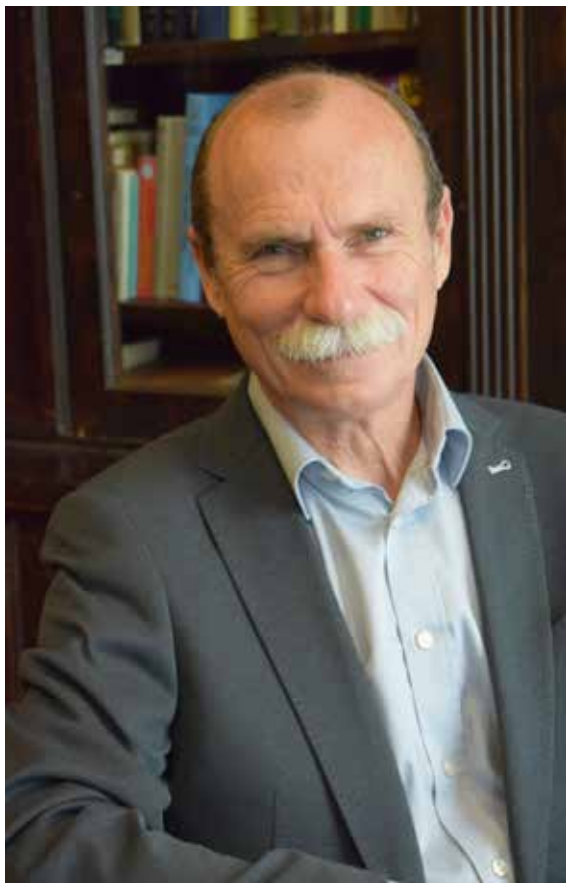


HUMOR ÉS SPORT A SZLÁV KULTÚRÁKBAN

KÖSZÖNTŐ KÖTET  
A 60 ÉVES LUKÁCS ISTVÁN TISZTELETÉRE



OPERA SLAVICA BUDAPESTINENSIA  
SYMPOSIA SLAVICA

HUMOR ÉS SPORT A SZLÁV KULTÚRÁKBAN

KÖSZÖNTŐ KÖTET  
A 60 ÉVES LUKÁCS ISTVÁN TISZTELETÉRE

Szerkesztette  
Kiss Szemán Róbert

ELTE BTK  
Szláv Filológiai Tanszék  
Budapest, 2019

A KIADVÁNY TÁMOGATÓI  
Zuglói Szlovákok Önkormányzata, Budapest  
Terézvárosi Szlovák Önkormányzat, Budapest

SZAKMAI LEKTOROK  
Bajzek Mária  
Berkes Tamás

MŰSZAKI SZERKESZTŐ ÉS TÖRDELŐ  
Janiec-Nyitrai Agnieszka

© Szerzők  
ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék

Kiadja az ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék  
Felelős kiadó a Szláv Filológiai Tanszék vezetője  
A borítót tervezte: Sellyei Tamás Ottó  
Nyomdai kivitelezés: Robinco Kft.

ISSN 1789-3976

ISBN 978-963-489-163-5

## TARTALOM

MILOSEVITS PÉTER: Foci, pingpong, irodalom .....7

### HUMOR

BAŃCZEROWSKI JANUSZ: A pletyka mint a manipuláció eszköze ..14

CSÁSZÁRI ÉVA: A humor mint a dialektológia segédeszköze .....24

GYIVICSÁN ANNA: A kifigurázott kispolgár mint a szlovák irodalom egyik jellegzetes alakja (Mozaikok 1830–1930) .....32

GYÖNGYÖSI MÁRIA: Alekszandr Blok kései tréfás verseiről .....42

ISTVÁN ANNA: Jozef Ignác Bajza anekdotái .....56

DRAGAN JAKOVLJEVIĆ: Univerzalna dimenzija humora Branislava Nušića .....66

AGNIESZKA JANIEC-NYITRAI: Resna zabava. Paradoksi sodobne kulture v kolumnah Dorote Masłowske *Kako prevzeti nadzor nad svetom, ne da bi šli od doma* (2017) .....76

KISS SZEMÁN RÓBERT: A humor a szláv nemzeti emblematizmus eszköztárában Ján Kollár szláv paradicsomának példái alapján .....87

