

Uniwersytet Warszawski
Wydział Neofilologii

ACTA PHILOLOGICA

35

Warszawa 2009

Komisja Wydawnicza Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego:

prof. dr hab. Barbara Kowalik (przewodnicząca)

prof. dr hab. Bożenna Bojar

dr Jolanta Dygul

dr Anna Górajek

dr Łukasz Grützmacher

dr Joanna Żurowska

dr Marek Paryż

Redaktorzy tomu:

prof. dr hab. Barbara Kowalik

dr Marek Paryż

ISSN 0065-1525

© Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydanie I, nakład: egz. 200

Skład, łamanie

Mariusz Sadowski, Studio M4

Dystrybucja

CHZ Ars Polona S.A.

ul. Obrońców 25

03-933 Warszawa

tel. (22) 509 86 43

fax (22) 509 86 40

Druk i oprawa

Sowa – Druk na życzenie

www.sowadruk.pl

tel. (22) 431 81 40

Spis treści

Od Redakcji	5
-------------------	---

* *
*

Portrety Filologów / Portraits of Philologists

Barbara Kowalik

Hanna Malewska the Medievalist	7
--------------------------------------	---

* *
*

Dominika Oramus

A Rhetoric of Novelty: Cyberpunk and Academia	13
---	----

Agata Preis-Smith

Was Ada McGrath a Cyborg, or, the Post-human Concept of the Female Artist in Jane Campion's <i>The Piano</i>	21
---	----

Agnieszka Gerwatowska

Beauty and the Beast and Jacques Derrida – Overturning the Hierarchy. An Analysis of Two Short Stories: <i>The Tiger's Bride</i> by Angela Carter and <i>The Grain of Truth</i> by Andrzej Sapkowski	28
--	----

Bartłomiej Błaszkiwicz

The Shadows of the Past in Neil Gaiman's <i>Chivalry</i>	34
--	----

Ewa Szymańska-Sabala

The Cons and Pros of Being Dead. The Meaning of Life and Language in <i>Hotel World</i> by Ali Smith	42
---	----

Ewa Meducka

Agents of Authority: Messengers in Shakespeare's Plays	49
--	----

Grzegorz Buczyński

Insults in the Embassy Scenes in the <i>Alliterative Morte Arthure</i>	57
--	----

* *
*

Waldemar Czachur

Europäische Erinnerungskultur im Jahre 2009. Eine Herausforderung für Mitteleuropa	65
--	----

Paweł Piszczatowski

Büchner in der Klinik Achterloo – Dürrenmatts fatalistisches Welttheater	72
--	----

<i>Maria Stolarzewicz</i> Intentionen von Goethes „Zauberflöte“ (Zweiter Teil)	80
<i>Krzysztof Tkaczyk</i> Carl Einstein. Ku totalności przeżycia	89
<i>Agnieszka Jezierska</i> Narracje rodzinne Birgit Vanderbeke	96
<i>Tomasz Bereziński</i> Kurt Tucholskys Erzählungen in der Perspektiveder Theorie der Groteske von Michail Bachtin	103
* * *	
<i>Hanna Serkowska</i> Non potevano non dire di no... Sull'immaturità e il sessantotto in Italia	109
<i>Joanna Szymanowska</i> La scrittura saviniana tra diversità, frontiere e decostruzione	115
<i>Luiza Bieńkowska</i> Analisi del commento di Giuseppe Nava a <i>Myricae</i> di Giovanni Pascoli	124
<i>Małgorzata Jodłowska</i> Il fumetto giallo in Italia: come si è fatto strada?	129
<i>Ewa Nicewicz</i> Alfabeti, breviari, dizionari – c'era una volta la guerra	136
<i>Małgorzata Albrecht</i> Emigracja jako utrata – Vita Melanii G. Mazzucco	145
* * *	
<i>Izabella Zatorska</i> Le divorce entre le vrai et le justedans le discours sur Madagascar aux XVII ^e et XVIII ^e siècles	153
<i>Monika Kulesza</i> Le conte dans le roman, exemple d'Histoire d' <i>Hypolite, comte de Douglas</i> de Mme d'Aulnoy	164
<i>Judyta Zbierska-Mościcka</i> L'image au service du texte dans la littérature belge de langue française	171
<i>Małgorzata Szymańska</i> Le thème de l'étranger chez quelques romancières romandes contemporaines	178
* * *	
<i>Anna Kalewska</i> Baltasar Dias – o dramaturgo quinhentista português revisitadoe o Teatro do seu nome como espaços culturais polivalentes	185

Od Redakcji

Acta Philologica, forum naukowe Wydziału Neofilologii, jest od wielu lat cennym miejscem spotkania w przestrzeni druku dla badaczy języka, kultury i literatury istotnych w Europie i na świecie obszarów – angielskiego, niemieckiego, francuskiego, hiszpańskiego, włoskiego, węgierskiego i niderlandzkiego. Chociaż kolejnemu tomowi nie przyświeca wiodący temat, można w nim dostrzec podobne zainteresowania i kierunki eksploracji (m. in. problematyka europejska, komparatystyka, wątki polskie, dramat i teatr, gatunki popularne, krytyka postmodernistyczna, feministyczna i postkolonialna).

