Maciej Sagata

Znaczenie transtekstualności w prozie Andrása Cserny-Szabó na podstawie analizy opowiadania „Hazatérés” : Powrót do domu

Acta Philologica nr 49, 303-308

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Maciej Sagata
Uniwersytet Warszawski

Znaczenie transtekstualności w prozie Andrása Cserny-Szabó na podstawie analizy opowiadania „Hazatérés" (Powrót do domu)

Abstract

The Role of Transtextual Relationships in András Cserna-Szabó's Short-Story "Hazatérés" ("The Homecoming")
The purpose of this paper is to analyse the role of transtextual relationships in András Cserna-Szabó's short-story "Hazatérés" ("The Homecoming"). I argue that transtextuality is the main stylistic device in the text – it is used not only to construct the plot but also to describe the main character. Its omnipresence allows to interpret the text on different levels, according to the reader's competence. Using the theory of cognitive blending (metaphoric amalgams), I try to reveal the function of doppelgänger's motif.

Keywords: András Cserna-Szabó, transtextuality, intertextuality, Hungarian modern literature, doppelgänger

András Cserna-Szabó to stosunkowo młody jeszcze węgierski pisarz i publicysta, w Polsce niestety szerzej nieznany (dotychczas ukazał się jedynie napisany wspólnie z Benedekiem Daridą zbiór esejów *Wielka księga kaca, czyli pieczmy, gotujmy na kacu*). Urodził się w małym miasteczku Szentes w 1974 roku, ukończył filologię węgierską na Katolickim Uniwersytecie im. Pétera Pázmánya, następnie pracował jako redaktor w licznych czasopismach literackich, kulturalnych, a także gastronomicznych. W 1998 r. ukazał się pierwszy tom jego opowiadań *Fél négy* (*Wpół do czwartej*). Niedługo potem pojawiły się kolejne zbiory nowel, które zyskiwały coraz większe uznanie krytyki, a w 2010 roku został wyróżniony prestiżową nagrodą literacką im. Józsefa Attili[1].

Zadebiutował opowiadaniem *Największy metafizyczny poeta barokowy w Szentes*, o podtytule *knajpiana gawęda.* Stylistycznie i pod względem zapisu opowiadanie przypomina trochę *Lekcje tańca dla starszych i zaawansowanych* Bohumila Hrabala, jednak autor nie jest tylko jednym z jego licznych naśladowców. Choć styl Cserny-Szabó od momentu debiutu znacznie ewoluował i obecnie wybiera zdecydowanie mniej wybujałe formy, ulubionym tematem nadal pozostaje mała wioska i perypetie jej mieszkańców. Większość z jego nowel zderza rzeczy błahe z poważnymi filozoficznymi problemami, często miesza różne rejestry stylistyczne w obrębie jednego utworu lub wypowiedzi.

1 Dane biblio- i biograficzne za Szépírók Társasága.

Przez literaturoznawców bywa nawet porównywany do wirtuoza secesji w węgierskiej literaturze – Gyuli Krúdyego; wskazuje się także na podobieństwo z twórczością innego utalentowanego pisarza młodego pokolenia – Krisztiána Grecsó (Babiczky).

Zdecydowanie najczęściej używanym przez Andrása Csernę-Szabó środkiem stylistycznym jest transtekstualność (w skład w której wchodzą – w ujęciu Gérarda Genette'a – paratekstualność, metatekstualność, intertekstualność, hipertekstualność i architekstualność). Mania kryptocytatu objawia się niemal w każdym akapicie, a na różnych poziomach postmodernistycznego labiryntu kryje się całe bogactwo aluzji i odniesień (Genette 107–118).

Gra, którą Cserna-Szabó prowadzi zarówno z literaturą, jak i z czytelnikiem, nie ma ściśle określonych reguł: wszystko jest dozwolone. Można jednak wyróżnić kilka podstawowych typów transtekstualności. Do ich klasyfikacji używam dwóch kryteriów: funkcji oraz jawności. Nie są one jednak do końca ostre. Szczególnie kategoria jawności jest nieco problematyczna: zdarza się, że nawiązania, będące dla niektórych czytelników rozpoznawalne już na pierwszy rzut oka, dla innych pozostają całkowicie neutralne, a ich identyfikacja oraz zrozumienie jest możliwe dopiero po sięgnięciu do analiz, krytyk i komentarzy, czyli do metatekstów.

Ze względu na funkcję można wskazać na: transtekstualność jako sposób kreacji świata przedstawionego, jako źródło humoru i jako zabawę z czytelnikiem. Transtekstualność ta posiada trzy poziomy jawności: ukryta, sygnalizowana i jawna. Pojedynczy zabieg może spełniać rożne funkcje jednocześnie. Szczególnym podtypem transtekstualności jako kreacji świata przedstawionego jest transtekstualność wewnętrzna, występująca pomiędzy różnymi opowiadaniami samego autora. Podział ten najlepiej ilustruje tabela.