KROÓ KATALIN: A nevetés mint többszörös szignál Dosztojevszkij *A félkegyelmű* c. regényében .....102

MANN JOLÁN: Miroslav Krleža *Petrica Kerempuh* balladáinak „mundus inversus”-a .....116

NAGY ISTVÁN: Arc és álarc (Zoscenko humoráról) .....127

RÁGYANSZKI GYÖRGY: „Ich taufe dich des Sohnes und des heiligen Geistes.” A nyelvi kódváltás mámoros forrásai .....132

SZABÓ TÜNDE: Színház a regényben: A *Lear király* és *Jákob lajtorjája* .....127

URKOM ALEKSANDER: Mennyire humoros a humor? A pejor minősítés vizsgálata az új magyar–szerb szótárban .....	157
VÁRNAI DOROTA: Lengyelek „görbe tükre” a 16., 17. századi lengyel irodalomban .....	171
ZSILÁK MÁRIA: 19. századi katonahumor (Chovanyecz Mihály kéziratoss katonai naplójából) .....	178

## SPORT

DUDÁS ELŐD: A horvát és magyar sportterminológia .....	190
DUDÁS MÁRIA: <i>Magas labda</i> és a többiek a magyar és bolgár nyelvben .....	199
MÁRIA IMRICHOVÁ: Mintavétel a mai szlovák fiatalok szókincséből .....	210
MENYHÁRT KRISZTINA: A bolgár lóversenyek szent Teodor kultuszának tükrében és magyar párhuzamaik .....	219
MÉSZÁROS ANDOR: „Hegyjáró bajtársak ott a magyar földön – hadd szóljak hozzátok egyszer én is...” A Júliai-Alpok magyar költőnéje, Tarczay Gizella .....	231
PÁTROVICS PÉTER: A lengyel kosárlabda szaknyelvének néhány kifejezéséről .....	242
MLADEN PAVIČIĆ: Jugoszlávia, a sport hazája (a sport megjelenítése három 21. századi szlovén regényben, délszláv bevándorló elbeszélővel) .....	250
<b>Tabula gratulatoria</b> .....	261

# MIROSLAV KRLEŽA PETRICA KEREMPUH BALLADÁINAK „MUNDUS INVERSUS“-A

MANN JOLÁN

mann.jolan@gmail.com

**Abstrakt:** Topos „mundus inversus” jedan je od glavnih tekstualnih obilježja Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*. Ovaj topos koji je u svjetskoj književnosti prisutan od njenih početaka istaknutu ulogu igra i u postmodernim književnim djelima. Novija krležološka literatura smatra opravdanim postmodernističko čitanje nekoliko Krležinih djela. Stjepan Lukač je u jednoj svojoj komparatističkoj studiji skrenuo pažnju na mogućnost čitanja *Balada Petrice Kerempuha* prema postmodernističkom ključu. Na tragu njegovog prijedloga ovaj rad, primjenjujući načelo trostruke strategije koje je Zoltán Németh uveo u mađarsku stručnu raspravu o postmodernoj literaturi, ukazuje na značajke Krležinih balada koje su povezane s areferencijalnim postmodernizmom.

**Ključne riječi:** Miroslav Krleža, Stjepan Lukač, Zoltán Németh, Balade Petrica Kerempuha, mundus inversus, postmodernizam, areferencijalnost

A latin *mundus inversus* toposza megfordított, feje tetejére állított világot jelent, egymás mellé nem illő dolgok indokolatlan egymás mellé rendelődését.<sup>1</sup> Ernst Robert Curtius szerint legelőször Arkhilokhosz, Kr. e. a 7. században élt görög költő használta. A filozófiai, formális-retorikai és szatirikus-groteszk szempontból egyaránt értelmezhető toposz leggyakrabban az idő kritikájáról és „a miatta való siránkozásról” szól – Arisztophanész, Lukiánosz, később François Rabelais használta ebben az értelemben (Curtius 1998, 108–109). Krleža egyik kedvenc szerzője, Rotterdami Erasmus is előszeretettel alkalmazta *A balgaság dicsérete* című művében. Peter Burke figyelmeztet rá, hogy a preindusztriális Európa népi kultúrájának a *Le monde renversé*, az *il mondo alla rovescia*, a *Die verkehrte Welt*, különösen a farsangi időszakban elterjedt, kedvenc témája volt (Burke 1991, 225). A 16. század közepétől a nép körében terjesztett broszúrák illusztrációjaként is gyakran megjelenik (Cocchiara 2007). Ezek a tárgyi világ össze-

