou Saracénov (piata strofa). Jeho jedinou problémovou dimenziou je už viackrát zmienená ťažká dostupnosť, proklamovaná príslovkou *loing*. Podľa šiestej strofy sa v ňom nachádzajú dva dôležité objekty: komora (*cambra*) a záhrada (*jardis*). Oba sú všedné, no bezprostredný kontakt s láskou ich obrodzuje a dotuje noblesou do takej miery, že pripomínajú palác (*palatz*; Wolf a Rosenstein, s. 140). Nie div, že z nich vyžaruje zázračná dostredivá sila. D. W. Robertson (1952) hľadá v nadväznosti na biblickú obraznosť a cirkevnú tradíciu aj ich anagogické významy, hoci textové štruktúry k niečomu takému priamo nevyzývajú. Komoru interpretuje ako vnútorný svätostánok, miesto spoločného „odpočinku" (*rest*) duše a Krista – Ženícha, záhradu ako „rajské radosti veriacich" (*joys of the faithful in heaven*) a palác zasa ako „nebeské mesto" (*Celestial City*), ku ktorému subjekt upiera myseľ (Robertson 1952, s. 574, 580-581).

Je teda zrejmé, že Rudelove topografie nenesú odtlačok empirického sveta. Majú schematický, obrysový ráz, symbolický náboj a môžu zachádzať za hranice profánneho podobne ako samotná *amor de loing*. No kým ona sa dáva do súvisu s Božím pôsobením aj vo veršoch (napr. vyššie citovaný začiatok šiestej strofy či druhá strofa), v prípade lokalít prebieha tento proces len v čitateľovom vedomí. Všetko závisí od našich znalostí a predstavivosti, ako to vyplýva z Robertsonovej štúdie. Jedinou výnimkou je „most" medzi pólmi, ktorý je premietnutý do už spomínanej náboženskej púte.

J. Felix a V. Turčány si uvedenú sieť vzťahov plne uvedomujú. Vo väčšine veršov presne transponujú hodnotové pozadie kulís bez toho, aby ich konkretizovali či dotvárali. Nepridávajú nadbytočné objekty a s mierou modelujú jednotlivé emócie. Porovnajme napr. záver prvej strofy, ktorý som v pôvodine citoval vyššie: *„[S]klonený chodím v oných dňoch / a vtáčí spev a vonný hloh / páči sa mi jak zimný mráz"* (Felix a Turčány 1972, s. 28). V úvode tretej strofy však

dvojica – nečakane – prehlbuje idealizáciu zóny „tam“ nepôvodným sakrálnym motívom. Básnik sa v origináli zmieňuje o mieste, kde by sa mohol stretnúť s láskou: *„Be·m parra jois qan li qerrai, / per amor Dieu, l'alberc de loing“* (Wolf a Rosenstein 1983, s. 138; dosl. *Naplní ma radosť, keď z Božej milosti / nájdem ten ďaleký prístrešok*). Verše sú lakonické, nie nadnesené, presvitá z nich len dôverná intimita (nech už túto syntagmu chápeme akokoľvek). V slovenskom preklade sa však vynára farbistý obraz: *„Sám vzduch by ako v nebi vial / tam, kde je láska ďaleká“* (Felix a Turčány 1972, s. 29). Doplnenie slova *nebo*, aj keď len do paraboly, je pritom vo svetle akademickej recepcie rudelovského korpusu rovnako príznakovým posunom ako vyššie zmienené ženské *vnady* či *riasy*.

Ako tento postreh spresňuje výsledky predchádzajúcej analýzy? Je zrejmé, že J. Felix a V. Turčány boli majstrami porozumenia a ovládali tradičnú hermeneutiku na špičkovej úrovni. Ich výkon svedčí nielen o vedeckej citlivosti, ale aj flexibilite. Zároveň je však príkladom explicitácie (*explicitation*) ako tzv. prekladovej univerzálie (Blum-Kulka 1986). Obe zásadné tematické kategórie sa stávajú – ingardenovsky povedané – menej opalizujúcimi. Akoby na ne dopadal užší lúč svetla. No kým v prvom prípade sa posúvame smerom k materialistickej vízii, v tom druhom zasa k idealistickej. Čím tento paradox vysvetliť? Treba azda revidovať apriórny predpoklad o koncepčnosti stratégií prekladateľov? Domnievam sa, že to nie je nevyhnutné, a ak nazrieme poza verše, nájdeme jednotiaci kľúč.