Funkcja transtekstualności	Jawność transtekstualności
kreacja świata przedstawionego (transtekstualność wewnętrzna)	ukryta, sygnalizowana, jawna
źródło humoru	sygnalizowana, jawna
zabawa z czytelnikiem	ukryta, sygnalizowana, jawna

1. Transtekstualność jako sposób kreacji świata przedstawionego (sygnalizowana)

Ciekawym zabiegiem, konsekwentnie stosowanym przez pisarza, jest umieszczanie postaci w szeregu kontekstów (czasem w więcej niż w jednym). Zamiast kreślić pogłębione portrety psychologiczne powoływanych do życia bohaterów, pozostawia ich dookreślenie czytelnikowi, nadając im w tym celu znaczące imiona bądź nawiązując do biografii znanych pisarzy, filozofów i polityków. Kształt świata przedstawionego zależy w bardzo dużej mierze od kompetencji odbiorcy.

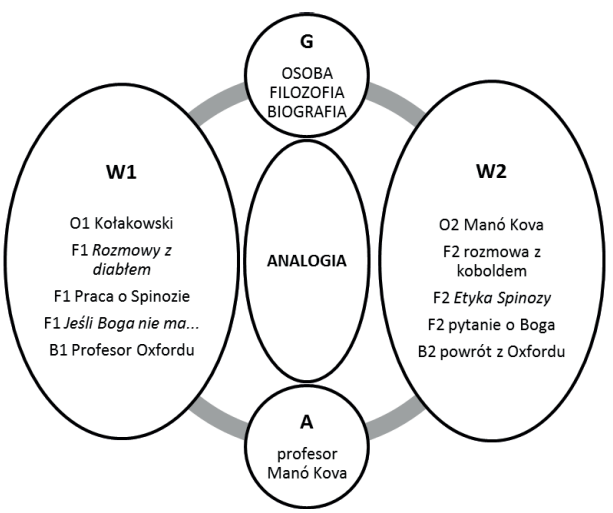
Wymierne efekty dla analizy prozy Cserny-Szabó przynosi zastosowanie teorii amalgamatów kognitywnych (integracji pojęciowej), stworzonej przez Gilles'a Fauconniera i Marka Turnera (Libura). Przy użyciu prostych i jednoznacznych narzędzi możliwe

jest pokazanie, jak za pomocą pojedynczych zdań czy akapitów, które poprzez transtekstualną aluzję uruchamiają dodatkowe przestrzenie wyjściowe, zostaje powołana do życia postać łącząca w sobie cechy pierwowzoru oraz te przydane jej przez autora.

Tak dzieje się między innymi w opowiadaniu *Hazatérés* [Powrót do domu] z tomu *Félelem és reszketés Nagyhályogon* [Bojaźń i drżenie w Nagyhályog]. Fabułę można streścić w kilku zdaniach. Emerytowany profesor filozofii po wielu latach wraca do swojej rodzinnej wioski. Po krótkiej wizycie w gospodzie i udzieleniu filozoficznej porady wymądrzającemu się wozakowi, idzie do swojego starego domu i kładzie się spać. Jednak po jakimś czasie budzi go hałas i do pokoju wchodzi kobold, z którym odbywa poważną rozmowę na temat istnienia Boga.

Postać profesora to przykład transtekstualności sygnalizowanej. Motto opowiadania to cytat z Leszka Kołakowskiego. Jest to pierwsza wskazówka do interpretacji tekstu, stopniowo pojawiają się kolejne: rozmowa w karczmie o naturze istnienia Boga (cielesnej bądź duchowej), informacja o wykładach w Oksfordzie, książka na temat etyki Spinozy, wreszcie rozmowa z koboldem i pytanie profesora: „Czy Bóg istnieje?". Przy znajomości prac Kołakowskiego i paru faktów z jego biografii uważny czytelnik zauważy analogię. Nie jest to jednak zwykła analogia, w tym opowiadaniu Kołakowski i postać literacka zostali stopieni w pewną odrębną jednostkę, profesor Manó Kova jest jednocześnie sobą i Kołakowskim, ale żadnym z nich z osobna. Najlepiej widać to na schemacie zaczerpniętym właśnie z teorii amalgamatów pojęciowych (Rys. 1).