W panoramicznym eseju otwierającym część angielską Dominika Oramus zwraca uwagę na bliskie związki świadomości postmodernistycznej z literaturą fantastyczno-naukową, wpływ kreacji wizjonerów na rozwój globalnego społeczeństwa oraz zbliżenie literaturoznawstwa i socjologii, a także wyjaśnia, dlaczego krytyka akademicka znacznie przychylniej niż przed laty odnosi się obecnie do SF. Esej Agaty Preis-Smith na temat bohaterki filmu Jane Campion *Fortepian* można odczytać m. in. jako egzemplifikację przenikania do dyskursu postmodernistycznego pojęć stworzonych przez wyobraźnię fantastyczną, takich jak cyborg. Eseje Agnieszki Gerwatowskiej i Bartłomieja Błaszkiwicza łączy zainteresowanie przepisywaniem na nowo dawnych narracji przez współczesnych autorów – baśni w opowiadaniach Angeli Carter i legendy o Graalu w opowiadaniu Neila Gaimana. Feministyczna krytyka stereotypów patriarchalnych przewija się w esejach Agaty Preis-Smith, Agnieszki Gerwatowskiej i Ewy Szymańskiej-Sabali, która opisując związki psychiki z ciałem w eksperymentalnej prozie Ali Smith sięga do średniowiecznych i renesansowych dialogów duszy i ciała. Eseje Ewy Meduckiej i Grzegorza Buczyńskiego na dobre przenoszą nas do tamtych epok, odsłaniając wielorakie funkcje posłańców i posłów w dramatach Szekspira i romansach arturiańskich.

Artykuły germanistyczne zawierają wnikliwe analizy kulturowe i literackie. Waldemar Czachur podejmuje aktualny i trudny temat wspólnej historii Europy, skupiając się na pojęciu Europy Środkowej i sytuacji poszczególnych krajów tego regionu. Pozostałe eseje dotyczą twórczości znanych i mniej znanych autorów niemieckich. Paweł Piszczatowski zgłębia ideę fatalizmu historycznego w ostatniej sztuce F. Dürrenmatta w nawiązaniu do twórczości innego dramaturga, G. Büchnera. Maria Stolarzewicz śledzi związki opery Mozarta z nieukończonym dziełem Goethego. Krzysztof Tkaczyk przypomina sylwetkę zapomnianego niemieckiego pisarza, Carla Einsteina, Monika Jezierska zaś analizuje metodę artystyczną w dwóch opowiadaniach mało znanej w Polsce pisarki,

Birgit Vanderbeke. W oparciu o teorię Bachtina, Tomasz Bereziński bada rolę groteski w zbiorze opowiadań Kurta Tucholskiego.

W pracach o kulturze i literaturze włoskiej dominuje współczesna problematyka. Hanna Serkowska przedstawia publikacje związane z czterdziestą rocznicą włoskich strajków studenckich z 1968 r. oraz zawartą w nich diagnozę tamtych wydarzeń przez pryzmat syndromu niedojrzałości. Joanna Szymanowska, badając przyczyny ożywionego zainteresowania włoskiej krytyki literackiej twórczością zapomnianego na kilkadziesiąt lat pisarza, Alberta Savinia, upatruje je w postmodernistycznej poetyce autora, który najwyraźniej wyprzedzał własne czasy. Luiza Bieńkowska poddaje analizie gatunek komentarza krytycznoliterackiego na przykładzie krytycznego wydania G. Navy zbioru poezji G. Pascolego. Małgorzata Jodłowska dokonuje przeglądu gatunku włoskiej literatury popularnej, jakim jest komiks połączony z powieścią kryminalną. Ewa Nicewicz zaś prezentuje konflikt między włoskimi krytykami a tzw. „młodymi pisarzami”. Wreszcie Małgorzata Albrecht omawia prozę Melanii G. Mazzucco.

Studia poświęcone autorom francuskojęzycznym otwiera artykuł Izabelli Zatorskiej na temat dyskursu francuskich kolonizatorów Madagaskaru w XVII i XVIII w. i dostrzegalnych w nim prawdziwości i sprzeczności, z ukazaniem Maksymiliana Wiklińskiego, Polaka służącego na Madagaskarze, jako pioniera dyskursu o innych kulturach według zasad prawdy i sprawiedliwości. Monika Kulesza analizuje funkcje baśni w powieści miłosnej pani d'Aulnoy z 1690 r. Judyta Zbierska-Mościcka dokonuje syntezy związków powieści belgijskiej z malarstwem na podstawie twórczości pięciu wybranych pisarzy. Małgorzata Szymańska zaś porusza kwestie inności, tożsamości i kobiecości w analizie cudzoziemców w utworach współczesnych pisarek szwajcarskich.

Zbiór artykułów zamyka esej iberyстки Anny Kalewskiej poświęcony postaci szesnastowiecznego dramaturga portugalskiego Baltasara Diasa i Teatrowi Baltasar Dias w Funchalu na Maderze w kontekście kultury madeiřeńskiej i europejskiej oraz w nawiązaniu do polskiej działalności Leopolda Kielanowskiego.

