

## Preklad ako originál, plagiát ako žáner (Prípád Dumas – Poe)

**KRISTIÁN BENYOVSZKY**

Fakulta stredoeurópskych štúdií, Nitra

### ABSTRAKT

V neapolskom časopise *L'Indipendente* vyšlo 28. decembra 1860 prvé pokračovanie poviedky Alexandra Dumasa *L'assassinio di Rue Saint-Roch* v talianskom preklade. Posledná časť bola uverejnená 8. januára 1861. Text vznikol očividne pod vplyvom svetoznámej poviedky E. A. Poea *The Murders in the Rue Morgue* (1841), ktorá bola už v tom čase dostupná vo francúzštine. Poviedka vyšla knižne prvýkrát v roku 2012, a to v taliančine, v redakcii a s obširným doslovom Uga Cundariho. Meno prekladateľa je neznáme a nezachoval sa ani francúzsky originál. Redaktor tvrdí, že dielo francúzskeho spisovateľa je dokument, ktorý literárne spracúva osobné stretnutie Dumasa a Poea v Paríži v tridsiatych rokoch 19. storočia. Cieľom štúdie je kritická reflexia Cundariho argumentácie, analýza vzťahov dvoch textov s ohľadom na problematiku prekladu, plagiátu a rewritingu.

V neapolskom časopise *L'Indipendente* vyšlo 28. decembra 1860 prvé pokračovanie poviedky Alexandra Dumasa *L'assassinio di Rue Saint-Roch* v talianskom preklade. Posledná časť bola uverejnená 8. januára 1861. Na úvod stačí povedať iba toľko, že text vznikol očividne pod vplyvom svetoznámej poviedky E. A. Poea *The Murders in the Rue Morgue* (1841).

Dumasova poviedka vyšla knižne prvýkrát v roku 2012, a to v taliančine, v redakcii a s poznámkami Uga Cundariho.<sup>1</sup> Zaujímavosťou vydania je, že prekladateľ je neznámy a nezachoval sa ani francúzsky originál. Máme teda dočinenia s anonymným prekladom, ktorý nahrádza chýbajúci originál, navyše originál nadmieru napodobňujúci dielo iného autora. Hneď sa ocitáme v spletitej intertextuálnej sieti troch jazykov, literatúr a kultúr, v hraničnom pásme medzi umeleckým prekladom, parafrázou a imitáciou. Už aj to je dostatočný dôvod, aby sme otvorili túto literárnu „kauzu“, ktorá môže byť poučná rovnako pre literárnu komparatistiku (typologické súvislosti), pre teóriu medzitextového nadväzovania (prepis, palimpsest, plagiát) a pre teóriu prekladu. Redaktor publikácie však tvrdí, že dielo francúzskeho spisovateľa si zaslúži pozornosť aj ako literárny dokument, ktorý obsahuje stopy svedčiacie o osobnom stretnutí Dumasa a Poea v Paríži v tridsiatych rokoch 19. storočia. Túto teóriu obhajuje Cundari v obširnom, informačne nasýtenom, avšak – podľa môjho názoru – argumentačne kontroverznom doslove.

Cieľom štúdie je preto jednak kritická reflexia Cundariho argumentácie o mož-

nom stretnutí dvoch autorov a jednak porovnávací analýza ich poviedok s ohľadom na problematiku prekladu, plagiatu a rewritingu. Skôr než však k tomu pristúpim, ukazuje sa potrebné v krátkosti referovať o okolnostiach vzniku Dumasovho textu a o povahe zhôd medzi oboma spomenutými dielami.

Autorstvo poviedky je podľa Cundariho jednoznačné: „Originalita textu je nesporná: napísal ho Dumas vo francúzštine (aspoň ho koncipoval sám vo svojej horlivej myšli) a potom, ako to bolo zvykom, text nadiktoval alebo poveril redaktora, aby ho preložil do taliančiny a publikoval na pokračovanie v *L'Indipendente*... Text je nepochybne Dumasov a taliansky preklad je, ako často v prípade ostatných jeho článkov v *L'Indipendente*, unáhlený a nedbanlivý...“ (Cundari 2012: 79).<sup>2</sup> V redakcii časopisu pracovali viacerí, ktorí boli schopní prekladať z francúzštiny, ale ani jeden anglista. Isté preklepy a menšie gramatické či štylistické chyby vysvetľuje spôsob spolupráce Dumasa a talianskych novinárov. Na osvetlenie atmosféry v redakcii cituje Cundari zo spomienok jedného z nich, Federiga Verdinoisa: „Prišiel do redakcie *L'Indipendente* a vypýtal si číslo z predošlého dňa, rýchlo prebehol svoje fejtóny na prvej a druhej strane a rázne vyriekol: »C'est bien!« Potom sa začal prechádzať hore-dole po redakčnej miestnosti, ruky mal za chrbtom, držal v nich klobúk, a nahlas diktoval... Pozeral som sa na neho s otvorenými ústami“ (Cundari 2012: 80–81).

Ak aj pripustíme, že poviedka vznikla v podobných podmienkach, Dumas musel mať pred sebou – skôr doslovne, než metaforicky – Poeovo dielo, ktoré mu bolo nie iba letmou inšpiráciou, ale aj vodidlom tematizácie a narácie. Zhody totiž absolútne prevládajú nad rozdielmi. Presnejšie povedané: rozdiely sú zanedbateľné a zhody až na pokraji akceptovateľnosti vlastného autorstva. Obidva príbehy sa odohrávajú v Paríži, no kým ten Poeov v neurčitom roku 19. storočia, Dumasov v roku 1832. Miesto zločinu sa tiež nezhoduje, treba však dodať, že Rue Saint-Roch sa spomína aj v Poeovom príbehu: je to meno štvrte, kde sa nachádza aj bočná ulička Morgue. Na začiatku *The Murders in the Rue Morgue* je úvaha o analytických schopnostiach ľudského mozgu, ktoré sa vysvetľujú na príkladoch hier (šach, whist), u Dumasa sa píše o vyšetrovacích metódach istých príslušníkov francúzskej a neapolskej polície. Meno detektíva v americkej poviedke je C. Auguste Dupin a lekár, ktorý obhliadol telá obeť vraždy, sa volá Paul Dumas. V *L'assassinio di Rue Saint-Roch* je úspešným riešiteľom záhady Edgar Poë,<sup>3</sup> lekárom istý Paolo Dupin. Dumas vypustil epizódu večernej prechádzky, keď Dupin uhádne myšlienky svojho priateľa a následne mu podrobne vysvetlí podstatu svojej metódy. Namiesto toho po stručnom vyrozprávaní ich zoznámenia sa u neho čitateľ hneď ocitá zoči-voči záhadnej vražde.

Rozprávač je v oboch prípadoch anonymný, vystupuje ako priateľ detektíva a je svedkom a kronikárom udalostí. Rozdiel je iba v tom, že kým u Poea ide o cudzinca, ktorý pricestoval do Paríža kvôli istým vzácnym knihám a tak sa zoznámil so schudobneným potomkom „veľmi dobrej, ba slávnej rodiny“ (Poe 1959: 29–30), u Dumasa je to relatívne dobre situovaný Parížan, ktorý ponúkne bývanie chudobnému Američanovi.

Všetko ostatné sa však zhoduje so sujetom *The Murders in the Rue Morgue*: sled udalostí, okolnosti vraždy, jej spôsob vyšetrovania amatérskym detektívom, neschopnosť polície, mená obeť a svedkov, materiálne stopy vedúce k páchatelovi a na záver

úspešné rozuzlenie prípadu. Ak by sme text čítali bez znalosti autora paralelne s anglickým originálom, mali by sme pocit, že čítame taliansky preklad Poeovej slávnej poviedky. Dumas sa rigorózne drží nielen jej naratívnej štruktúry, ale aj jazykových formulácií: sleduje slovo za slovom, vetu za vetou. Neodbočuje, nevsúva nové prvky, iba zriedkakedy vypúšťa niektoré výrazy.