Záverečné perspektívy: *Danteho trubadúri* a otázka Felixovej metódy

J. Truhlářová (2014) vykreslila pracovný postup J. Felixa vo veľmi priaznivom svetle a medzi jeho piliere zaradila „komentáre a poznámky“ (s. 43), typické pre žáner kritického vydania. Nachádzame ich aj v *Danteho trubadúroch* na s. 113-131. Ich rozsah i obsah si vyžaduje mimoriadne uznanie. Je obdivuhodné, čo dokázal autor zozbierať v kultúrne i politicky izolovanom období socializmu. Celok sa skladá z jedenástich približne dvojstranových medailónov s analogickou kompozíciou. V takmer každom je systematicky priblížená recepcia básnika, a to tak v neskorších vývinových štádiách európskej literatúry, ako aj v akademickej sfére. Relatívne veľa priestoru však zaberajú životopisné údaje odvodené zo starých okcitánskych *vidas* a *razos*, o ktorých sa už dlho vie, že sú nespoľahlivé. J. Felix si to uvedomuje a dôrazne na to upozorňuje, no v praxi si nie vždy drží dostatočný odstup. Antropocentrizmus, vyzdvihovaný J. Truhlářovou (2014, s. 47-48) a J. Paštekom (1994, s. 149), ho miestami privádza k nedostatočnému využívaniu potenciálu samotných básní. Niežeby interpretačné sondy absentovali, práve naopak – sú primerane dlhé, jasne štruktúrované, inšpiratívne a elegantne zoštylizované. No pripomínajú skôr meditácie plné sugestívnych predstáv o vyspelosti starej Okcitánie. V profile Pèira Vidala (prelom 12. a 13. storočia) napr. čítame: *„[K]eďže dobre poznáme, aký široký význam majú v trubadúrskej poézii slová ‚amors‘ (láska) a ‚jois‘ (radosť), vo Vidalovej nostalgii jasne rozoznávame nielen clivenie za vlasťou ako takou, ale aj za celou kultúrou starej Okcitánie. Svoju vlasť Vidal častejšie opustil, no ďaleko od*

nej tým silnejšie precítil, čím všetkým mu bol ten ‚dous repaire', ‚sladký útulok' v starej Provence. V tom práve vidíme jednu z najvýraznejších a najosobitejších čŕt poézie tohto básnika" (Felix 1972, s. 119). Na problémovú povahu jazyka, ktorá – ako dosvedčuje fenomenológia (napr. J.-L. Marion) – je a vždy bola obzvlášť vypuklá v diskurze o láske (Kučerková a Vašek 2020), sa tu poukazuje len v náznakoch (zvrat *„dobre poznáme"* má malú výpovednú hodnotu). A to je škoda, pretože práve tento diskurz predstavuje epicentrum samotnej kurtoázie. Stručne povedané – u J. Felixa je dôstojným, no citeľným spôsobom prítomná kombinácia pozitivizmu a čitateľského impresionizmu, ktorú A. Compagnon (2006, s. 18) situuje na prelom 19. a 20. storočia a spája s menami G. Lansona (1857 – 1934) a É. Fagueta (1847 – 1916). Diela jedného i druhého už v 70. rokoch, keď *Danteho trubadúri* vyšli, dlhšie čelili oduševneným útokom angloamerického *New Criticism* a francúzskej *nouvelle critique* a vnímali sa ako prekonané.

Opísané metodologické nástroje sa prejavujú aj v medailóne o Rudelovi. Nástojí sa tam na reálnosti, konkrétnosti oslavovanej panej a na jej *„vyvyšova[ní] […] na úroveň náboženského kultu"* (Felix 1972, s. 115). Práve táto dialektika (pojem používa sám autor na s. 115) diktuje koncepciu prekladu. Idealizované obrazy *vzdialenej krajiny* s ňou nie sú v rozpore, môžu sa teda slobodne exponovať. Transcendentná dimenzia diskurzu o *vzdialenom cite* však áno, a preto je poddimenzovaná. Samozrejme, J. Felix mal plné právo sympatizovať len s časťou exegetickej tradície. Jeho komplimenty na adresu L. Spitzera (Felix 1972, s. 115-116) spojené so záujmom o mimoliterárny kontext naznačujú, že sa situoval medzi prvý a druhý názorový prúd. Toto pomedzné stanovisko vysvetľuje aj zdanlivú paradoxnosť niektorých riešení. Je však zvláštne, že je v paratexte predstavené ako spoľahlivé a *„isté"* (Felix 1972, s. 115), pretože – ako preukázal úvod štúdie – v roku 1972 bola jedinou istotou pluralita možností a ani v súčasnosti to nie je inak.