<sup>1</sup> A *mundus inversus* toposzának összefoglalása az alábbi lexikonszócikk alapján készült: (Plejić Poje 2009: 520–521).

tevéit ábrázolják fordított helyzetben: a fejükön álló embereket, az égboltról csüngő városokat, a földi útjukat járó égitesteket, repülő halakat, vagy a farsangi felvonulás kedvelt képét, a hátrafelé haladó lovon fordítva ülő lovasét. Ember és állat szerepet cserél: a ló kovácsként megpatkolja gazdáját; az ökör mészárosként levágja az embert; a hal megharapja a halászt; a nyulak a nyársra húzott vadászt viszik megsütni. Az emberi viszonyok is felcserélődnek kor, nem és társadalmi helyzet szerint. A fiú az apját, a diák a tanárát ütlegeti, a szolgák parancsolnak gazdáiknak, a szegények osztanak alamizsnát a gazdagoknak, laikusok miséznek a papoknak, a király gyalog, de a paraszt lovon jár, a férj a gyereket dajkálja és fon, míg felesége a puskájára támaszkodva pipázik (Bahtyin 2002, 19). A festészetben mások mellett Hieronymus Bosch és Pieter Bruegel alkalmazta a *mundus inversus* toposzát, s Krleža *Petrica Kerempuh balladáinak* az intermedialitást szem előtt tartó értelmezéseiben mindkét művész neve gyakran előfordul. A *mundus inversus* továbbá, egyik definíciója szerint, minden olyan expresszív mozzanat, amely az általános kulturális – nyelvi, irodalmi, művészeti, vallási, társadalmi és politikai – kódokkal, értékekkel és normákkal szembemegy, azokat tagadja, kifogatja, vagy valamely módon alternatívájukat nyújtja (Babcock 1978: 14).

A *mundus inversus* egyik fontos összetevője a testi örömök, főként a kulináris élvezetek felnagyítása. A Bahtyin által tárgyalt Rabelais világához hasonlóan a petricai mítosz az értékeket az „ehetőség”-gel azonosítja, és a nem ehető dolgokat csalásnak, mellébeszélésnek, szemfényvesztésnek tartja (Spiró 1981: 208). A *mundus inversus* egyik fontos helyszíne a tejjel-mézzel folyó meseország, a végtelenített farsangi multságok világa, Dembelija országa népi utópiája (és ennek számtalan változata az európai népek irodalmában: *Paese della Cuccagna*, *Schlaraffenland* – innen jött a horvátban a Šlarafija motívuma –, *The land of Prester John*). Krleža műveiben Šlaraffia és Dembelija a dologtalanok hazájának ironikus felhangú metaforájaként szerepel az első világháborút követően létrejött – 1918-tól a Szerb-Horvát-Szlovén Királyság, később a Jugoszláv Királyság nevet viselő – délszláv állam, ill. az arról előzetesen alkotott téveszmék összefüggésében.



Lukács István néhány évvel ezelőtt a Vujicsics Sztoján emlékkötetbe írt tanulmányában fölvetette Miroslav Krleža 1936-ban megjelent *Petrica Kerempuh balladáinak* posztmodern olvasatát (Lukač 2012: 194–201). E fölvetés, melyet a tanulmány alcíme „játékosan tudományos és tudományosan játékos kísérletnek” nevez, a *Kerempuh-balladák* újabb horvát értelmezéseiben szinte ugyanekkor jelenik meg. Ezek az értelmezések, többek között Cvjetko Milanja irodalomtörténészé, a *Balladák* stílusának és módszerének rendkívüli újszerűségére mutatnak rá (Milanja 2010). Abból a tényből, hogy Lukács István és Cvjetko Milanja közel egy időben, de egymástól függetlenül jutottak hasonló megállapításokra, arra következtethetünk, hogy ezek nagy valószínűséggel helytállóak. Észrevételeiket megelőzően ugyanakkor már Viktor Žmegač is foglalkozott a *Balladák* proto-posztmodern jellegzetességeivel (Žmegač 1986a). Az 1936-ban megjelent balladák proto-posztmodernitása ezek szerint szövegépítkezésük dekonstruktív módszerében, valamint posztmodern jegyeket mutató stílusukban keresendő. Ezeket a Krleža balladáira vonatkozó innovatív megközelítéseket feltétlenül érdemes továbbgondolni, azaz megvizsgálni, hogy mely posztmodern stílusjegyekről van pontosan szó, és a szövegépítkezésben hogyan érhető tetten a dekonstrukciós törekvés.