Na prvý pohľad je situácia jasná: Dumas z nejakého dôvodu prepísal Poeovu poviedku publikovanú o dvadsať rokov skôr, a to tak, že zmenil jej názov, hlavného hrdinu, vykonal niekoľko drobných štylistických zmien, ale v podstate ju na základe niektorého francúzskeho prekladu zopakoval – skôr neautorizovane citoval ako parafrázoval. Ak sme voči nemu zhovievaví, môžeme jeho dielo pokladať za imitáciu-hommage, ak nie sme, potom skôr za nie príliš vydarený (t. j. nešikovne maskovaný) plagiat, ktorý populárny francúzsky prozaik napísal pravdepodobne s cieľom finančne si prílepiť.

Ugo Cundari je voči Dumasovi viac než zhovievavý. Je totiž presvedčený o spoluautorstve francúzskeho románopisca, o tom, že istým spôsobom aj on spolupracoval na vzniku prvého detektívneho príbehu svetovej literatúry. Ten – po vstupnej teoretickej úvahe – sa začína nasledujúcou vetou: „Residing in Paris during the spring and part of the summer of 18—, I there became acquainted with a Monsieur C. Auguste Dupin” (Poe 2007: 4).<sup>4</sup>

Dumas svoje rozprávanie začína týmito vetami: „Era l'anno 1832. Un giorno un giovane americano si presentò da me con una raccomandazione del suo compatriota, l'illustre romanziere Fenimore Cooper. Non è d'uopo dire che io lo ricevetti a braccia aperte. Egli si chiamava Edgar Poë” (Dumas 2012: 18)<sup>5</sup>

Rozprávača *The Murders in the Rue Morgue* identifikoval Cundari s Poeom a rozprávača *L'assassinio di Rue Saint-Roch* zas tostožnil s Dumasom (Cundari 2012: 79). Zdá sa, že redaktor v prípade obidvoch textov podľahol efektu subjektívnej narácie, a to až natolko, že možnosť oddelenia hlasu autora a narátora ani nezvažoval. Nemyslím si však, že by tu šlo o laický spôsob čítania, skôr sa dá predpokladať vplyv predbežného úsudku na konkretizáciu textu: Cundari čítal poviedky už v presvedčení, že majú autobiografický podklad.

## POTULKY PARÍŽOM

Jedným z dôvodov, kvôli ktorému sa Ugo Cundari prikláňa k teórii stretnutia dvoch autorov, sú stopy znalosti francúzskej kultúry v Poeovej poviedke. Ide hlavne o literárne alúzie a mená miest a protagonistov príbehu, ktoré svedčia o tom, že autor textu čerpal zo zdrojov, pre neho sotva dostupných v domácich podmienkach tvorby. Musel byť teda v kontakte s niekým, kto mu tieto informácie poskytol, resp. kto mu v tomto smere isté myšlienky sugeroval. Priamym alebo nepriamym zdrojom by mal byť Alexandre Dumas, s ktorým sa Poe v roku 1832 stretol v Paríži. Podľa Cundariho došlo medzi nimi pravdepodobne k akejsi vzájomnej inšpirácii, k „výmene myšlienok o možnej spolupráci“ (Cundari 2012: 81). Túto spoluprácu bližšie nekonkretizuje, ale na ostatných miestach doslovu dáva tušiť, že námet, resp. indicie k napísaniu poviedky mohol Poe načerpať počas predpokladaného parížskeho pobytu práve od autora *Monte Christa*. Žeby námet prvého detektívneho príbehu vymyslel Alexandre Du-

mas, podelil by sa oň s Poeom, ktorý by na základe toho po ôsmich rokoch napísal a vydal poviedku *The Murders in the Rue Morgue*? A potom, po uplynutí dvadsiatich rokov by francúzsky spisovateľ opäť siahol po téme, napísal by vlastnú verziu, odhaliac tým svoju účasť na tvorbe predošlej poviedky? Zdá sa mi to dosť nepravdepodobné, posvietme si však na Cundariho argumenty.

V americkej poviedke sa spomína meno Vidocq. Dupin ho pokladá za usilovného a vytrvalého pátrača, ktorý sa však dopúšťal „ustavičných omylov práve preto, že pátral až príliš dopodrobna. Nevidel veci jasne, pretože pozeral na ne príliš zblízka“ (Poe 1959: 44). Cundari poznamenáva, že memoáre slávneho policajného šéfa so zločineckou minulosťou vyšli vo Francúzsku v roku 1828. Prvé stopy recepcie jeho diela v anglickej jazykovej oblasti sa podľa neho viažu k Melwillovi (1851) a Dickensovi (1860). Poeova poviedka je však z roku 1841. „Ako mohol poznať Poe Vidocqa bez toho, že by bol vo Francúzsku, a citovať ho oveľa skôr ako ostatní spisovatelia? Žeby to bolo Dumasovo vnuknutie?“ (Cundari 2012: 92) Pôsobivo umiestnená rétorická otázka, uznávam, jej persuzívna sila však pramení z osobného presvedčenia redaktora knihy, a nie z dostupných filologických prameňov. Tie hovoria práve opak: Poe mohol poznať (a pravdepodobne aj poznal) Vidocqove dobrodružstvá bez toho, že by kvôli tomu precestoval Atlantický oceán. Arthur Hobson Quinn, autor kritickej biografie o Poeovi, už v roku 1941 upozornil na fakt, že v *Grahams Magazine* od septembra 1838 vychádzali pod menom istého J. M. B. epizódy zo života francúzskeho kriminálnika-policajta s názvom *Unpublished passages in the Life of Vidocq, French Minister of Police*. Poe teda mohol spoznať Vidocqa z týchto pokračovaní, a to už aj z dôvodu, že od júla 1839 bol spoluredaktorom časopisu (Quinn 1998: 310–311).

Cundari píše v doslove aj o tom, že Morgue je jediná zo spomenutých ulíc v texte, ktorá nemá referenciu v súdobom Paríži. Je pravda, čítame, že v prvej polovici 19. storočia takáto ulica neexistovala, ale od roku 1718 až do začiatku 20. storočia existovala obytná štvrť pod týmto názvom, kde sídlila aj verejná márnica. Tu sa uskladňovali telá obetí, ktoré polícia (pre chýbajúce osobné dokumenty) nevedela identifikovať. Vo voľbe názvu vidí Cundari ďalší dôkaz znalosti francúzskych, resp. parížskych reálií, sotva dostupných v tých časoch iba z kníh a časopisov (Cundari 2012: 84–85).

Túto malú odchýlku od historickej skutočnosti<sup>6</sup> možno však vysvetliť aj inak než ako výsledok fikčnej hry dobre informovaného autora. Najmä ak berieme do úvahy i fakt, na ktorý v poznámkach upozorňuje sám Cundari: v pôvodnom názve poviedky figurovala ulica *Trianon-Bas*, ktorú Poe zmenil na *Morgue* iba tesne pred publikáciou.<sup>7</sup> Pohnútky úpravy nie sú známe, čo otvára široké pole pre rôzne špekulatívne interpretácie. Nemusíme sa však celkom vzdať filologickej bázy, ak naše dopyty a hypotetické vysvetlenia budú smerovať k výsledku (význam a tvar slova), a nie k pôvodu (intencia autora).

To, že sa vražda stala práve v ulici s názvom Morgue, po anglicky „Street of the Mortuary“,<sup>8</sup> považuje Benjamin F. Fisher jednoznačne za prejav autorovej irónie, ako aj to, že hlavný podozrivý šéfa polície sa volá Le Bon (dobrý) (Fisher 2008: 60). Podľa Jeffreyho Meyersa voľba slova „morgue“ je odôvodniteľná aj tým, že sugeruje morbidnosť (morbid) (Meyers 1992: 123). Podotýkam, že obidvaja znalci Poeovej tvorby sú si vedomí toho, že Morgue je fiktívna, tvorcom vymyslená ulica, vysvetlenie však

nehľadajú v extratextovej oblasti (geografické znalosti empirického autora), ale v rovine jazyka, resp. recepcného účinku slova (ironickosť a morbidnosť výrazu). Tiež sa prikláňam skôr k interpretáciám tohto druhu, doplnil by som ich však ešte ďalšími dodatkami.