O vplyve G. Lansona na azda najväčšiu osobnosť slovenskej romanistiky sa okrajovo zmienila už J. Truhlářová (2014, s. 49). Zdá sa však, že môže byť silnejší, než sa doposiaľ predpokladalo. Rudelov prípad to naznačuje, aj keď hypotéza musí byť overená na bohatšom materiáli. Ak by sa potvrdila, bude možno potrebné revidovať zaužívané tvrdenia o „novosti" Felixovho prístupu a presnejšie vymedziť nielen jeho pozitíva, ale i negatíva. Neslobodno však zabúdať, že v 60. a 70. rokoch 20. storočia boli „predteoretické" modely literárnej histórie a kritiky jednou z mála dôstojných a politicky akceptovaných alternatív k marxisticko-leninskej teórii odrazu[17]. Na Slovensko sa vďaka nim podarilo importovať či – presnejšie – prepašovať diela, ktoré nepristupovali k existencii čisto materialisticky a mali aj mravné či duchovné posolstvo. Trubadúrska poézia medzi ne jednoznačne patrí. Takýto ospravedlňujúci postoj legitimizujú aj sociologicky priezračné, ideologicky nezaujaté edičné gestá zostavovateľov.

[17] Keďže som socializmus nezažil, za tieto úvahy vďačím početným diskusiám so Zuzanou Malinovskou. Jej neuveriteľný rozhľad mi viackrát pomohol nájsť rovnováhu medzi ikonoklastickými tendenciami a ústretovou vnímavosťou na sociálno-kultúrne ukotvenie literatúry.

Hoci výber vyšiel začiatkom 70. rokov, nepodlieha viditeľným (auto)cenzúrnym mechanizmom. Na jeho konci je radená aj explicitne náboženská pieseň Guirauda Riquiera *Ieu cujava soven* (Felix a Turčány 1972, s. 100-102) a Božie mená (tzv. *nomina sacra*), ak figurujú v origináli, sa – prinajmenšom v Rudelovom prípade – zachovávajú v plnom rozsahu. Religiózne súvislosti nie sú kamuflované či opomínané ani v paratextoch.

Navyše, štúdia sa koncentrovala na špecifický problém. Aj keď v kontexte tzv. *troubadour studies* (ako na to poukázal úvod) je jeho pálčivosť nepopierateľná, pre radového čitateľa môžu byť podstatnejšie iné zretele. Po verzologickej i štylistickej stránke je Felixov a Turčányho preklad klenotom. Zachováva rozmer veršov aj identické rýmovky v strofách bez toho, aby sa uchyľoval k nadužívaniu metaforickej a autorskej metódy (termíny preberám od Ľ. Feldeka 1977, s. 48). Nespolieha sa na výplnkové slová a v záverečných diftongoch či vokáloch prvého, tretieho a siedmeho verša strof dokonca badať fónickú podobnosť so starou okcitánskou pôvodinou (*mai, lai, gelatz* → *diaľ, odtadiaľ, mráz*). V. Turčány je týmto druhom virtuozity dlhodobo známy (Feldek 1977, s. 27) a podľa všetkého ho pestuje cielene (pozri Svetoň a Turčány 2005). O nadštandardnej precíznosti svedčí aj riešenie paronomázie na začiatku piesne. Rudel harmonizuje temporálnu a priestorovú vzdialenosť prostredníctvom etymologicky príbuzných slov *lonc* a *loing*: „*Lanqan li jorn son* lonc *en mai* / *m'es bels doutz chans d'auzels de* loing" (Wolf a Rosenstein 1983, s. 138; dosl. *V* dlhých *májových dňoch* / *ma teší sladký spev vtákov z* diaľav). Hoci formálne a rytmické obmedzenia priviedli prekladateľov k vypusteniu akostného adjektíva v prvom verši, plnohodnotne ho vykompenzovali: „*V májových dňoch, keď láka* diaľ, / *mám rád spev vtákov* z ďaleka" (Felix a Turčány 1972, s. 28). Za zmienku stojí aj správne rozlúštenie ťažko zrozumiteľných miest, vďaka ktorým slovenský Rudel obstojí tvárou v tvár najnovším filologickým zisteniam. Nerozvíja možno naplno svoj mystický potenciál a mnohoznačnosť, ale je ukážkovým príkladom sebavedomých translačných stratégií, ktoré v ostatných rokoch obhajuje D. Robinson (2017).