W tomie znalazł się również mój „portret” Hanny Malewskiej jako mediewistki – w ramach inicjowanych przez nas „Portretów Filologów”, których celem będzie przypomnienie dokonania humanistów, zwłaszcza polskich i warszawskich oraz tych o szerszym, komparatystycznym i interdyscyplinarnym spojrzeniu. Rezygnujemy z haseł tematycznych w kolejnych numerach, nie zniechęcając przy tym Autorów do podejmowania wspólnych zagadnień – na przykład, „interteksty”. Chcąc udostępnić artykuły w *Acta Philologica* jak najszerszemu gronu zainteresowanych Czytelników, prosimy Autorów o dołączanie streszczeń w języku polskim, a także w miarę możliwości w języku angielskim. Podejmiemy starania, aby te ostatnie były zamieszczone w Internecie. W związku z dużą liczbą nadsyłanych artykułów, zechcemy wydawać tom literacko-kulturowy corocznie.

Z okazji 90-lecia istnienia Romanistyki w Uniwersytecie Warszawskim składamy serdeczne gratulacje Koleżankom i Kolegom Romanistom i życzymy wielu pomyślnych lat dalszej działalności. Jednocześnie zapraszamy wszystkie Koleżanki i Kolegów do upamiętnienia Jubileuszu Romanistyki publikacjami, dla których rezerwujemy specjalne miejsce w kolejnym tomie *Acta Philologica*.

Barbara Kowalik

Portrety Filologów / Portraits of Philologists

Barbara Kowalik

Hanna Malewska the Medievalist

In medieval studies, more than in any other academic field, the borders between scholarship and creative writing are often fuzzy and permeable suffice it to recall only the most renowned names of J. R. R. Tolkien, Umberto Eco, John Gardner, C. S. Lewis, or Helen Waddell. Waddell, the only woman in this company, shifted from one role to another, starting her career as author of a play and a volume of lyrics, next producing her pioneering study of learning in early medieval Europe, *The Wandering Scholars* (1927; trans. into Polish as *Średniowiecze waganatów*), and afterwards writing another play and a historical novel, *Peter Abelard*. She became famous for her book of translations, *Medieval Latin Lyrics*, several of which were set to music by Gustav Holst. In some respects Hanna Malewska (1911-1983) may be seen as the Polish counterpart of Helen Waddell (1889-1965) although she was a generation younger, much less widely known, and historical novels were her main *forte*. Both writers translated Latin verse, studied in Paris, wrote learned historical fiction, engaged in journalism, and popularised medieval saints and spirituality.

Hanna Malewska studied history at the Catholic University of Lublin, where she also did one year of Polish philology. Still before completing her studies she wrote two major novels: her debut about young Plato, *Wiosna grecka* (1933, "Greek spring"), written in rhythmical prose echoing Hellenic patterns, and an ambitious epic study of the Habsburg emperor Charles V, who aimed at uniting western Europe at a time of its rapid disintegration in the first half of the sixteenth century. In this second novel, *Żelazna korona* (1937, "the iron crown"), awarded in a competition and highly praised by many distinguished men of letters, including the historical novelist Teodor Parnicki, Malewska went against the grain of opinions prevalent in the historiography of her day and focused on the person of the ruler as distinct from his political role, producing thereby a less schematic and less unambiguously negative portrait, additionally inspired by the emperor's pictures made by his court painter Titian. The title iron crown symbolises all similar unifying European projects: a number of previous emperors starting from Charlemagne used to crown themselves with the iron crown of the Longobards, which was later appropriated also by Napoleon I Bonaparte. The crown was actually gold and jewel-incrusted but had a narrow band of iron melted into it, reputedly a nail from the Holy Cross found by St. Helena. In her early writing Malewska deliberately avoided Polish historical subjects: years later she explained she had averted from the Polish inferiority complexes surfacing in the history books because she believed that to write means to try to talk "human" and "European" (*Apokryf rodzinny*, 1965: 295).

Fascinated by medieval Europe, Malewska continued her studies during a seven-month scholarship in Paris, where she attended the lectures of Étienne Gilson and Emile Mâle, famous historians of, respectively, medieval philosophy and art. She admired Mâle for being a scholar and artist in one person, remarking that whenever he handled a work of medieval art he revived it rather than killing it. Malewska adopted the same attitude, which she called *creatio ex nihilo*, in her programme as scholar and creative writer. She believed that in both capacities one should strive “to touch the living nerves of history, to feel the pulse of past events, and to live for a while in their inimitable rhythm” (Sulikowski 1986: 9; trans. mine). Accordingly, she used the materials she collected during her stay in France to write a novel about the builders of the Beauvais cathedral, tellingly titled *Kamienie wolać będą* (1946, “Stones will cry out”), for which she received the W. Pietrzak Prize. The focus on the cathedral, which in her opinion was the most complete epitome of medieval culture, places Malewska’s novel among a variety of cultural texts unified by this theme, from Victor Hugo’s *Notre Dame de Paris*, through the renovation works of the French architect Viollet Le Duc and the scholarly works of Emile Mâle and Georges Duby, respectively *The Gothic Image* and *Les temps des cathedrales*, to modern novels like *The Spire* by William Golding and films, including numerous Hollywood adaptations of Hugo’s romance, its Disney version, and the Polish Oscar-nominated, computer-made picture *Cathedral*.