Mielőtt azonban ezt megtenném, röviden ismertetem a Krleža fő művei közé tartozó *Petrica Kerempuh balladáit* (Krleža 1959), mely a horvát, s értelemszerűen a horvát–magyar közös múlt századait a különböző tér- és idősíkok egybejátsztatásával, végső soron tér és idő relativizálásával vonultatja fel. A balladák énekmondója Petrica Kerempuh garabonciás vándordiak, csavargó, Ludas Matyihoz, Naszredin Hodzsához, Thyl Eulenspiegelhez hasonlító népi odamondó, bár ezeknél megtiportabb és kevésbé meseszerű figura, mert igazságot tenni nem áll hatalmában. Valójában tipikus szereplőről van szó, Petrica Kerempuh maszkja olyan magyar irodalmi párhuzamokat juttathat eszünkbe, mint Weöres Sándor *Psychéje*, vagy Esterházy Péter *Tizenhét hattyúk* című műve és a *Mily dicső a hazáért halni* című elbeszélése. Az említett Esterházy-szövegek szerepjátéka, az utóbbi esetben alkalmazott végletekig vitt intertextualitás (a 100%-os Danilo Kiš-vendégsszöveg) és a Krleža-balladák párhuzamára Lukács

István hívta föl a figyelmet. Ebből a szempontból tekintve Ady kuruc-versei – melyek bizonyítottan a Krleža-balladák egyik előképéül szolgáltak –, azok archaizáló nyelve és pszeudotörténeti témája sem poétikai visszarendeződést, hanem előremutató útkeresést jelent. A *Balladák* a délszláv nyelvi egységesítés korszakában nyelvjárási szerepbe viaszorult, egykor a magaskultúrához tartozó kaj-dialektust elevenítik fel. Az archaizálás szándékoltan eredményez fiktív nyelvet és anakronizmusokat, s ezek önmagukban is proto-posztmodern gesztusokként értelmezhetők.

Faludy György posztmodern szerepjátszásai is hasonló jelenségek a magyar irodalomban, melyek közül témánk szempontjából a legadekvátabbaknak – nemcsak a műfaji egyezés miatt – a Villon-balladák átköltései, újraírásai tekinthetők. A Faludy-Villon-balladák esetében nemcsak a szerepjáték ténye, hanem a szerepjátzó perspektívája is nagyon hasonló a Kerempuh-balladákéhoz: mindkettő fókuszában a bitófa áll. Hasonlóan *Az akasztófavirágok balladáijához*, a *Sej, gyöngyvirág, rózsza, ékes illat* című ballada idilli hangulatú virágénekeket idéző címét a későbbiekben groteszk halálvízió ellenpontozza (Krlezsa 1959: 12):

*Sej, gyöngyvirág, rózsza,  
ékes illat,  
holnap már bennünket  
bitó ringat.  
[...]  
Száll a gyöngyvirágok síri illata,  
a bitóról senki nem tért még haza.*

*Sej, haj, hadd viruljon május mosolya,  
ez pokolba vissza nem jövünk soha,  
többé már soha.*

A *Szanobori dalban* jól érzékelhető a *Balladákban* általában megnyilvánuló nonszensz groteszk elemeje, a *mundus inversus* látásmódja (Krlezsa 1959: 26):

*Görbediszno tojást költött,  
kotlósként mondta, hogy: rőf-rőf.  
Banya ment lúdpecsenyével,  
kulcs virult ki a kezében.*