Od standardowej operacji stapiania pojęć przypadek Kołakowskiego odróżnia tylko to, że cała przestrzeń wyjściowa $\mathbf{W_1}$ jest dostępna jedynie w przypadku posiadania wiedzy na temat życia i twórczości filozofa. Reszta przebiega już według schematu: z obydwu przestrzeni wyjściowych (mentalnych) wybierane są odpowiednie cechy i przenoszone do wirtualnej przestrzeni generycznej **G**, gdzie następuje proces stapiania pojęciowego. Pomiędzy cechami mogą zachodzić rozmaite relacje, tutaj jest to relacja analogii. Po kompresji relacji analogii do relacji jednostkowości wytwarza się amalgamat **A**, czyli finalny produkt operacji: postać o podwójnej tożsamości i podwójnym pochodzeniu, Manó Kova – Kołakowski.



2. Transtekstualność jako sposób kreacji świata przedstawionego (ukryta). Transtekstualność jako zabawa z czytelnikiem

Przy okazji analizy amalgamatu głównej postaci została wspomniana rozmowa profesora z koboldem. Żeby w pełni zrozumieć wszystkie zawarte w niej odniesienia, trzeba najpierw zidentyfikować postać krasnoludka, który okazuje się sobowtórem, młodszą i niedoskonałą kopią głównego bohatera, jego doppelgängerem. Świadczy o tym sposób ekspozycji postaci:

> Pogrążył się już w półśnie, kiedy usłyszał od strony kuchni kroki. Zerwał się. Kroki były lekkie, zawadiackie. Zapalił ponownie świecę. W słabym świetle spostrzegł w drzwiach sylwetkę małego chłopca. Nie obawiał się, wprost przeciwnie, czuł raczej przepełniające go zadowolenie, jakby czekał na tego chłopca przez całe życie. Dziecko miało na sobie krótkie ogrodniczki, koszulę w kratę, na nogach sandały (bez skarpetek), włosy zaś, kompletnie rozczochrane, sterczały mu na wszystkie strony. Manó Kova nie zdziwił się nawet wtedy, gdy chłopak podszedł trochę bliżej i ujrzał jego pokrytą krostami, pomarszczoną twarz. Taką twarz rysuje się wampirom i czarownicom w książkach z obrazkami[2]. (Cserna-Szabó, *Félelem és reszketés Nagyhályogon* 11).

Bezpośredni dowód na to, że fantastyczny stwór jest sobowtórem byłego oksfordzkiego wykładowcy, kryje się w jego imieniu: Manó to nie tylko węgierskie zdrobnienie imienia Emanuel, ale też chochlik, gnom, karzeł, kobold. Poprzez synonimiczne zastosowanie imion autor daje jasną wskazówkę interpretacyjną. Nie wiadomo, czy kobold jest tylko wizją starego profesora, projekcją jego marzeń i pragnień, czy rzeczywistym bytem, pewne jest natomiast, że motyw sobowtóra jest okazją do transtekstualnej zabawy z czytelnikiem. Pierwsza aluzja jest stosunkowo czytelna, wzmocniona dodatkowo tematem rozmowy:

> – W takim razie pytaj!
> Profesor udał zdziwienie.
> – Słucham?
> – Pytaj o to, czego chciałbyś się dowiedzieć. Przerwij ciszę, posiądź wiedzę, której nikt jeszcze nie posiadł.
> Manó Kova wahał się przez chwilę, podrapał po głowie, wziął ze stołu fifkę, zapalił Camela, spacerował po pokoju w tę i z powrotem. Podłoga piszczała pod jego krokami jak pijany chór myszy.
> – Jest Bóg? – wydusił z siebie w końcu.
> – Odpowiem w zamian za twoje prawe ucho – wyszczerzył zęby w lubieżnym uśmiechu, palec znowu prawie cały zniknął w dziurce od nosa. (Cserna-Szabó 12).

Jeśli wziąć pod uwagę, kim są rozmówcy (rozmówca?), a także tytuł książki Kołakowskiego *Rozmowy z diabłem*, na myśl od razu przychodzi jedna z najsławniejszych scen światowej literatury, czyli dyskusja Iwana Karamazowa z diabłem, podczas której pada to samo, najważniejsze pytanie:

2 Wszystkie fragmenty utworów Andrása Czerny-Szabó w tłumaczeniu własnym.

– To i ty w Boga już nie wierzysz? – uśmiechnął się z nienawiścią Iwan.
– To znaczy, jak by ci tu powiedzieć, jeśli ty rzeczywiście na serio…
– Jest Bóg czy nie ma? – zawołał Iwan z gniewną natarczywością.
– A więc serio? Mój drogi, jak Boga kocham, nie wiem, po co to gadać (Dostojewski).

Obecność doppelgängera odsyła również do innego utworu Dostojewskiego, *Sobowtóra*, w którym główny bohater, skromny i nieśmiały urzędnik z kompleksami, spotyka swojego „brata bliźniaka", posiadającego wszystkie pożądane przez niego cechy: przebojowość, odwagę, umiejętność brylowania w towarzystwie. W opowiadaniu Cserny-Szabó chochlik także wydaje się znać odpowiedzi na wszystkie pytania dręczące profesora filozofii. Wszystkie te podobieństwa stanowią przykład transtekstualności jawnej, wymienione wcześniej wskazówki (np. książka Kołakowskiego) nie są niezbędne do zidentyfikowania tekstu źródłowego.