Although Malewska was an extremely promising scholar, there was no job for her at university so she commenced school work. The Second World War put a final stop to her academic career. She spent the war in Warsaw, teaching in the underground system of education, being active in the resistance, and taking part in the Warsaw Uprising as member of the Home Army. After the war, she began to do research for her masterpiece Gothic epic, *Przemija postać świata* (1954, “the fashion of this world passes away”, trans. into German by Henryk Bereska in 1973), which depicts Europe at the turn of the fifth and sixth centuries, in the violent and dynamic period of turmoil and transition from classical antiquity to the medieval era. To appreciate the novel’s outstandingly high quality as historical fiction it is enough to compare it with Robert Graves’ *Count Belisarius* (1938), set in the same period and sharing some of the events and characters, particularly Belisarius and his campaign against the city of Rome. The very choice of perspective, focusing on the Goths and the Romans, with particularly fine character sketches of Theodoric the Goth and his daughter Amalasueta, Cassiodorus, Boethius, and Benedict of Nursia, as opposed to Graves’ centring his story in the Byzantine empire and telling it from the viewpoint of the emperor Justinian’s famous army commander Belisarius and his elder, scheming wife Antonina, distinguishes Malewska’s novel as an extremely well informed, aptly diagnosed, and vibrant re-creation of the origins and the formative stage of medieval Europe.

As a matter of fact, Malewska’s rich historical canvas, emphasising the ethnic, linguistic and cultural pluralism of early Europe along with the unifying omnipresence of the Roman civilisation, does not significantly differ from the main findings of a recent study by Julia M. H. Smith, *Europe after Rome*, subtitled *A New Cultural History 500-1000*. Malewska has given Cassiodorus (c. 447 – c. 570), the Roman senator and author of many books, among them a lost history of the Goths, a central and unifying role in her narrative, which was a brilliant idea in the light of how historians assess the role of intellectuals of his kind. Gilson, for instance, states that the modest writings of those pillars

of the falling civilisation were particularly important for fostering the vivid medieval sense of cultural continuity with Rome. He adds that those few who still read Cassiodorus find pleasure in getting to know his enchanting mind and keep him in grateful memory (1987: 100-101). Malewska was definitely one of the few and she extended her familiarity with Cassiodorus to readers of her novel, in which she has created many unforgettable scenes. Her description of Rome besieged by Belisarius is so moving that one cannot help thinking it was inspired by her experiences in Warsaw during the 1944 Uprising. Furthermore, in comparison with Graves, Malewska has delineated much more sympathetic, morally strong and less stereotypical female characters, including ordinary women from various social and ethnic backgrounds. This is true of her story of the Beauvais cathedral as well and constitutes one more shared characteristic between her and Helen Waddell, who in *Peter Abelard* has not only made Heloise a better person than the self-centred philosopher but also, through the character of an Irish nun copyist, underscored the cultural role of women in medieval literary culture.

Besides fiction Hanna Malewska wrote fine historical essays, particularly biographical, portraying an outstanding individual against a broad and vividly evoked historical background. A good example is her charming essay on St. Martin of Tours, where she introduces the fourth-century saint as a young mounted warrior, similar to a medieval knight rather than to a Roman soldier when he cuts his mantle into two halves with his sword in order to clothe a naked beggar. Stressing Martin's care for the needy, Malewska makes him a potential patron for our own epoch, described by the anthropologist René Girard in terms of unusually great care for victims. Her Martin is, in addition, an ex-soldier, conscientious objector, ordinary-looking man, bishop who shrinks from money and pomp and gladly gives away whatever he wins to the poor, lover of sinners, defender of heretics, and a cheerful missionary always on the move either on foot or a donkey. When an evil spirit reproaches Martin for receiving recalcitrant sinners in the monastery, he retorts he would forgive even the devil if the latter could repent. In brief, Martin's solidarity with the whole human family is unobtrusively underscored.

As a rule, Malewska renders her distant heroes relevant for her own age while remaining an impeccable scholar, well-acquainted with her primary sources and capable of interpreting them correctly in the light of her thorough knowledge of late ancient and early medieval history. She is known to have visited libraries to search for the latest publications on a currently investigated subject and her notes are taken in Latin, English and French. Thus, Rev. Marek Starowieyski, the editor of Sulpicius Severus' writings on St. Martin, who printed Malewska's essay as an after word to his volume, encourages the reader to check its assertions against the sources. The high quality of Malewska's historical essays stems from a fruitful combination of carefully concealed scholarly apparatus with a creative writer's intuitions and talent. Many of her essays, being addressed to the general public as well as humanities students, have been published in the monthly periodical *Znak*.