*Egy teknőc tojásba bámult,  
kis malac felkukorékolt.  
A mogyorók táncba kezdtek,  
a baglyok rázendítettek.*

Hasonlóképpen a *Tehén a diófán* című balladában a világ a feje tetejére áll (Krljeza 1959: 27):

*Tehén a diófán,  
tömlő templom tornyán.  
Sárkány a zubbonyban,  
mint eb a csónakban.*

A műben további példákat is találunk a nonszenszre: a *Nocturno* és a *Cigánydal* című balladákban. A posztmodernizmus a világ megváltoztathatatlan nonszensz állapotával számol, ennek az adottságait használja fel, és úgy tűnik, meríti ki lassan éppen napjainkban rendkívül kreatívan. A klasszikus modern és a posztmodern világnézet egyik legfontosabb különbsége a világ nonszensz állapotához való viszonyulásban rejlik. A klasszikus modernség a fölborult világrend állapotát, az Ady által megfogalmazott „Minden Egész eltörött” élményét tragikumként fejezi ki. A modernség második hulláma és főleg a posztmodern alkotói számára ez az élmény azonban már evidencia. A törés miatti kétségbeesés fájdalma már a múlté, és előtérbe kerül a játékos élménye. A megvalósult nonszensz világában Örkény groteszk egyperceseit gyakran realista olvasattal fogadjuk be a posztmodern korszakban. Ezért idegen a posztmodern számára például a pátosz komolysága. A posztmodern alkotók és befogadók olyan rosszcsont gyerekekre emlékeztetnek, akik az eltörött, kisbetűvel írandó „egész” üvegcserepeivel játszanak, vigyázva arra, hogy a kirakott mozaik ne imitálja az eredetit, de játékos képtelenséggel mégiscsak emlékeztessen rá.

A posztmodern fogalma mindazonáltal túlságosan tág ahhoz, hogy ne lenne szükséges meghatározni, konkrétan mely stratégiáihoz kapcsolódnak Krlježa *Balladá*i. Annál is inkább, mert nemcsak a *Balladák*, hanem Krlježa más művei, elsősorban prózája kapcsán is felmerült már korábban a posztmodern olvasat jogosultságának kérdése, ami azonban nem ugyanazokkal a posztmodern stratégiákkal hozható kapcsolatba, mint a *Balla-*

dák esetében. A *Rég múlt napok. Feljegyzések 1914–1921* (1956) naplójegyzeteit értelmezve Viktor Žmegač mutatott rá többek között a modernizmus cáfolatára (osporeni modernizam), valamint a szöveg széttartására, kaleidoszkópszerűségére, montázsjellegére, a nem lehatárolt egyéni identitásra, az ironikus nézőpontra mint e műben jelen levő és a posztmodernre is érvényes sajátosságokra (Žmegač 1986b). Kaleidoszkópszerű szerkesztésmód jellemzi a *Melanija kisasszony három gavallérja* (*Tri kavaljera frajle Melanije*, 1922) című korai Krleža-kisregény főszereplőjének, és a kései *Zászlók* (1962–1968) több szereplője tudattartalmainak bemutatását is. Az utóbbi regény ironikus történelemszemlélete és értékrelativizmusa szintén a posztmodern értelmezések létjogosultságát erősíti (Škvorc 2005: 174–177). Az a tény, hogy a posztmodernnel rokonítható jellegzetességek Krleža különböző, egymástól jelentős időbeli távolságban keletkező prózai műveiben egyaránt jelen vannak, azt mutatja, hogy ezek a művek nem fenomenológiai vagy stílustörténeti (pragmatikai), hanem narratológiai értelemben posztmodernnek, mintegy előhírnökei a később elkövetkező korszaknak (Škvorc 2005: 170). Újabban Ladányi István kísérlete meg a *Filip Latinovicz hazatérése* című Krleža-regényt a horvát posztmodern egyik ikonikus szövegével, Ivan Slamnig *Bátorságunk jobbik fele* című regényével összehasonlítva posztmodern nézőpontból értelmezni (Ladányi 2012).