Podľa môjho názoru treba brať do úvahy aj možnosť poetickej a rétorickej motivácie voľby názvu, najmä keď si uvedomíme, že ide o autora, ktorý prikladal takú dôležitosť eufonickým kvalitám a rôznym opakovacím postupom básnického textu (*The Raven*, *The Philosophy of Composition*) a všetky zložky nielen lyrických, ale aj epických diel (poviedok) podriaďoval jednému zámerne dominantnému estetickému účinku. V kontexte týchto Poeových myšlienok si nemožno nevšimnúť opakovanie samohlások *u* a *e* a spoluhlások *m* a *r* v troch substantívach názvu poviedky, čo jej okrem rytmu pridáva aj istý nádych pochmúrneho koloritu. Pravidelnosť však vidieť aj na rovine morfému a lexému. Slovo *rue* (ulica) je prítomné, resp. anagramaticky zašifrované aj v *morgue* (márnica), aj v *murders* (vraždy): moRgUE, mURdErS. Podobnú „zakuklenosť“ vidíme aj v prípade slova orangutan (Dupinom odhalený páchatel vraždy), ktorý v sebe nesie stopy márnice: ORanGUTan. Všetky uvedené korešpondencie na rovine výrazu sugerujú istú spojitosť, sémantickú motivovanosť aj na rovine obsahu. Akoby nám naznačovali, že k vraždám (*murders*) muselo nevyhnutne dôjsť práve na tom mieste (*morgue*) a musel to vykonať práve orangutan.

Anagramatické čítanie ako interpretačný kľúč či postup nachádzame aj v štúdiách, ktoré transpozíciu deja a používanie cudzích mien vysvetľujú na základe odhalenia možných literárnych prameňov Poeovej poviedky. Jedným z takýchto inšpirujúcich pretextov je anglický román *Pelham* (1826) Edwarda Bulwera-Lyttona. Bolo publikovaných už niekoľko porovnávacích analýz o tomto vzťahu, ktoré poukázali na prítomnosť signifikantných motívov (Paríž ako miesto deja, detektívne postupy protagonistu, útok opice) a zvrátov (francúzske citácie) v texte amerického spisovateľa (Pattee 1923, Thomson 1969, Stuart a Susan Levine 1976). Richard Kopley na margo týchto výskumov poznamenáva: „Je nesporné, že Bulwerov *Pelham* bol jedným zo zdrojov prvého detektívneho príbehu Poea, ktorý mu – keďže on sám nikdy nebol vo Francúzsku – pomohol vo vypracovaní francúzskeho miesta a charakteru. Je značnou iróniou, že francúzska tvár Poea má, aspoň sčasti, britský pôvod. Môžeme sa čudovať, že Poeova povestná ulica, pridaná do rukopisu dodatočne, je asi tiež dlžná Bulwerovmu románu: pred útokom obeduje Pelham so svojim priateľom (a s opicou) v reštaurácii na ‚Rue Mont Orgueil‘ (‚Rue Mont Orgueil‘)?“ (Kopley 2008: 29).

Ďalšie Cundariho argumenty v prospech pravdepodobného kontaktu dvoch autorov sa týkajú mien postáv v ich dielach. *Dupin* bolo v 19. storočí všeobecne známe priezvisko vďaka vplyvnému politikovi menom André Marie Jean Jacques Dupin (1783–1875), „ktorého kariéra kulminovala v roku 1832, keď bol zvolený za člena Académie française a za predsedu parlamentu. Zaoberal sa ním niekoľkokrát aj Dumas, definujúc ho ako svojho ‚politického priateľa‘“ (Cundari 2012: 103). *Adolphe Le Bon*, neprávom zatknutý doručovateľ, pripomína redaktorovi jedného z Dumasových priateľov-revolucionárov Lebona, o ktorom sa francúzsky spisovateľ zmienil v roku 1830. *Henri Duval*, zlatník a zároveň sused obetí, má podľa Cundariho tiež svojho

menovca v reálnom svete: Dumas mal v štyridsiatych rokoch advokáta s takýmto priezviskom (Cundari 2012:103).

O ironickej motivácii mena Le Bon som sa už zmienil. To, že meno C. Augusta Dupina, prototypu všetkých neskorších Veľkých Detektívov, odkazuje na Andrého Dupina, je všeobecne známe v odbornej literatúre o Poeovi. A takisto je známy aj najpravdepodobnejší zdroj informácií o ňom: anglický preklad knihy Louisa Leonarda Loméniea *Sketches of Conspicuous Living Characters of France*, ktorá obsahuje aj kapitolu o spomenutom politikovi, recenzoval Poe v tom istom čísle Grahams Magazine, kde vyšla aj jeho poviedka *The Murders in the Rue Morgue*. Medzi charakteristikami detektíva a politika sú zjavné paralely. John T. Irwin však v tejto súvislosti upozorňuje aj na Charlesa Dupina (1784–1873), mladšieho brata Andrého Dupina, ktorý tiež pôsobil v politike, no preslávil sa najmä ako autor odborných kníh z oblasti geometrie. Niektorými jeho vlastnosťami a biografickými údajmi obdaril Poe (ktorý jeho práce poznal zo svojich matematických štúdií) ministra D—., veľkého intrigána a rivala detektíva z poviedky *Ukradnutý list* (*The Purloined Letter*, 1845): „Dnes je už celkom jasné, že keď si Poe zvolil meno pre svojho detektíva v prvom Dupinovom príbehu, mal na mysli právnika a politika Andrého Dupina a zdá sa rovnako jasné aj to, že keď mu v treťom príbehu zaobstaral záporného dvojníka v osobe ministra D., myslel na Charlesa Dupina. Tým, že mu dal rovnakú iniciálu, akú má Dupin (a taktiež slovo *double*), Poe naznačoval istú štruktúrnu príbuznosť, istý druh negatívnej ‚rodinnej podobnosti‘ medzi dvoma protivníkmi“ (Irwin 1994: 342).

Z uvedených skutočností vyplýva, že meno detektíva má pôvod v autorovom štúdiu istých textov a nie je v tejto súvislosti nevyhnutne potrebné rátať s vplyvom osobného priateľstva Poea s Dumasom. Navyše z dvojitej jazykovo-kultúrnej kódovanosti textu plynú aj ďalšie možné výklady mena, pretože *Dupin* vzbudzuje odlišné konotácie v závislosti od toho, či sa číta na pozadí anglického alebo francúzskeho jazyka. Benjamin F. Fisher upozorňuje na to, že keď sa meno vysloví podľa pravidiel anglickej fonetiky, stáva sa akusticky veľmi podobným slovesu *dup, duping*, čo okrem iného znamená ‚oklamať, podviesť‘ niekoho. A práve to robí nositeľ tohto mena: nielenže balamutí svojich súperov, ale vodí za nos aj ostatné do prípadu zainteresované osoby (vrátane rozprávača), ktoré potom na konci ohromuje svojim prekvapivým rozlúštením záhady (Fisher 2008: 59). Ak však vychádzame zo substantíva *dupe* (hlupák), možno meno detektíva interpretovať ako prejav autorovej irónie, keďže – ako na to upozorňuje Lothar Černý – on je jediný, čo „napriek svojmu menu nie je hlupákom“ (Černý 1995–1996: 136) a nedá sa oklamať senzáciechtivými správami z novín a povrchným, unáhleným výkladom stóp, a na rozdiel od policajného prefekta, ktorý zatkne nevinného človeka, neurobí zo seba hlupáka.