Malewska liked to undermine the deep-ingrained stereotypes about the distant and supposedly dark past by highlighting its vigorous and rejuvenating moments. Thus, she acquainted Polish readers with the joyful Latin poetry of the *vagantes*, representing the genre known as *Carmina Burana*, through her translation of one of its best specimens, *Confessio Goliae*, written in the latter half of the twelfth century by the anonymous "Archpoet". In her commentary Malewska emphasises the artistic values of this kind of verse, its international character, and a delightful combination of classical and

ecclesiastical learning with low, often obscene subject-matter and jocular treatment. The Archpoet, in his comic and deeply ironical self-critique, remains an archetype of all medieval incomplete clerks, or indeed poets in general, who loved wine, women, dice and ribald songs and who unashamedly indulged in those so-called tavern sins, consciously posing as outsiders and mockers of the established social hierarchy. Although in the separate edition of the poem Malewska modestly disavows any scholarly ambitions, she proceeds like a competent philologist, providing a bilingual version of the poem to document its stylistic valour and an excellent introduction, where a well-researched silhouette of the Archpoet is displayed against a “complex symphony” of medieval culture in capsule. The essay is written, as usual, with a touch of poetry, visible for example in the comparison of the Archpoet to an ass playing the viola in a gargyle of the Chartres cathedral.

Hanna Malewska popularised medieval culture as translator. She rendered into Polish mystical prose, including parts of the anonymous Middle English *Cloud of Unknowing*, at a time when mystical literature was still very little known in Poland (*Znak* 1970, no. 1; cf. also *Znak* 1971, no. 12). Special tribute is due to her unpublished textbook, *Kultura średniowieczna w tekstach* (“medieval culture in texts”), an anthology of diverse texts and extracts, preceded by a long general introduction and short prefaces to each selection. Malewska translated most of the 43 items herself, though she relied on the available translations whenever she could (by Edward Porębowicz, Stanisław Helsztyński and Jan Kasprowicz). The whole material is grouped into 13 sections: the Dark Ages; legends; beginnings of vernacular literatures; respect for antiquity; faith and art; learning; not just bookish knowledge; mysticism; St. Thomas Aquinas; the “righteous man”; the wandering scholars; satire; twilight. Among the authors are Bede, Wolfram von Eschenbach, Bertrand de Born, Albert the Great, Roger Bacon, Marco Polo, Celano, Jacopone da Todi, St. Catherine of Siena, Joinville, Chaucer, Froissart, Villon and many others; among the texts – *Speculum maius* by Vincent de Beauvais and *Philobiblon* by Richard de Bury; among the genres – a romance, a fabliau, an exemplum, and a mystery play.

The idea underlying this pedagogical aid is strikingly modern for the handbook is comprehensive in scope and cuts across many compartmentalised disciplines, bringing together texts from different ethnic cultures, languages, fields of study, and kinds – even Poland is represented by Witelo’s optics and Benedykt Polak’s report from a travel to China. Furthermore, the various texts – from maxims, prayers, sermons, saints’ lives and chronicles, through a sonnet and a *canzona*, to extracts from a *summa* – are treated as documents of medieval culture in the way that strongly resembles the agenda of today’s cultural studies. Anticipating a similar trend in the present scholarship, Malewska argues against positing any sharp boundary between the medieval period and the Renaissance. She sets herself several tasks: to facilitate and illuminate the reading of medieval texts; to supply the texts with information about their larger contexts; to point out principal characteristics of medieval culture; and to correct misconceptions, such as that the Bible was not read in the Middle Ages. In her general introduction Malewska elucidates a number of medieval ideals, recognizing the importance of ideals in medieval culture and believing that it is only fair to evaluate any culture on the basis of its aspirations, although she endorses the perpetual discrepancy between the latter and reality. Thus, she succinctly describes the political, social and economic ideals and then discusses the visual arts, literature and philosophy.

Malewska particularly appreciated the medieval re-evaluation of labour as a positive spiritual pursuit, which she considered to be a vital cultural innovation for, she pointed out, the Greek and Roman antiquity scorned manual work as something beneath a free man. Her own respect for work is visible throughout her life and writing – from making a mason the hero of her novel about the construction of the Beauvais cathedral, and Benedict a major figure in her Gothic epic, through privileging human work in her medieval anthology, up to embracing the Benedictine precept *Ora et labora* as her personal motto. In English medieval studies an analogous recognition was made in the works of Lynn White, Jr. (1962, 1968). Modern historians usually locate the change of attitude to labour in the *Regula Monachorum* (c. 530-40), the widely influential monastic rule written by Benedict of Nursia (d. 547), where manual work is placed at the centre of piety and of a fully Christian life and where it equals an act of worship (see Cannon 2008: 10). Malewska saw the germs of the transformation already in St. Martin's activities as an abbot appointing to his monks the task of copying ancient manuscripts. In her anthology she wrote enthusiastically about Gothic cathedrals, radiant and colourful, emanating joy and peace, and continuing to inspire architects as remote as Le Corbusier. She translated a part of *De Diversis Artibus* (1122-3) by the Benedictine monk Theophilus who claimed that all mechanical devices (from kilns to blast furnaces) and crafts of all kinds (from painting to glass-making) flowed from the power and guidance of the Holy Spirit (*magisterio et auctoritate Spiritus sancti*). Malewska particularly applauded the medieval lack of distinction between art and craft, both of which came under *techné*, technology, or knowledge about the creation of objects, so that the term *magister* applied to craftsmen and scholars alike. She played down the role of verbal expression in medieval culture in favour of what she called masterpieces of silent craftsmanship, character, and action. If she valued writing at all it was the learned, encyclopaedic Latin prose rather than the vernacular stories about, say, King Arthur, written in what she thought to be underdeveloped languages incapable of conveying complex ideas. Malewska's fascination with medieval labour is akin in spirit to the Polish "Solidarity" movement, which brought together workers, artists, and intellectuals.