A *Balladákat* a posztmodern felől megközelítő értelmezések számára – a korábban már jelzett további meghatározandókon kívül, azaz annak megvizsgálása mellett, hogy mely posztmodern stílusjegyekről van szó a *Balladák* esetében, és hogyan érhetők tetten a dekonstrukciós törekvések a szövegépítkezésben – a posztmodern stratégiák tisztázása a harmadik legfontosabb kérdés. Ennek a kérdésnek a tárgyalásakor a továbbiakban első sorban a Németh Zoltán által a posztmodern magyar irodalom tárgyalására bevezetett hármas stratégia elvét alkalmazom (Németh 2012).

A hármas stratégia elve abból az amerikai irodalom kapcsán többek között Hal Foster által felvetett – ám a magyar és a horvát irodalomra is érvényes – megállapításból indul ki, miszerint a posztmodern korántsem monolit jelenség, és több, egymásnak lényeges pontokon ellentmondó válfaja létezik. Németh a korai

posztmodern, az referenciális posztmodern és az antropológiai posztmodern különbözteti meg egymástól (Németh 2012: 14–15). Adódik a feltételezés, hogy Krleža műveinek – legfőképp pedig az itt tárgyalt *Balladák*nak – posztmodern jegyei leginkább a korai posztmodernre jellemzőek. Irónia, metafikció, az írásfolyamat önreflexivitása, identitásjáték, maszkyszerűség, vagy a mesék, a mítoszok és a folklór felhasználása, továbbá a történelmi tapasztalattal való párbeszéd mind olyan, a korai posztmodernre jellemző jegyek, melyekkel a *Balladák* olvasója is szembesül. A magyar irodalomból ide tartozik Weöres Sándor a maszkyszerűség kapcsán a korábbiakban már említett *Psychéje*, vagy Esterházy Péter *Tizenhét hattyúk* című műve, továbbá Ottlik Géza az első magyar posztmodern regényként is felfogható *Iskola a határon* című regénye, mellyel több Krleža-szöveg is intertextuális kapcsolatba állítható. Ugyanakkor azonban az is megállapítható, hogy a *Balladák* számos ponton megfelelnek az referenciális posztmodern jellemzőinek. Ezek közül az egyik az éppen a jelen tanulmányban is középpontba állított nonszensz szövegalkotás újrafelhasználása. De a második posztmodern talán legfontosabb jellemzője, a maszkos identitásjáték, melyben azonban a nyelv és a szövegterek szándékoltan fiktívek, maradéktalanul érvényes a *Balladák* szövegvilágára. Amíg ugyanis Weöres korai posztmodern *Psychéje* a 18. századi nyelv tökéletes imitációja, addig a *Balladák* nyelve szándékoltan nem az.

A *Balladák* nyelvválasztásában döntő volt egyfelől a szerbségnek tett engedményként – s ebből következően a délszláv egység eszméjében annak dominanciáját erősítő – a szerbek és horvátok közös nyelvének választott što-nyelvjárás kiemelésével méltatlanul elfeledett, háttérbe került és kiszorított, egykor irodalmi rangú horvát kaj-nyelvnek legalább utólag igazságot szolgáló szerzői szándék. Másfelől a művet kétségtelenül meghatározta a szociális tendencia, a plebejus szemlélet érvényesítésének igénye is, s ebben a nyelvválasztásnak is jutott némi szerep, mert a mű keletkezésének idején a kaj-nyelvűség az említett okok miatt egyúttal osztálykülönbséget is jelentett (Spiró 1981: 195). Témánk szempontjából azonban fontosabb észrevenni a *Balladák* nyelvének játékosságát, azaz azt a szerzői szabadságot, amely el tud szakadni a dokumentált archaizmusok érvényesítésétől és