Cieľom týchto letmých postrehov nie je provizórne pokryť sféry, ktorým som sa nevenoval detailnejšie. Skôr majú pripraviť pôdu pre nekonformný záver. Zistenia, ktoré vyplynuli z jednotlivých častí analýzy, totiž nabádajú viac k otázkam než k syntéze. Otvárajú sa tri navzájom prepojené horizonty. 1) Hoci sa *Danteho trubadúri* nikdy nevymanili z tieňa *Božskej komédie* a ambicióznejších Felixových a Turčányho projektov, zaslúžili by si viac pozornosti. Ich komparatívne čítanie by mohlo ukázať, či je explicitácia všeobecnejším problémom Felixových prác. V Rudelovom prípade je pochopiteľná, no J. Truhlářová (2008, s. 68-69) si ju všimla aj v prebásnení niektorých Villonových balád. Prejavuje sa nejako v preklade menej enigmatických trubadúrov? 2) Štúdia zďaleka nevyčerpala možnosti výskumu Felixových paratextov s medailónmi básnikov. Okrem konzervatívnej metodológie pôsobí kontroverzne všadeprítomné Danteho meno. Iste, stará okcitánska lyrika mala preukazný vplyv na toskánskeho génia.

Nie sú však jej estetické kvality dostatočné na to, aby bola prezentovaná ako autonómny literárnohistorický fenomén? Vyzdvihol som aj korektný prístup zostavovateľov k jej spirituálnym či idealistickým líniám – do akej miery a prečo je symptomatický? 3) Slovenský knižný trh dlho fungoval – a v prípade úzkoprofilových produktov dodnes funguje – v komplementárnosti s Čechami. Aká je poetika slovenského prekladu piesne *Lanqan li jorn* v porovnaní s jeho českými náprotivkami? Majú rozdiely medzi koncepciami aj sociologické implikácie? Je totiž pozoruhodné, že Pelánova verzia (2013, s. 71-77) a staršia verzia Petra Koptu (1963, s. 80-81) sa od tej slovenskej líšia už tým, že pristupujú inak k Rudelovej mystifikačnej hre so zámenami. Figurujú v nich slová *dáma* či *paní* (aj keď v nepriamych porovnávacích konštrukciách). Eufónia a muzikalita je však na rovnakej úrovni ako u Turčányho. Hoci Rudel patrí k solídne prebádaným osobnostiam, aktuálnosť jeho diela naberá na intenzite v dobe, ktorá sa okrem sekularizácie vyznačuje obnoveným záujmom o filozofiu lásky a o „skúsenostné poznanie transcendencie“ (Kučerková a Vašek 2020, s. 2). Spolu so svojimi vrstovníkmi síce vypovedá mŕtvym jazykom, ale o stále živých skutočnostiach.

Pramene

FELIX, Jozef a Viliam TURČÁNY, eds. a prekl., 1972. *Danteho trubadúri*. Bratislava: Tatran.
WOLF, George a Roy ROSENSTEIN, eds., 1983. *The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*. New York: Garland Publishing.

Bibliografia

APPEL, Carl, 1901. Wierderum zu Jaufre Rudel. In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 107, s. 338-349.
BENIAK, Valentín, 2000. *Poézia II*. Edične pripravil S. Šmatlák. Bratislava: Tatran.
BERNARD Z CLAIRVAUX, 2017. *Kázání na Píseň písní*. Prel. M. Koronthályová. Praha: Krystal OP.
BLUM-KULKA, Shoshana, 1986. Shifts of Cohesion and Coherence in Translation. In: J. HOUSE a S. BLUM-KULKA, eds. *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*. Tübingen: Gunter Narr, s. 17-35.
BRUCKNER, Matilda T., 1986. Jaufré Rudel and Lyric Reception: The Problem of Abusive Generalization. In: *Style* 20, č. 2, s. 203-219.
COMPAGNON, Antoine, 2006. *Démon teórie*. Prel. J. Truhlářová. Bratislava: Kalligram.
CRAVAYAT, Paul, 1950. Les origines du troubadour Jaufre Rudel. In: *Romania* 71, č. 282, s. 166-179.
CRIST, Larry S., 1979. Dieu ou ma Dame: The Polysemic Object of Love in Jaufré Rudel's 'Lanquan li jorn'. In: *Marche romane* 29, č. 3-4, s. 61-75.
DIEZ, Friedrich C., 1882. *Leben und Werke der Troubadours*. 2. vydanie pod vedením K. Bartscha. Lipsko: J. A. Barth.
FELDEK, Ľubomír, 1977. *Z reči do reči*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
FELIX, Jozef, 1972. Komentár. In: J. FELIX a V. TURČÁNY, eds. a prekl. *Danteho trubadúri*. Bratislava: Tatran, s. 113-131.
FERENČÍK, Ján, 1982. *Kontexty prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