How can one sum up Malewska's contribution to medieval studies? Her work resists the dichotomies between history and philology, academic and creative writing, scholarship and journalism. In this respect she resembles medieval writers on the one hand and postmodern writers on the other. Her methodological convictions resonate with those described by Julia M. H. Smith in the introduction to her history of early Europe, highlighting an interest in culture in its broadest sense, as an expression of meanings, perceptions and values through which people construct their understanding of reality, order their experiences, and decide about their lives. This approach, which ascribes to individuals an active role in shaping the events instead of presenting them as mere pawns subject to historical change springing from impersonal forces and processes, was embraced by Hanna Malewska as well. Many of the chapter titles in Smith's *History* parallel the themes of Malewska's novels: birth, life, and death; responses to misfortune; friends and relatives; men and women; labour and lordship; giving and receiving; kingship and Christianity. The need to be text-sensitive is another attitude shared by both historians, resulting from their recognition of the uncertain and non-transparent relationships between texts and historical reality supposedly reflected in them. Thus, in her focus on texts and the culture that resides *in* rather than *outside* texts Malewska foreshadowed later developments

in history and literature. She was perfectly aware that medieval authors, even those who adopted the historical stance and wrote about their contemporaries, like Sulpicius Severus writing about St. Martin, did not simply mirror the reality. The medium of fiction does not diminish the value of Hanna Malewska's insights into medieval culture. After all, even modern historiography is not entirely free from fiction and from "the formal coherency of a story", as established by Hayden White (1987:4). Readers of medieval histories, of Geoffrey of Monmouth or Wincenty Kadłubek, have always been aware of that.

Bibliography

- Cannon, Ch.** (2008), *Middle English Literature. A Cultural History*. Cambridge: Polity Press.
- Gilson, É.** (1987), *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*. Trans. S. Zalewski. Warszawa: PAX.
- Girard, R.** (2002), *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*. Trans. E. Burska. Warszawa: PAX.
- Graves, R.** (1938), *Count Belisarius*. Londyn.
- Malewska, H.** (1936), *Żelazna korona*. Warszawa.
- Malewska, H.** (1946), *Kamienie wołać będą*. Warszawa.
- Malewska, H.** (1986, 1954), *Przemija postać świata*. Warszawa: PAX.
- Malewska, H.**, ed. and trans. (1958), *Spowiedź Archipoety*. Warszawa: PIW.
- Malewska, H.** (1995), „Święty Marcin z Tours.” S. Sewer, *Pisma o św. Marcinie z Tours*, ed. Rev. M. Starowieyski. Kraków: Wyd. Benedyktynów Tyniec. 203-216.
- Malewska, H.** (1997, 1965), *Apokryf rodzinny*. Ed. and introd. A. Sulikowski. Kraków: Universitas.
- Malewska, H.** „Kultura średniowieczna w tekstach.” Unpublished typescript. Lublin: The Library of the Catholic University of Lublin.
- Smith, J. M. H.** (2005), *Europe after Rome. A New Cultural History 500-1000*. Oxford: Oxford University Press.
- Sulikowski, A.** (1986), “Introduction”. Malewska, H., *O odpowiedzialności i inne szkice. Wybór publicystyki (1945-1976)*. Kraków: Znak. 5-21.
- Waddell, H.** (1955), *Abelard i Heloiza*. Trans. J. Janowski. Warszawa: PAX.
- Waddell, H.** (1954; 1927), *The Wandering Scholars*. Harmondsworth: Penguin.
- White, H.** (1987), “The Value of Narrativity in the Representation of Reality.” *The Content of the Form*. Baltimore. 1-25.
- White, L., Jr.** (1962), *Medieval Technology and Social Change*. Oxford: Oxford University Press.
- White, L., Jr.** (1968), “Dynamo and the Virgin Reconsidered.” *Machina ex Deo: Essays in the Dynamism of Western Culture*. Cambridge, MA: MIT Press. 57-73.