Vďaka Baudelairovi a vlastne francúzskemu jazyku sa však meno obohacuje o ďalší význam. Dupin v *Ukradnutom liste* vyrobí napodobeninu ominózneho listu, ktorý chce získať späť od zlodeja, ministra D. Inicialku jeho mena sfalšuje pomocou pečiatky vyrobenej z kúska chleba („a seal formed of bread“, Poe 2007: 133). Vo francúzskom preklade tu stojí: „d’un sceau de mie *de pain*“ (cituje: Gutbrodt 2003: 216). Pravdepodobne je to iba náhoda, no aj v tomto prípade ide o veľavravnú významovú koincidienciu. V kontexte poviedky sa chlieb stáva znakom falšovania. Odtlačok z ne-

ho vyrobenej pečiatky úspešne maskuje fakt podvodu. Dupinovi sa podarí oklamať svojho – ináč veľmi obozretného a prefikaného – negatívneho dvojníka práve pomocou predmetu, ktorého meno je vo výslovnosti veľmi podobné jeho menu. To iba potvrdzuje Irwinom spomenutú „štrukturálnu príbuznosť“ medzi dvoma osobami. Na záver poznámok o týchto medzijazykových infiltráciách možno konštatovať, že Dupin je rovnako hodný svojho „anglického“ aj „francúzskeho“ mena: podvod (duping), nevyhnutný na získanie ukradnutého dokumentu je možný iba za pomoci kúska chleba (de pain).

Cundari spomína ešte dve také skutočnosti, ktoré sú podľa neho silným dôkazom onoho parížskeho *rendezvous*: „Rozhodujúcim prvkom v prospech stretnutia Dumas a Poea je fakt, že obidvaja, v texte spomínanom Fenimorom Cooperom, boli členovia americkej slobodomurárskej a revolučnej lóže *Society of the Cincinnati*, založenej v roku 1783 pre oslobodenie amerických kolónií spod anglickej a neskôr francúzskej (napoleonskej) nadvlády, ale najmä kvôli provokácii republikánskych revolúcií v Európe...“ (Cundari 2012: 87). Podľa môjho názoru mohli byť všetci traja členmi tej istej lóže aj bez toho, že by sa niekedy osobne stretli. Ak Dumas o tejto okolnosti vedel, mohol ju pokojne zakomponovať do poviedky úmyselne, práve s cieľom potvrdiť „hodnovernosť“ príbehu a vytvoriť tým efekt reálnosti (R. Barthes). Jeden referenčný odkaz však ešte nerobí z fiktívneho príbehu ani životopisný dokument, ani zbeletrizované vyznanie.

Redaktor knihy venuje až štyri strany (Cundari 2012: 94–98) rekonštrukcii kľukatej a dobrodružnej cesty listu, ktorý mal byť adresovaný istému talianskemu policajnému úradníkovi a mal obsahovať správu o parížskom stretnutí. Odhliadnem od podrobnej reprodukcie tejto cesty, pretože – aspoň zatiaľ – sa dokument nenašiel: buď jednoducho zmizol, alebo bol ukradnutý, ba dokonca nemožno vylúčiť ani to, že nikdy neexistoval, resp. že bol falzifikátom. A nedostupný list s pochybným autorstvom nie je dôkazom, iba živnou pôdou pre bezbrehé špekulácie. Viem si však predstaviť novelu (filologickú detektívku s konšpiračným pozadím), ktorá by spracovala tento námet púťavou formou à la Conan Doyle či Umberto Eco.

Už z uvedených príkladov môže byť zrejmé, že pri zvažovaní dôkazov o referenčných a (auto)biografických súvislostiach poviedky nemožno odhliadnuť od interlingválnych vplyvov a presahov. Zložitosť tohto prípadu pramení práve z kolobehu a vzájomného pôsobenia – existujúcich a nedostupných – textov aspoň v troch jazykoch. Táto trojjazyčná semióza potom vedie k zaujímavým posunom a inverziám, čo sa týka štatútu textov na osi svoje – cudzie, originál – preklad. Je preto čas opustiť ulice Paríža a vydať sa na nemenej púťavú cestu po stopách literárnych prekladov.

## POTULKY PREKLADMI

Poeova poviedka je anglický text, ktorý rozpráva príbeh odohrávajúci sa vo francúzskom prostredí (Paríž). Na túto okolnosť odkazuje už názov diela a potvrdzujú to aj mená postáv, miest (ulíc, budov) a rôzne citáty a alúzie na francúzske diela. Namísto toho, aby sme sa v tejto súvislosti chceli dopátrať zámeru autora, možno postup transpozície deja označiť za exotizáciu, a to predovšetkým z pohľadu amerického (a rovnako aj anglického) čitateľa. Ten čítal a pravdepodobne aj dnes číta túto

povedku s istým ambivalentným pocitom, čo pramení z napätia známeho, „domáceho“ jazyka a cudzieho prostredia.

Čo sa stane, ak sa takýto text preloží do francúzštiny?

Francúzske preklady nevyhnutne zrušia túto dvojité jazykovo-kultúrnu kódovanosť, keďže sa v nich jazyk textu (tak v pásme rozprávača, ako aj v pásme postáv) a geograficko-etnické súradnice miesta deja dostávajú do súladu. Vzniká francúzsky detektívny príbeh o istých krvavých parížskych udalostiach. Odstránenie „anglickosti“ znamená aj zahalenie znakov prekladovosti textu: jediné, čo v tomto prípade explicitne odkazuje na cudzí pôvod diela (t. j. na existenciu originálu v inom jazyku), je meno autora; prirodzene iba vtedy, ak je tento údaj uvedený. Ak však z nejakého dôvodu chýba, francúzsky čítajúci recipient si právom môže myslieť, že ide o poviedku francúzskeho autora, to znamená o text *pôvodne napísaný vo francúzštine*. Nie náhodou spomínam túto okolnosť, pretože francúzska recepcia diel Edgara Allana Poea, konkrétne ominózne poviedky, nie je bez takýchto prípadov.

V roku 1846 boli publikované až dva voľné francúzske preklady-parafrázy *The Murders in the Rue Morgue* pod rôznym názvom a bez udania filologických údajov pôvodiny. V júni na stránkach *La Quotidienne* vyšla poviedka *Un meurtre sans exemple dans les fastes de la Justice* pod iniciálami G. B. (Gustave Brunet) a v októbri v *Le Commerce* *Une saglante énigme* od E. D. Forguesa, pod jeho autorským pseudonymom O. N. (Old Nick). Následne redaktor *La Quotidienne* obvinil Forguesa z plagiatstva, no čoskoro vyšlo najavo, že obidva francúzske texty sú iba prekladom toho istého (neprizaného) originálu (Ian Walker 2002: 34–35).

Prvý oficiálny francúzsky preklad Poeovej poviedky bol uverejnený v časopise *La Démocratie pacifique* v januári roku 1847 pod názvom *L'Assassinat de la Rue Morgue* a jeho autorkou je Isabelle Meunier. Baudelaireov preklad (*Double assassinat dans la rue Morgue*) vyšiel v roku 1855 na stránkach *Le Pays* v ôsmich pokračovaniach a dostal sa aj do jeho prvej zbierky prekladov Poeových poviedok (*Histoires extraordinaires*, 1856).

Je všeobecne známy literárnohistorický fakt, že Baudelaireove preklady (ktoré sa veľmi rýchlo stali populárnymi) a rovnako aj eseje o americkom literátovi v značnej miere prispeli k tomu, že sa stal známym spisovateľom nielen vo Francúzsku, ale aj v mnohých ďalších európskych literatúrach, dokonca s oveľa vyššou reputáciou, ako sa mu ušlo v domácom prostredí. Francúzsky preklad dupinovskej trilógie (*The Murders in the Rue Morgue*, *The Mystery of Marie Rochêt*, *The Purloined Letter*) znamenal v istom smere „návrat domov“, nie domestikáciu cudzieho, aspoň nie celkom, ale spoznanie relatívne známeho, svojho v cudzom. Takáto dvojité jazykovo-kultúrna kódovanosť textov môže viesť aj k podvratným konzekvenciám, čo sa týka štatútu originálu a prekladu: „Poeov Dupin žije v Paríži, v meste, ktoré Baudelaire právom mohol pokladať za svoj domov. Nieкто by pokojne mohol predpokladať, že Dupin a prefekt parížskej polície hovoria po francúzsky, no v pôvodnej Poeovej poviedke sú ich slová v angličtine. S prekvapením zisťujeme, že Poeov originál je v skutočnosti prekladom a Baudelaireov preklad sa javí ako originál“ (Gutbrodt 2003: 204).