tudatosan újítva képes egy fiktív nyelv megteremtésére. Persze, éppen ezáltal létre is hoz egy, az areferenciális posztmodernre inkább jellemző artificiált, mesterséges, s ily módon exkluzív szövegvilágot, mely inkább az elitizmust, nem pedig a szociális szempontok érvényesítését erősíti. A plebejus szándék érvényesítése a kaj-nyelv használatában inkább Krleža *Szentistvánnapi búcsú* című drámájában érhető tetten, hasonlóképpen Wyspiański *Menyegzőjéhez* (a két dráma közös jegyeire éppen Spiró György hívta fel először a figyelmet), a *Balladák* kaj-nyelve esetében viszont elősorban már nem erről van szó. A *Balladák* világában a szociális szempont ugyan kétségtelenül hangsúlyos, a nyelvhasználat viszont újszerű Krleža korábbi kaj-nyelvű szépirodalmi szövegeihez, szövegrészleteihez képest. A *Balladák* nyelve nem Villon verseivel, hanem sokkal inkább Faludy Villon-adaptációival rokonítható. Ám amiként a *Szentistvánnapi búcsú* című dráma megjelenése idején, 1918-ban világirodalmi viszonylatban is rendkívül újszerű volt, ez az újszerűség – más írói módszerek érvényesítése mellett – ugyanúgy jellemezte a harmincas évek közepén megjelent *Petrica Kerempuh balladáit* is. Mert a *Balladákban* Krleža nem a horvát irodalomból hiányzó plebejus, népi szemlélet késői megteremtésére vállalkozott, önfeláldozó módon magára vállalva ezt a feladatot, ahogy ezt Spiró György állítja (Spiró 1981, 198). Mi sem állt tőle távolabb. Erre a szándékára egyébként a *Balladák* előtt írt egyik műve sem utal. Ezekben inkább a parasztság, a vidék világára vonatkozó mélyen szkeptikus szemlélete érvényesült. Programok felvázolására, feladatok körülrajzolására Krleža sokkal inkább esszéiben, mint fikciós műveiben törekedett. Éppen a fikciós és nem fikciós műveit elválasztó cezúra miatt olyan zavarba ejtően ellentmondásos Krleža életműve, amely mintha folyamatosan önmagát cáfolná.

A különböző korok (a harmincéves háború, a vallásháborúk és parasztháborúk kora) és világok (a magyar kuruc szöveggyománny stb.) szerepeltetése nem pusztán a rendelkezésére álló valamennyi – horvát, magyar, német – plebejus hagyomány számba vételét jelenti, hanem egyúttal a posztmodern által kedvelt palimpszesztszerűséget is. Az areferenciális posztmodern ironikus-parodisztikus-komikus hangja a maszkos identitásjékban gyakran már előre, a néven keresztül kifejti hatását (Né-

meth 2012: 34). Ez azonban a magyar fordítás címében nem érvényesül, hiszen az eredeti cím itt alcímmé fokozódott le, amely a könyv borítójára és gerincére már föl sem került (Krlęza 1959). Hogy a cím kérdését a szerző kardinálisnak érezte, és magyarul jól értőként szembe kellett néznie az eredeti maszknévben rejlő nyelvi játék elvesztésével, az jól látható abból a Krlęza kéziratos hagyatékában fennmaradt levélből, amelyet a *Balladák* magyarra fordítójának, Csuka Zoltánnak írt (Krlęza [10. X.] 1958):

„Tisztelt és kedves Csuka Zoltán,  
[...] Mindenekelőtt, ami a *Balladák* címét illeti, ön egyetért az első levelemben írt érveimmel, és hajlik rá, hogy javaslatomat elfogadva, Petrica Kerempuhot magyarul Potrohossuk megnevezik. Igaz, hogy a Potrohoss és az eredeti etimónja és szimbolikája pontosan megegyezik, amint azt végig is vezettem a levelem 3–4. oldalán, de hosszú töprengés után e nyitva hagyott kérdést illetően post hoc mégiscsak arra a következtetésre jutottam, hogy Petrica Kerempuh neve, dacára minden nyelvészeti elemzésnek, a magyar változatban is maradjon meg az eredeti szerint. [...] Erre a következtetésre, drága Csuka, a dolgok alapos átgondolása után jutottam, a *Balladák* szövegének elemzéséből kiindulva, amelyekhez Petrica Kerempuh neve elválaszthatatlanul kapcsolódik. Ugyan igaz és pontos megállapítás, hogy Kerempuh átvitt értelemben ugyanazt jelenti, mint a magyar Potrohoss, de az is igaz, hogy az akasztófa alatt álló Petrica egészen más asszociációkat és képzeteket ébreszt az emberben, mint a Potrohoss képe, az elégedett és apró daadátt álomszuszék alakja, aki a belein való fuvolázásával van elfoglalva [...] és alapvetően közömbös a körülötte történő dolgokkal szemben. Igazat szölvő, van valami alapvető törés Petrica Kerempuh alakja és e macabre motívumok között.”