Dominika Oramus

A Rhetoric of Novelty: Cyberpunk and Academia

“I had often been told by literary colleagues, seemingly without awareness of self-contradiction, that (a) they hated science fiction, and (b) they never read it” (2002: 8), recounts Tom Shippey in his essay devoted to the history of science fiction in academic departments in the second part of the twentieth century. Shippey is today a well-known specialist on J.R.R. Tolkien. He is also a theorist of fantasy and science fiction famous for his books on literary theory.¹ However, throughout most of his academic life Shippey encountered open hostility to science fiction all over the English-speaking world. In the text I quote from above, “Literary Gatekeepers and the Fabril Tradition,” he claims that the disruptive power of science fiction and its challenge to the old canons provoked scholars to extreme reactions, including “hating without reading.” Once the novelty was recognized in the text, the text itself was discarded as popular, low-brow, adolescent, etc.

Nevertheless, over the last decade the situation has been rapidly changing. The first signs of this change were visible in the 1990s. Since 2000, however, a complete esthetic reversal has taken place, with science fiction in general and, most notably, its radical subgenre cyberpunk having become fashionable. Theorists such as Donna Haraway and Jean Baudrillard elevated science fiction to the status of a purely postmodernist literature offering a symbolic apparatus to describe contemporary commodity culture with terms such as cyborgization, mutants, simulacra, and cyberspace.² The aim of this essay is to examine this new academic fashion and to show to what degree it is cyberpunk, and, most prominently, the fiction of William Gibson that prompted the turnabout.

The right moment to start such an examination seems to be the late 1990s, when two processes were simultaneously underway: one originating within the field of science fiction, the other in departments of English literature. The first one is best described by Patrick Parrinder in his introduction to the essay collection *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics*

¹ Tom Shippey, as he claims in “Literary Gatekeepers and the Fabril Tradition,” has been reading science fiction since 1958. The editor of *The Oxford Book of Science Fiction Stories* and *The Oxford Book of Fantasy Stories* and the co-editor of *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*, he supervised Ph.D.s dealing with science fiction at Oxford University in the 1980s, when the Academy was rather hostile to modern culture.

² See Haraway’s famous essay “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” in the volume *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* and Baudrillard’s “Simulacra and Science Fiction,” one of the chapters of his postmodern classic *Simulacra and Simulation*.

of *Science Fiction and Utopia* as “science fiction crav[ing] recognition and want[ing], above all, to be taken seriously” (2000: 1). Parrinder argues that after decades of development and intellectual refinement science fiction authors and critics felt their favorite genre was mature enough to find its way to university syllabuses. Thus, “the institution of science fiction studies has become an essential part of the genre’s brand image” (1).

The second parallel process is connected to postmodern fascination with everything that is new, re-worked, shocking, and heterogeneous. Science fiction, with its roots in popular culture and affinities to pastiche, is thus attractive to analyze in reference to postmodernist poetics.³ Moreover, according to Darko Suvin’s definition of the genre, given in his book *Metaphors of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, science fiction depends on what he calls *novum*: the unknown alien element which the reader immediately recognizes as alien. Though Suvin discussed the genre as early as in the 1970s, he emphasized precisely the motif of novelty: threatening to old-time Academia and attractive to the canon-hating new generation of scholars. To quote Shippey:

[O]ne must admit that modern academia is fascinated by novelty. It has become part of the collective myth or self-image of academic critics, especially practitioners of ‘literary theory.’ Almost all fields, including some of the staidest, have felt the need to develop at least a rhetoric of novelty, so that we have for instance ‘the new medievalism,’ ‘the new historicism,’ ‘the new philology.’ ‘Boring old’ is regularly opposed as a trope to ‘brilliant youth’ or ‘exciting new.’ So why should we, as science fiction critics, not put the past behind us? Trade on the inherent novelty of our field? (2002: 8)

The combination of these two convergent processes resulted in the growth of science fiction studies at English departments. This was prompted by the fact that in the late 1980s and 1990s some new and thought-provoking literary phenomena emerged within the seemingly repetitive and exhausted field of “hard science fiction.”⁴ These books written by William Gibson and the group of his followers, the most famous of which are Pat Cadigan and Bruce Sterling, are now called “cyberpunk.” They offer, among other things, keen socio-cultural observations. In retrospect, the publication of Gibson’s first novel, *Neuromancer* (1984), seems to be the turning point: “*Neuromancer* is one of the most widely read science fiction novels of the past fifty years and was almost single-handedly responsible for the 1990s turn toward postmodernism of science fiction theory and criticism” (2002: 160), Joan Gordon claims in “Reimagined Apocalypses and Exploded Communities.”⁵

³ As defined by Frederic Jameson in his canonical essay “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.”

⁴ Hard science fiction (or hard SF) is usually contrasted with fantasy and defined as a type of text that seriously discusses the latest scientific discoveries and new technological invention. Often using scientific discourse, these texts attempt to forecast the further development of (applied) science and the way it is going to influence future society. For details see *The Encyclopedia of Science Fiction* edited by John Clute and Peter Nicholls.

⁵ Later Clute and Nicholls add: “Gibson’s novel was a huge bestseller... and it was the resulting cult of cyberpunk that turned the attention of many critics and theorists to the postmodern possibilities of science fiction.”