Z uvedených okolností vyplýva, že keď sa Alexandre Dumas púšťa do písania svojej poviedky, *The Murders in the Rue Morgue* je už v kruhu francúzskych čitateľov –



vďaka plagiátorským sporom a v neposlednom rade vďaka autorite Baudelaira a rozšírenosti jeho prekladov – známym dielom. Iste by bolo zaujímavé porovnať Dumasov text so spomínanými francúzskymi prekladmi, ale z dôvodu absencie originálu to nie je možné, resp. je to možné iba cez transfer, cez taliansky preklad, to znamená nepriamo, obmedzene a so značným rizikom mylných záverov.<sup>9</sup> V komparácii na rovine tematických kategórií (postava, prostredie, dej) by sme sa ešte mohli domnievať, že naše zistenia ako-tak zodpovedajú (nepoznanej) jazykovej realite originálu, čo sa však týka javov z oblasti konotačnej semiózy a mikroštylistických posunov, už sotva. Takáto konfrontácia je aj tak iba hypotetická, pretože musíme mať na mysli, že *L'assassinio di Rue Saint-Roch* je text napísaný v taliančine, patrí teda do talianskej, a nie francúzskej literatúry. Dokonca, ako Cundari uvádza, prvý taliansky preklad Poeovej poviedky vyšiel iba v roku 1863, čo znamená (a to je už môj dodatok), že preklad Dumasovho diela istý čas a do istej miery nahrádzal aj chýbajúci taliansky preklad anglického originálu.

A tým sa dostávame k otázke, ktorú si Cundari nekladie, hoci z hľadiska hodnotového prístupu talianskeho obecnstva k Dumasovmu textu je rozhodujúca: Nakoľko mohli poznať čitatelia *L'Indipendente* práce Edgara Allana Poea? Bol americký spisovateľ v tom čase už v Taliansku natoľko známy, že jeho meno v jednej poviedke mohlo byť recipované ako plnohodnotná literárna alúzia?

Costanza Melani, ktorá monograficky spracovala Poeovu taliansku recepciu, uvádza, že prvý článok o Poeovi v Taliansku bol publikovaný v septembri 1856 v časopise *Rivista Contemporanea*. Ide o recenziu (autorom je Eugenio Camerini), ktorá informovala o nemeckom a francúzskom vydaní vybraných diel E. A. Poea a pod touto zámienkou sa vyjadrovala aj o osobnosti a o umeleckých hodnotách jeho tvorby. Cameriniho portrét sa veľmi podobá tomu, ktorý – na základe amerických kritických prameňov – o ňom vykreslil Baudelaire. Ide o obraz nešťastím prenasledovaného, závislosťami sužovaného a domácim publikom nepochopeného prekliateho básnika-génia (*poeta maudite*). Autor recenzie vyzdvihuje realistickosť a autentickosť *Arthura Gordona Pyma*, originalitu a umeleckú silu *Havrana*, výnimočné logické schopnosti Augusta Dupina a predstavivosť postáv hrôzostrašných príbehov, pričom sa explicitne odvoláva na štyri poviedky (*MS. Found in a Bottle*, *The Fall of the House of Usher*, *Ligeia*, *The Facts in the Case of M. Valdemar*).

V roku 1857 v časopise *Gabinetto di Lettura* boli postupne publikované talianske preklady nasledovných diel Poea: *The Facts in the Case of M. Valdemar*, *The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat*, *Berenice*. Ich prekladateľ je dodnes neznámy. Tieto poviedky potom vyšli aj knižne v roku 1858 (*Storie orribili*, Torino) s predslovom Biagia Miragliu (Melani 2007: 12–13).

Je veľmi ťažké odhadnúť, či sa spomenuté turínske a milánske publikácie dostali aj do povedomia širšieho obecnstva, ale s istou pravdepodobnosťou možno predpokladať, že literárneho hrdinu s menom Edgar Poë niektorí čitatelia *L'Indipendente* vnímali (aj) na pozadí dostupných talianskych článkov a prekladov diel amerického spisovateľa, pričom musíme rátať aj s vplyvom francúzskych prameňov. To, že *L'assassinio di Rue Saint-Roch* je dlžníkom *The Murders in the Rue Morgue*, mohlo byť zjavné asi iba v prípade znalosti Baudelaireovho prekladu, keďže Cameriniho preklad

povedky (*Il doppio assassinio in Via Morgue*), ktorý publikoval pod pseudonymom Guido Cinelli, vyšiel iba dva roky po tom. Z hľadiska nášho prípadu je viac než zaujímavé, že cez jazyk tohto prekladu – ako na to upozorňuje Melani, sumarizujúc výsledky komparatívnych výskumov v tomto smere – presvitajú nielen gramatické osobitosti francúzštiny, ale badať aj konkrétne zhody s Baudelaireovým textom (*Double assassinat dans la rue Morgue*) tak v globálnej rovine štýlu, ako aj a vo výbere istých slov<sup>10</sup> (Melani 2007: 36). *The Murders in the Rue Morgue* sa teda dostáva k talianskym čitateľom cez tento francúzsky filter.

V istom zmysle to platí aj o nezvestnom origináli *L'assassinio di Rue Saint-Roch*, ktorý tiež sprostredkúva(l) Poeov text „cez francúzsky filter“, avšak tento „filter“ je nastavený inak. Kým Baudelaire sa pridrižiava originálu a svoj text jednoznačne prezentuje ako preklad, Dumas s východiskovým textom narába voľnejšie (mierne skrakuje, predslov adaptuje na neapolské pomery, niektoré detaily pozmeňuje) a poviedku publikuje pod vlastným menom. Čo sa týka talianskych prekladov, možno povedať, že v oboch prípadoch ide o palimpsestový spôsob písania, za ktorým stojí vzájomné pôsobenie troch jazykov a textov. Prvky staršieho rukopisu „prerážajú“ cez textúru novšieho, aj keď v rozsahu a v charaktere stôp tohto prieniku je medzi nimi jeden zásadný rozdiel. Kým *Il doppio assassinio in Via Morgue* je transformáciou anglického textu s ohľadom na francúzsky text, *L'assassinio di Rue Saint-Roch* vznikol transformáciou francúzskeho textu, ktorý bol napísaný s ohľadom na anglický text.

Kreativita Poeovho textu sa tým však ešte nevyčerpáva, vďaka editorskému činu Uga Cundariho anglicko-francúzsko-taliansky intertextuálny dialóg pokračuje ďalej. David Ianiroff preložil text do francúzštiny z talianskeho prekladu (Dumas 2013a). Treba zdôrazniť, že nejde o rekonštrukciu pôvodného textu, iba o reintegráciu diela do francúzskej literatúry na spôsob vnútrojazykového prekladu. Môžeme si byť istí, že vzniknutý francúzsky text nie je totožný so zmiznutým originálom (Ianiroff len nasledoval stopy Dumasovej tvorby diela, ale nezopakoval ich), aj keď sa naň v mnohých ohľadoch zaiste podobá. To však nie je všetko, príbeh sa ďalej zamotáva. Anglická verzia poviedky vychádza z Ianiroffovho francúzskeho textu, čo znamená, že ide už o preklad tretieho stupňa (Dumas 2013b). A tým sa kruh – aspoň dočasne – uzatvára. Medzijazykové a medziliterárne putovanie *The Murders in the Rue Morgue* sa zopakovalo, ibaže v opačnom smere, akoby chiazmicky. Poeova poviedka sa do talianskej literatúry dostala cez francúzsky transfer Baudelaireových prekladov. Videli sme však, ako sa z talianskeho prekladu poviedky – intertextuálne silne prepojenej s *Murders* – stáva východiskový text pre francúzsky preklad, ktorý potom, pravdepodobne aj z dôvodu totožnosti jazyka, preberá funkciu (zdanlivého) originálu pre transláciu do angličtiny. Po týchto peripetiách je „strašné“ čo len pomyslieť na to, čo sa stane, ak sa náhodou niekde vynorí Dumasov francúzsky originál.