## BIBLIOGRÁFIA

- BABCOCK Barbara A. (ed.), 1978: *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca N. Y. and London, Cornell University Press.
- BAHTYIN Mihail, 2002: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest, Osiris.
- BURKE Peter, 1991: *A Farsang világa: A feje tetejére állított világ*. In: uő., *Népi kultúra a kora újkori Európában*, ford. Bérczes Tibor, Budapest, Századvég – Hajnal István Kör.
- COCCHIARA Giuseppe, 2007: *Il mondo alla rovescia*. Torino, Bollandi Boringhieri.
- CURTIUS Ernst Robert, 1998: *Naopaki svijet*. In: uő., *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, Naprijed, 107–111.

- KRLEŽA Miroslav, [10. X.] 1958: Pismo Zoltánu Csuki. In: uő., *Rukopisna ostavoština Miroslava Krleže*. Ba: Krležina pisma – Miroslav Krleža kéziratost hagyatéka. Ba: Krleža levelei. Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu.
- KRLEZSA Mirosláv, 1959: *Éjtszakának virrasztója. Petrica Kerempuh balladái*. Fordította és az utószót írta: Csuka Zoltán. Jegyzetekkel ellátta: Vujicsics D. Sztoján. Illusztrálta: Reich Károly, [Budapest], Magyar Helikon.
- LADÁNYI István, 2012: *Azonosságkérdések és kultúrákőziség a hazatérés eseményének elbeszélésében Miroslav Krleža Filip Latinovicz hazatérése és Ivan Slamnig Bátorságunk jobbik fele című regényében*. In: Uő. *Hősök, terek. Identitáskérdések és térproblémák közép-európai regényekben*, Budapest, Gondolat, 21–38.
- LUKAČ Stjepan, 2012: *Jezična subverzija kao prag postmoderne? (Ludističko-znanstveni ili znanstveno-ludistički eksperiment)* In: Török Zsuzsa – Vujicsics Marietta (szerk.) „A végtelenség küszöbén”. *Írások Vujicsics Sztoján emlékére*, Budapest, rec. iti, 194–201. <http://reciti.hu/2012/173> Letöltés: 2019. 04. 25.; Másodközlés: *Nomadi margine. Međunarodni znanstveni skup Budimpešta*, 24. ožujak 2010. (Opera Slavica Budapestiensis Symposia Slavica), szerk.: Lukács István, Budapest, ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, 2019, 245–251.
- MILANJA Cvjetko, 2010: *Balade kao autorski projekt*, *Kaj*, 43/3, 11–46. [http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=104270](http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=104270) Letöltés: 2019. 04. 25. Másodközlés: uő., 2017: *Hrvatsko pjesništvo 1930–1950. Novostvarnosna stilska paradigma*. Zagreb, Matica hrvatska, 81–122.
- NÉMETH Zoltán, 2012: *A posztmodern magyar irodalom hármast stratégijája*. Pozsony, Kalligram Könyvkiadó.
- PLEJIĆ POJE Lahorka, 2009: *Mundus inversus*. In: Slobodan PROSPEROV NOVAK et al., (szerk.): *Leksikon Marina Držića*. Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 520–521. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/mundus-inversus/> Letöltés: 2019. 04. 25.
- SPIRÓ György, 1981: *Miroslav Krleža*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó. <http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA378> Letöltés: 2019. 04. 25.



- ŠKVORC Boris, 2005: *Moderno i postmoderno u iskazu Miroslava Krleže, Ranka Marinkovića i Slobodana Novaka*. In: Uő: *Gorak okus prešućenog. Ironično u tekstovima, kontekstu i intertekstualnim konotacijama suvremene hrvatske proze*, Zagreb, Alfa, 166–184.
- ŽMEGAČ Viktor, 1986a: *Balade Petrice Kerempuha u komparativnoj vizuri*. In: uő., *Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb, Znanje, 160–195.
- –, 1986b: *Evropski odmor mladoga Krleže. „Davni dani“*. In: uő., *Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb, Znanje, 7–43.