Druga aluzja skrywana przez sobowtóra jest praktycznie nie do wykrycia. O ile Dostojewski jest powszechnie znany i czytany, o tyle wiersz Heinricha Heinego z *Księgi Pieśni* (245) już nie:

Cicha jest noc, zaułki uśpione,
A otóż mej ukochanej dach.
Już dawno przeniosła się w inną stronę,
Lecz dom stoi nadal jak w tamtych dniach.

Ktoś stanął pod domem i w górę patrzy,
I z bólu ręce swe łamie aż.
I nagle widzę, ze zgrozy pobladłszy,
W księżyca blasku swoją własną twarz.

Mój sobowtórze! mój blady kolego!
Czemu przedrzeźniasz tych cierpień ślad,
Co mnie dręczył u domu tego
Przez tyle nocy za dawnych lat?

Z wiersza zaczerpnięte są nastrój opowiadania oraz okoliczności spotkania:

Do pokoju, przez szczeliny po brakujących dachówkach, wdzierało się wąskimi smugami światło księżyca; choć wybiła już północ, nie spał jeszcze. Skulony na krześle, czytał przy świecy opasłą, oprawną w skórę księgę. Cisza wokół niego była gęsta niczym druk w encyklopedii Cambridge (Cserna-Szabó 10).

Także złośliwość kobolda i naśladowanie filozoficznej maniery swojego pierwowzoru odpowiada zachowaniu sobowtóra u Heinego. Jest jednak bardziej przekonujący dowód na inspirację autora poezją niemieckiego romantyka. Tytuł opowiadania Cserny-Szabó, *Powrót do domu*, nie tylko antycypuje treść noweli, ale i pokrywa się z tytułem cyklu, z którego pochodzi wiersz (niem. *Heimkehr*). Ta pieśń Heinego jest zresztą znana raczej dzięki Franzowi Schubertowi, który skomponował do niej muzykę, nadał jej tytuł *Der doppelgänger* i umieścił w cyklu *Schwanengesang* (*Łabędzi śpiew)*. Nawet tytuł zbioru opowiadań Cserny-Szabó (*Bojaźń i drżenie w Nagyhályog*) jest aluzją do Kierkegaarda.

Knajpiane rozważania na temat Boga także są transtekstualne: przywołują filozofię Barucha Spinozy, co jest zresztą sygnalizowane w tekście, albo pośrednio, refleksje Leszka Kołakowskiego.

Dla podsumowania można pokusić się o zbudowanie schematu fabuły, która jest zbudowana z samych odniesień.

Niewiele więcej z tego opowiadania zostaje – praktycznie całe zbudowane jest z aluzji, a główny bohater jest amalgamatem. Jest także więcej niż prawdopodobne, że zawiera ono jeszcze więcej odniesień. Podobne zastosowanie transtekstualności występuje w większości opowiadań Andrása Cserny-Szabó, między innymi w opartym na identycznym wręcz schemacie konstrukcyjnym pierwszym rozdziale *Puszibolt*, którego nie będę tu jednak analizować. Na szczęście nawet pobieżna lektura pozwala dostrzec większość nawiązań i kryptocytatów, w znacznie większej mierze jest w nim również widoczna funkcja humorystyczna transtekstualności, występują także wspomniane wcześniej aluzje wewnętrzne.

Bibliografia

Babiczky, Tibor. „Láttam a boldogságot én". *Magyar Narancs* 51 (2008). Web. 30 czerwca 2016.

Cserna-Szabó, András. *Félelem és reszketés Nagyhályogon*. Budapeszt: Magvető, 2003.

Cserna-Szabó, András. Darida, Benedek. *Wielka księga kaca, czyli pieczmy, gotujmy na kacu*. Warszawa: Czarna Owca, 2016.

Dostojewski, Fiodor. *Bracia Karamazow*. Tłum. Aleksander Wat. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.

Genette, Gérard. „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia". *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. T. 4 Cz. 2. Literatura jako produkcja i ideologia. Poststrukturalizm. Badanie intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*. Red. Henryk Markiewicz. Tłum. Aleksander Milecki. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966. 107–118.

Heine, Heinrich. *Księga Pieśni*. Tłum. Robert Stiller. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. 245.

Libura, Agnieszka. „Amalgamaty kognitywne. Powstanie i rozwój koncepcji pojęciowej". *Amalgamaty kognitywne w sztuce*. Red. Agnieszka Libura. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007. 11–69.