## POTULKY PLAGIÁTMÍ

Záverečnú časť doslovu venuje Cundari niektorým otázkam plagiátu ako „literárneho žánru“, ktorý podľa neho existuje v literatúre už niekoľko storočí. Nie je to teoretická rozprava ani historický prierez tematiky, skôr esejistická reflexia s (tendenčne)

vybranými odkazmi a citátmi. Začiatky hľadá Cundari u Homéra, ktorý ako prvý systematicky zhrnul už existujúce verzie hrdinských piesní svojich anonymných predchodcov-rapsódov. Ďalej spomína niektorých velikánov svetovej literatúry, ktorí boli obvinení z plagizovania (W. Shakespeare, M. Cervantes, Ch. Dickens, H. Melville, E. Zola, O. Mandelštam, V. Nabokov, P. Neruda) a potom nasleduje veniec výrokov opäť prominentných literátov (T. S. Eliot, B. Croce, J. Cocteau, J. Girardoux), ktoré obhajujú právo talentovaného, vyzretého umelca na voľné zaobchádzanie s textami literárnej tradície a hovoria o historickej nevyhnutnosti plagizovania, t. j. preberania, rozvíjania a variovaní myšlienok iných. V tomto svetle sa potom celé dejiny literatúry javia „jedným dlhým a nekonečným plagiátom“ (Cundari 2012: 100) a plagiát zas doposiaľ nedoceneným prejavom tvorivej slobody a ironie.

Vari netreba zdôrazňovať jednostrannosť a nediferencovanosť takéhoto prístupu k problematike plagizovania, ktorú treba skúmať nielen z pohľadu estetiky tvorby, vždy berúc pritom do úvahy aj mieru totožnosti, ale predovšetkým z morálneho a právneho hľadiska. Je zjavné, že Cundariho reflexie sú skrytou apológiou Dumasa, ktorý sa ocitá vo vyberanej spoločnosti kanonizovaných kolegov, dokonca sa stáva akýmsi predchodcom niektorých trendov postmodernej literatúry. Avšak citát, odkaz, parafráza či variácia ešte samy osebe nie sú plagiátom, dôležitý je *spôsob a intencia narábania* s pretextom. Inak povedané: pri posudzovaní plagiátorstva sú rozhodujúce pragmatické, a nie sémantické či syntaktické činitele. Silná intertextuálna viazanosť jedného textu na iný text môže byť výsledkom neautorizovaného citovania, postupov parafrázy či prepisu pretextu (rewriting), otázkou je, či sa k tomu autor nejakým – či už explicitným, alebo implicitným – spôsobom priznáva. O plagiáte hovoríme obyčajne vtedy, keď tvorca nového diela túto svoju *zaviazanosť* inému autorovi nielen zamlčuje a pokúša sa zahaliť stopy, vedúce k privlastnenému textu, ale dielo (v obidvoch zmysloch slova) vydáva ako výlučne svoju produkciu. Vo väčšine prípadov nejde o parciálnu, ale o globálnu medzitextovosť, čo znamená, že podobnosť sa rovnako týka témy, štruktúry a štylizovanosti textu. Takýto spôsob „neoprávneného privlastnenia“ možno kvalifikovať ako prípad literárnej krádeže aj preto, že plagiátor môže mať (a často aj má) z publikácie diela finančný osoh.

Je z tohto pohľadu *L'assassinio di Rue Saint-Roch* plagiátom?

Prv než by som odpovedal na otázku, je namieste citovať Umberta Eca, ktorý v súvislosti s pragmatikou falošnej identifikácie poznamenáva: „... keď B učiní závislosť svojho díla na díle A zjevnou, nejde v žiadnom prípade o plagiátorstvá, nýbrž o parodii, pastiš, poctu, intertextovou citaci – což nejsou případy falzifikace“ (Eco 2004: 196). Ak to aplikujeme na náš prípad, musíme uznať, že *L'assassinio di Rue Saint-Roch* sensu stricto nie je plagiát, pretože Dumas sám upozorňuje na svoj zdroj tým, že autora imitovaného pretextu vymenuje za hlavnú postavu, pričom ponecháva aj priezvisko tej pôvodnej, pravda, rezervuje ho pre iného protagonistu s oveľa marginálnejšou dejotvornou funkciou. Formálne to vyzerá ako pocta (hommage), miera totožnosti textov je však natolko výrazná, že to už hraničí s plagiátom. Balansuje na hrane pastišu a plagiátu, za čím tušíme aj jeden palimpsest prekladu. Nechcem však byť sudcom v tejto kauze, a preto nechám na čitateľa, ako posúdi nepatrné Dumasove zmeny textu: či ich bude chápať ako postupy kreatívneho prepisu, ktoré viedli k resémanti-

zácií pretextu, alebo ich bude pokladať iba za vonkajšiu „kozmetiku“, za prejav alibizmu či literárnej mimikry.

Je iróniou osudu (a nie dôkazom osobného stretnutia), že vďaka *Lassassinio di Rue Saint-Roch* sa do kauzy plagizovania zaplietlo práve dielo Edgara Allana Poea, autora, ktorý bol takmer posadnutý odhaľovaním stôp plagizovania v dielach svojich súčasníkov (neraz seba stavajúc do pozície obete „literárnej lúpeže“),<sup>11</sup> pričom však postupy tomu veľmi podobné sám používal. Nie je tu priestor do hĺbky osvetliť všetky stránky Poeovej kritickej a umeleckej tvorby, ktoré sa (do)týkajú koncepcie či autorskej praxe „plagizovania“, preto som nútený obmedziť sa v tomto smere iba na parafrázu niektorých konklúzií odborníkov na Poea.

V odbornej literatúre už bolo identifikovaných nemálo možných či pravdepodobných zdrojov Poeových poviedok, boli vystopované autorom prevzaté a potom mierne či podstatne pozmenené slová, motívy a postupy cudzích – literárnych a neliterárnych (vedeckých, publicistických) – diel. Bez toho, že by som zachádzal do detailov, možno z týchto zväčša „vplyvologických“ výskumov vyvodit' asi také všeobecné poučenie, že originalita a z toho prameniaca umelecká sila príbehov amerického spisovateľa spočíva predovšetkým vo svojskej kombinácii prvkov rôznej jazykovej a žánrovej proveniencie. Výber a kombinácia „vynájdených“ a „vypožičaných“ elementov sa u Poea vždy podriaďuje finálnemu recepčnému efektu, v dôsledku čoho jeho diela oproti aktualizovaným pretextom obyčajne vynikajú dôkladnejšou kompozičnou a jazykovou prepracovanosťou, vyššou mierou kompaktnosti, hutnosti, dramatickosti, detailnosti a markantnosti výrazu. Autori štúdií ďalej zdôrazňujú Poeovu kreativnosť v pretváraní či dotváraní častí cudzích textov. Veľmi často sa pri charakteristike javu operuje s termínmi *absorpcia*, *asimilácia*, *transfigurácia* či *preklad* (v užšom či širšom zmysle slova).