FRANK, Grace, 1942. The Distant Love of Jaufré Rudel. In: *Modern Language Notes* 57, č. 7, s. 528-534.
FRANK, Grace, 1944. Jaufré Rudel, Casella and Spitzer. In: *Modern Language Notes* 59, č. 8, s. 526-532.
INGARDEN, Roman, 1989. *Umělecké dílo literární*. Prel. A. Mokrejš. Praha: Odeon.
JEANROY, Alfred, ed., 1915. *Les chansons de Jaufré Rudel*. Paríž: Honoré Champion.
KOPTA, Petr, prekl., 1963. *En Jaufres Rudels de Blaia: V dlouhých dnech máje*. In: V. ČERNÝ, ed. *Vzdálený slavíkův zpěv*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, s. 80-81.
KUČERKOVÁ, Magda a Martin VAŠEK, 2020. Jazyk transcendentnej skúsenosti v literárno-fenomenologickej interpretácii. In: *World Literature Studies* 12, č. 3, s. 2-8.
LEFAY-TOURY, Marie Noël, 1976. La conscience littéraire chez Jaufré Rudel. In: *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales* [online]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, s. 413-430 [cit. 19.10.2020]. Dostupné z: https://books.openedition.org/pup/4346
LEFÈVRE, Yves, 1966. Jaufré Rudel, professeur de morale. In: *Annales du Midi* 78, č. 77-78, s. 415-422.
LOTMAN, Jurij M., 1970. *Štruktúra umeleckého textu*. Prel. M. Hamada. Bratislava: Tatran.
LUG, Robert, 2012. Jaufre Rudel rajeuni. In: Ch. BAUDÈRE a L. DE GOUSTINE, eds. *Jaufre Rudel, prince, amant et poète*. Égletons: Carrefour Ventadour, s. 57-79.
MONACI, Ernesto, 1893. Ancora di Jaufre Rudel. In: *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche, e Filologiche*. Séria 5, zväzok 2. Rím: Accademia, s. 927-943.
MONSON, Don A., 1985. Jaufré Rudel et l'amour lointain: les origines d'une légende. In: *Romania* 106, č. 421, s. 36-56.
PADEN, William D., 1979. Utrum Copularentur: Of Cors. In: *L'Esprit Créateur* 19, č. 4, s. 70-83.
PARIS, Gaston, 1893. Jaufré Rudel. In: *Revue historique* 53, s. 225-260.
PAŠTEKA, Július, 1994. Jozef Felix v celostnom poňatí. In: *Slovak Review* 3, č. 2, s. 140-150.
PELÁN, Jiří, prekl., 2013. *Jaufres Rudel: Vzdálená láska*. Zblov: Opus.
PICKENS, Rupert T., 1977. Jaufré Rudel et la poétique de la mouvance. In: *Cahiers de civilisation médiévale* 20, č. 80, s. 323-337.
PROKOP, Josef, 2014. Vzdálená láska trubadúra Jaufrého Rudela. In: *Tvar* 2014, č. 8, s. 22.
PROKOP, Josef, 2015. Farai un vers de dreit nien trubadúra Guilhema de Peitieu a literární historie. In: *Svět literatury* XXV, č. 52, s. 134-143.
REA, John A., 1981. The Pilgrim Figure in Jaufre Rudel. In: *Neophilologus* 65, č. 4, s. 518-523.
ROBERTSON, Durant W., 1952. Amors de terra lonhdana. In: *Studies in Philology* 49, č. 4, s. 566-582.
ROBINSON, Douglas, 2017. What kind of literature is a literary translation? In: *Target* 29, č. 3, s. 440-463.
ROSENSTEIN, Roy, 1988. Les années d'apprentissage du troubadour Jaufre Rudel: de l'escola N'Eblo à la segura escola. In: *Annales du Midi* 100, č. 181, s. 7-15.
ROSENSTEIN, Roy, 1990. New Perspectives on Distant Love: Jaufre Rudel, Uc Bru, and Sarrazina. In: *Modern Philology* 87, č. 3, s. 225-238.
ROSENWEIN, Barbara H., 2016. Jaufre Rudel, Contrarian. In: *Viator* 47, č. 3, s. 129-148.
ROUBAUD, Jacques, ed a prekl., 1971. *Les Troubadours. Anthologie bilingue*. Paríž: Éditions Seghers.
SAOUMA, Brigitte, 2016. *Amour sacré, fin'amor: Bernard de Clairvaux et les troubadours*. Louvain-la-Neuve: Peeters.
SPITZER, Leo, 1944. *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*. Chapell Hill: North Carolina Studies in the romance languages and literatures (5. časť série).
SVETOŇ, Ľuboš a Viliam TURČÁNY, 2005. Rozhovor s básnikom, prekladateľom a literárnym vedcom Viliamom Turčánym. In: *Knižná revue* [online] 2005, č. 5 [cit. 13.11.2020]. Dostupné z: https://www.litcentrum.sk/rozhovor/rozhovor-s-basnikom-prekladatelom-literarnym-vedcom-viliamom-turcanym