Kľúčom k pochopeniu spôsobu písania a koncepcie umeleckého autorstva sa stávajú Poeove *Marginálie*. Ide o poznámky, glosy, extrakty, drobné recenzie, ktoré pôvodne písal na okraj vlastných prečítaných kníh a následne ich štylisticky upravoval a publikoval. Treba povedať, že nie sú zaujímavé iba z hľadiska poznania Poeových čitateľských zvyklostí, ale odkrývajú aj jeho modus scribendi, ktorý sa zakladá na premiestnení, privlastnení a manipulácii textov iných. Je to písanie, ktoré sa – jednak fyzicky-materiálne, jednak metaforicky-konceptuálne – rozvíja medzi riadkami a medzi stranami cudzích diel: „... marginália je o zdrojoch, o privlastnení iných textov, o plagiátorstve a zaviazanosti, ale takisto aj o transfigurácii a preklade týchto textov ako spôsobu ich inkorporácie do vlastnej literárnej identity“ (Rachman 1995: 61). Autor citovaných slov poukazuje na to, že Poe k otázke plagizovania pristupoval inak než ku konkurenčnému dialógu dvoch autorských hlasov. Chápal to predovšetkým ako súčasť nepretržitého budovania vlastnej spisovateľskej identity, ktoré sa deje prostredníctvom aktu privlastnenia a kreatívneho dotvárania tradície (Rachman 1995: 83).

Dnes už poznáme pravdepodobné zdroje nielen poviedky *The Murders in the Rue Morgue* (Ousby 1972: 52, Kopley 2008: 28-29), ale aj mnohých ďalších hrôzostrašných a fantastických príbehov autora (Gutbrodt 2003: 280–283), čo však ani najmenej nespochybňuje Poeovu originalitu. Tá sa totiž prejavuje v invenčnej a esteticky

zámernej brikoláži rôznorodých prameňov. Aj Dumas si počínal podobne: privlastnil si cudzí text a trochu ho prepracoval. S akou invenciou, to už je ďalšia otázka, žiada sa mi však poznamenať, že podľa môjho názoru *Lassassinio di Rue Saint-Roch* z hľadiska miery kreativity prepisu zaostáva za Poeovým výkonom.

### POTULKY POPULÁRNOU KULTÚROU: ZÁVER

Je na zváženie (a musí byť preto predmetom samostatných úvah), či Dumas nazaj anticipuje intertextuálne stratégie postmodernizmu, alebo je to iba povrchná analógia. S veľkou pravdepodobnosťou ho však možno označiť za priekopníka v inom smere. Bol zaiste medzi prvými, čo použili postup fikcionalizácie autora, taký rozšírený v súčasnej populárnej kultúre: z pôvodcu obdivovaného textu urobil protagonistu, zasadil ho do príbehu, veľmi podobného tým, ktoré sám napísal a poveril ho vyšetrovaním kriminálnej záhady. Poznáme nemálo takých literárnych, filmových a komiksových diel, v ktorých vystupuje americký spisovateľ ako literárna postava vo funkcii detektíva. Spomeniem iba jeden príklad (pars pro toto) z každej oblasti.

V centre historickej detektívky Louisea Bayarda *The Pale Blue Eye* (2006) je beštiálna vražda študenta vojenskej akadémie vo West Pointe. Prípady sa ujme bývalý newyorský policajt, pričom dostáva nečakanú pomoc od mladého kadeta, ktorý má už vtedy na konte dve básnické zbierky. Prirodzene: volá sa Edgar Allan Poe. (Poe bol od júla 1830 do februára 1831 naozaj študentom menovanej inštitúcie.) Americký thriller *The Raven* (2012) režiséra Jamesa McTeigueho rozpráva príbeh sériového vraha, ktorý kopíruje Poeove poviedky (prvá vražda práve *The Murders in the Rue Morgue*). Preto je povolaný k prípadu sám autor, aby pomáhal detektívovi Emmetovi vo vyšetrovaní. V komikse *Poe* od J. Bartona Mitchella a Dena Kotza (2011) sa stretávame s americkým spisovateľom krátko po smrti jeho manželky. Je v hlbokej depresii a prenasledovaný nočnými morami, pretože sa nevie vyrovať so stratou milovanej osoby. Na pomoc mu prichádza jeho brat, ktorý pracuje na polícii a ponúkne mu možnosť spolupracovať vo vyšetrovaní záhadných úmrtí. Čoskoro vyjde najavo, že prípady súvisia s jeho poviedkou *The Fall of the House of Usher* a Poe má možnosť dokázať, že Dupinove metódy fungujú aj v praxi.

Dumasova poviedka hladko zapadá do skupiny týchto populárnych diel transgresívneho charakteru. Na ich pozadí sa javí ako mutácia Poeovho diela, ako fiktívna rekonštrukcia, resp. senzačné odhalenie „pravdy“ o udalostiach na ulici Morgue. Radikálnosť prepisu sa v tomto prípade neprejavuje na rovine deja (ten v základných črtách zostáva zachovaný), ale týka sa identity postáv. Text nám sugeruje, že Poe zamľčal svoje zásluhy na poli vyšetrovania a prezentoval ich ako skutky vymyslenej postavy (Dupina). Niektorí by mohli namietkať, že takáto skromnosť je sotva mysliteľná u autora s podobnými sklonmi k umeleckému exhibicionizmu. Námietka je opodstatnená, avšak majme na mysli, že *Lassassinio di Rue Saint-Roch* – ako som sa to usiloval dokázať – nie je historickým dokumentom, ale literárnou fikciou, v ktorej ide o tvorivosť (aj keď miernu), a nie o historickú vernosť či o potvrdzovanie životopisných faktov.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Ugo Cundari (1973): novinár, prekladateľ, knižný redaktor. Jeho doterajšia tvorba sa úzko viaže k historickej a kultúrnej minulosti Neapola. Je autorom detektívneho románu s historickým námetom (*Mistero Napoli*, 2006) a monografie o tradícii špiritizmu v Neapole (*Pietra e Stella. Napoli tra spiritismo e filosofia*, 2012). Knižne pripravil a preložil niektoré diela Jacka Londona, Marka Twaina a Georgesa Simenona.
- <sup>2</sup> Všetky citáty z knihy (tak z poviedky, ako aj z doslovu) sú prekladom autora štúdie.
- <sup>3</sup> Ako prejav úcty sa meno amerického spisovateľa v texte uvádza podľa francúzskej transkripcie (Cundari 2012: 74). Z poznámky redaktora však nie je jednoznačné, či sa tento tvar vyskytuje v talianskom preklade, alebo meno do uvedenej podoby upravil on sám. V každom prípade sa táto malá odchýlka stáva symbolom celej literárnej kauzy. *Poë* je signálom prekladovosti, t. j. medzijazykovej a medziliterárnej situovanosti textu, konotuje pre nás cudzí pôvod autora, jeho diela, okrem toho poukazuje aj na existenciu nedostupného francúzskeho originálu a na významný vplyv francúzskych prekladov (predovšetkým Baudelairových) na európsku recepciu Poeovej tvorby. Podrobnejšie o týchto súvislostiach píšem v kapitole „Potulky prekladmi“.
- <sup>4</sup> „Keď som roku 18\*\* trávil jar a časť leta v Paríži, zoznámil som sa s istým pánom C. Augustom Dupinom“ (Poe 1959: 29).
- <sup>5</sup> „Bol rok 1832. Jedného dňa sa u mňa objavil istý mladý Američan s odporúčením od svojho krajana, slávneho románopisca Fenimora Coopera. Ani netreba dodávať, že som ho prijal s otvoreným náručím. Volal sa Edgar Poë.“
- <sup>6</sup> Jedno z komentovaných vydaní Poeových poviedok obsahuje aj mapu, na ktorej je vyznačené približné miesto ulice Morgue (Levin 1976: 177). Redaktori Stuart Levin a Susan Levin v poznámkach lokalizovali všetky spomenuté mestské časti Paríža v troch dupinovských príbehoch. Aj Umberto Eco použil túto vizuálnu pomôcku na znázornenie výsledkov svojho pátrania po Servandoniho ulici v *Troch mušketieroch* (Eco 1995: 144–145). Poukazuje na to, že v čase, keď sa dej románu odohráva (1625), táto ulica ešte nemohla existovať, keďže Niccolò Servandoni sa narodil iba v roku 1695 a ulica bola po ňom pomenovaná až v roku 1806 (Eco 1995: 146). Z hľadiska nášho prípadu je zaujímavé, že Dumas zaobchádzal s historickými referenciami s podobnou ň a dodajme, že pre literatúru prirodzenou – voľnosťou ako Poe.
- <sup>7</sup> Predstavme si, ako by sa vyvíjala maďarská kritická recepcia poviedky s pôvodným názvom (*The Murders in the Trianon-Bas*) po roku 1920, t. j. po podpísaní trianonskej mierovej dohody, ktorá bola – a do istej miery až dodnes je – traumatizujúcou udalosťou s ďalekosiahlymi následkami nielen v geopolitickej sfére, ale aj v každodennom živote mnohých obyvateľov maďarskej národnosti.
- <sup>8</sup> Autor najnovšieho českého prekladu Ladislav Lamanai Sedlák preložil meno ulice do cieľového jazyka: *Záhľadné vraždy v Márníční ulici* (Poe, 2008: 32–62). Pre českého čitateľa je tak už od začiatku jasná blízkosť márnice k miestu činu, čím sa odhaľuje aj akási skrytá metonymická motivovanosť vrážd. Starší preklad Josefa Schwarza a rovnako aj slovenské a maďarské preklady nechávajú meno ulice v pôvodnom tvare.
- <sup>9</sup> Preto by som bral s rezervou Cundariho výrok o tom, že Dumas nemohol plagizovať Poea cez Baudelairov preklad, pretože niektoré voľnejšie riešenia básnika, „prekladateľa interventistu“ (Cundari, 2012: 91), nenasledoval. Podľa neho tam, kde sa Baudelaire odkláňa od originálu, Dumas zostáva verný Poeovi. Toto svoje presvedčenie však demonštruje iba na jedinom príklade, čo robí jeho argumentáciu nadmieru diskutabilnou. Ak berieme do úvahy okolnosti vzniku poviedky a Dumasov sklon – povedzme – k nepriznanej „recyklácii“ častí diel iných autorov, je oveľa nepravdepodobnejšie, že by nečítal Baudelairov text a autorsky by z neho neťažil pri formovaní toho vlastného, než opak, že sa tomu vedome vyhýbal.
- <sup>10</sup> Už preklad názvu poviedky svedčí o tom, že Camerini nielenže poznal text francúzskeho básnika, ale ho aj nasledoval. Slovo „dvojité“ (*doppio*) totiž nie je z originálu, ale z Baudelairovho prekladu (*double*). Dodávam, že najrozšírenejší maďarský preklad poviedky od Árpáda Pásztorá z roku 1934 (*A Morgue utcai kettős gyilkosság*) má tiež v názve prívlastok „dvojité“ (*kettős*) a rovnako aj skorší, už citovaný slovenský preklad A. Kuzmány-Bruothovej (*Dvojnásobná vražda v ulici Morgue*).
- <sup>11</sup> Spomeniem iba dva najznámejšie prípady. Terčom Poeovej prvej vehementnej kritikej kampane bol uznávaný harvardský profesor a básnik Henry Wadsworth Longfellow, ktorého obvinil z toho, že vo

svojej básni *Midnight Mass for the Dying Year* plagizoval dielo Tennysona (*The Death of the Old Year*). V ináč pozitívnej recenzii o *Twice-told Tales* neprávom obvinil autora zbierky Nathaniela Hawthorna, že v poviedke *Howe's Masquerade* čerpal z jeho *William Wilsona*. Pravdou však je, že spomenutá poviedka vyšla o niekoľko mesiacov skôr (v máji 1838) ako *William Wilson*, ktorý bol dokončený až v roku 1839.

## LITERATÚRA

- CUNDARI, Ugo: Postfazione. In Alexandre Dumas: *L'assassinio di Rue Saint-Roch*. Milano: Dalai editore, 2012, 77–111.
- ČERNÝ, Lothar: *Mythical Aspects of Poe's Detective*. Connotations, 1995/1996, č. 5, s. 131–146.
- DUMAS, Alexandre: *L'assassinio di Rue Saint-Roch*. Milano: Dalai editore, 2012.
- DUMAS, Alexandre: *L'assassinat de la Rue St-Roch*. Prel. David Ianiroff. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013a.
- DUMAS, Alexandre: *The Murder of Saint Roch Street*. Prel. Joy Roslynton. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013b.
- ECO, Umberto: *Hat séta a fikció erdejében (Six Walkes in the Fictional Woods, 1994)*. Prel. András Schéry a László Gy. Horváth. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1995.
- ECO, Umberto: *Meze interpretace. (I limiti dell'interpretazione, 1990)* Prel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2004.
- FISCHER, Benjamin F.: *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- GUTBRODT, Fritz: *Join Ventures. Authorship, Translation, Plagiarism*. Bern: Peter Lang, 2003.
- IRWIN, John T.: *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- KOPLEY, Richard: *Edgar Allan Poe and the Dupin Mysteries*. New York: Palgrave, 2008.
- LEVIN, Stuart and Susan (ed.): *The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated Edition*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1976.
- MELANI, Costanza: *Effetto Poe*. Firenze: Firenze University Press, 2007.
- MEYERS, Jeffrey: *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. New York: Charles Scribner's Sons, 1992.
- OUSBY, Ian V. K.: The Murders in the Rue Morgue and Doctor D'Arsac: A Poe Source. *Poe Studies*, 1972, roč. 5, č. 2, s. 52.
- PATTEE, Fred Lewis: *The Development of the American Short Story: An Historical Survey*. New York: Harper and Brothers, 1923.
- POE, Edgar Allan: Dvojnásobná vražda v ulici Morgue. Prel. Ada Kuzmány-Bruothová. In: Edgar Allan Poe: *Tajomstvo Márie Rogêtovej*. Bratislava: Mladé letá, 1959, s. 26–68.
- POE, Edgar Allan: The Murders in the Rue Morgue. In *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Wordsworth Editions, 2007, s. 2–26.
- POE, Edgar Allan: Záhadné vraždy v Márníční ulici. Prel. Ladislav Iamantai Sedlák. In *Edgar – 9 povídek Edgara Allana Poea*. Praha: Dryada, 2008, s. 32–62.
- QUINN, Arthur Hobson: *Edgar Allan Poe: A Critical Biography (1941)*. New York, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- RACHMAN, Stephen: „Es läst sich nicht schreiben“: Plagiarism and The Man of the Crowd. In: Shawn Rosenheim and Stephen Rachman (ed.): *The American Face of Edgar Allan Poe*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995, s. 49–91.
- THOMSON, G. R.: “Poe's Readings of *Pelham*: Another Source for ‘Tintinnabulation’ and Other Piquant Expressions.” *American Literature*, 1969, roč. 41, s. 251–55.

WALKER, Ian: Introduction. In: Ian Walker (ed.): *Edgar Allan Poe. The Critical Heritage*. London – New York: Routledge, 2002, s. 1–64.

## TRANSLATION AS AN ORIGINAL, PLAGIARY AS A GENRE (THE DUMAS – POE CASE)

### **Edgar Allan Poe. Alexandre Dumas. Translation. Plagiarism. Rewritings.**

In the magazine *L'Indipendente* issued in Naples on 28th December 1860 the first chapter of the Italian translation of Alexandre Dumas's short story called *Lassassinio di Rue Saint-Roch* was published. The last part was published on 8th January 1861. As it can be seen from the text, it originated under the influence of E. A. Poe's world known short story called *The Murders in the Rue Morgue* (1841) that had already been available in French at that time. The short story was published for the first time in 2012 in Italian in Uga Cundari's edition and with his circumstantial summary to it. The name of the translator is unknown and the French original disappeared, too. The editor says that this work of the French author presents a document that literary works up the personal meeting of Poe and Dumas in Paris in the 1830s. The aim of this study is to take critical reflection on Cundari's argumentation and to analyse the relationship between these two texts taking into consideration the issues of translation, plagiarism and rewritings.

*Doc. PaedDr. Kristián Benyovszky, PhD.*  
*Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy*  
*Fakulta stredoeurópskych štúdií*  
*Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre*  
*Dražovská 4*  
*949 74 Nitra*