TRUHLÁŘOVÁ, Jana, 2008. *Na cestách k francúzskej literatúre.* Bratislava: Veda.
TRUHLÁŘOVÁ, Jana, 2014. Jozef Felix a historická prekladateľská metóda. In: L. VAJDOVÁ a kol. *Myslenie o preklade na Slovensku*. Bratislava: Kalligram, Ústav svetovej literatúry SAV, s. 32-54.
VALCEROVÁ-BACIGÁLOVÁ, Anna, 1999. *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie. Preklady poézie A. Voznesenského do slovenčiny a češtiny*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
ŽIVČÁK, Ján, 2020. *Stredoveká francúzska literatúra v slovenskom kultúrnom priestore po roku 1900*. Dizertačná práca. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.

Abstrakt: Jaufre Rudel (1. polovica 12. stor.) patrí medzi prvých okcitánskych trubadúrov. Ústredná téma jeho cielene mnohoznačnej tvorby – vzdialená láska (*amor de loing*) – vzbudila od konca 19. storočia viacero protichodných interpretácií. Kým jedni ju chápali eroticky a hľadali jej empirický prototyp, iní ju rámcovali mystickou skúsenosťou a jej predmet stotožňovali s Pannou Máriou či nebeským Jeruzalemom. Štúdia z tejto polemiky vychádza a analyzuje slovenský preklad Rudelovej najznámejšej piesne *Lanqan li jorn* z pera romanistov Jozefa Felixa a Viliama Turčányho (1972). Ten je síce štylisticky vycibrený a tvorivý, no neponúka čitateľom úplne rovnaké možnosti ako originál a potvrdzuje existenciu tzv. explicitácie ako prekladovej univerzálie. Záverečné poznámky revidujú zaužívaný pohľad na pracovnú metódu Jozefa Felixa. Poukazujú na jej nenahraditeľný kultúrny význam, no zároveň naznačujú, že jej inšpirácia lansonovským pozitivizmom a impresionistickou kritikou mohla byť výraznejšia, než sa doposiaľ tvrdilo.

Kľúčové slová: Stredoveká literatúra, trubadúrska poézia, básnický preklad, miesta nedourčenosti, kresťanská mystika, slovenská romanistika, Jozef Felix.

Mgr. Ján Živčák, PhD.
Inštitút romanistiky
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
jan.zivcak@unipo.sk

Názov: Dialóg medzi minulosťou a prítomnosťou.
Dialogue entre le passé et le présent
Editori: doc. Mgr. et Mgr. Adriána Koželová, PhD.
doc. Mgr. Erika Brodňanská, PhD.
doc. Mgr. Ján Drengubiak, PhD.
Mgr. Ján Živčák, PhD.

Vydala: Prešovská univerzita v Prešove,
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2021

Edícia: Opera Translatologica 13/2021
Garantka edície: prof. PhDr. Magdaléna Bilá, PhD.
Sadzba: Katarina Sobotová Marinovová
Obálka: Katarina Sobotová Marinovová
1. vydanie
Rozsah: 259 strán
Náklad: 100 ks
Tlač: DMC, s.r.o. Nové Zámky

ISBN 978-80-555-2686-7
EAN 9788055526867