Cyberpunk (sometimes also called “technopunk,” “radical hard SF” or “neuromantics”) flourished in the closing years of the twentieth century, and was then the most innovative and intellectual subgenre of fantastic literature. Cyberpunk texts (movies included) attempt to depict the West’s near future, which, according to their authors, is going to be a global commodity-oriented high-tech society. This future is far from utopia: pollution makes life in urban areas unbearable, over-population breeds neuroses and psychopathologies, viral diseases spread, and neo-barbarism poses a huge threat to social order.

Computers are the trademark of cyberpunk sensibility: the world depicted in cyberpunk stories is, at least partly, virtual reality – access to which is via PCs, the Internet, and the next stage of its development, cyberspace. Electronic gadgetry fascinates both characters and narrators, new very small and very smart digital appliances are objects of desire, their value is emphasized by massive name-dropping, and the brand names are those of huge corporations producing luxurious ware: Sony, Toshiba and others which do not yet exist.⁶

Cyberpunk is fascinated by commodities and the contemporary and future consumption prompted by the desire for nothing other than the logo. It is also fascinated by reification of this consumption, which is an object in itself and no longer an active process. Frederic Jameson considers this feature of cyberpunk to be crucial for the genre’s ability of reflecting the gist of living in consumer society. In his essay on William Gibson’s late fiction he states:

The mediation between these two extremes of *ergon* and *energia*, of product and process, lies no doubt in the name itself... which in the commercial nominalism of the postmodern everything unique and interesting tends toward the proper name. Indeed, within the brand name the whole contradictory dialectic of universality and particularity is played out as a tug of war between visual recognition and what we may call the work of consumption. (2005: 391)

Fervent readers of cyberpunk may get the paranoid feeling that the “real” world around them is in itself a reflection of their favorite texts, as numerous commonly used terms or acronyms such as hacker, VR (virtual reality), AI (artificial intelligence), and cyberspace were in fact coined by cyberpunk authors. In this way not only does cyberpunk reflect today’s high-tech commodity culture, but it also co-creates it and adds to its reservoir of meanings and metaphors. Once a given term is invented its designate sooner or later is made flesh, thus reversing the natural order of things and replacing it with the order of simulacra as described by Baudrillard. Though cyberpunk texts are set in the future, they do reflect the present and give readers the feeling they are living among simulacra: the screens, computer animations, the TVs, the movies. This is why some critics (Joan

⁶ Compare the passage from Gibson’s *Pattern Recognition*, where the protagonist describes street fashion and its self-consuming qualities: “Like Benetton, the name would be around... This stuff is simulacra of simulacra of simulacra. A diluted tincture of Ralph Lauren, who had himself diluted during the glory days of the Brooks Brothers, who themselves had stepped on the product of Jermyn Street and Savile Row, flavouring their ready-to-wear with liberal lashings of polo knit and regimental stripes” (2003: 17-18).

Gordon, Istvan Csicsery-Ronay, JR) call cyberpunk the true postmodern literature, in that it depicts, to quote Gibson, “simulacra of simulacra of simulacra” (2003: 18).

It is William Gibson who, as the critical cliché has it, invented cyberpunk in 1984 when he wrote his first novel, the above-mentioned *Neuromancer*. This novel reflects the mid-1980s anxiety over the high-tech society then in the making. Gibson well rendered the ambiguity people felt toward the growing dependence of humans on technology, especially informatics. The highly developed computer industry, new networks of communication, and the resulting globalization with its shifting power relationships were considered both a blessing of technological utopia and a dangerously addictive shortcut to social well-being: a threat to human free will. Moreover, people realized that in the emerging global society the power of the mighty – mega-corporations, the mafia, and secret agencies – would become totalitarian and make possible limitless evil.

It is interesting to note that already two years earlier Ridley Scott managed to capture a similar ambiguity toward advanced technology in his proto-cyberpunk movie *Blade Runner*. Although that film shows no computers, the social reality is one of high-tech society in decline. Scott depicts a gigantic polluted metropolis, with slum districts populated by mutants and pitiful human families – a world in which the human and the mechanical meet, often in one organism. This is the homeland of the cyborg, where technology props up deteriorating flesh, and thus androids and humans are difficult to tell apart. I call this film proto-cyberpunk because of the underlying idea that flesh and machines are compatible. Similarly, in Gibson’s or Sterling’s texts hardware, software, and the synapses of the human brain (sometimes nicknamed “neuroware” or “wetware”) work together.

Gibson created a powerful new poetics which later was so often imitated that it is difficult to tell to what degree cyberpunk is just a reproduction of Gibson’s gadgetry and how much of it may be called an autonomous fantastic subgenre. The easiest way to describe cyberpunk is to name the items and features Gibson planted in his vision of our near future: youth slang, hacker terminology, the concentration on the mysterious ground where the human and the mechanical meet and converge (implants, VR allowing people to create their inside-computer alter egos, AI, the de-fleshed spirits dwelling in the Net). Cyberpunk follows Gibson’s steps in describing mega-corporations, pollution-caused mutations, global diseases and new drugs which alter consciousness in an ingenious manner. The texts are set in the next half century, the protagonists are members of youth subcultures and at least part of the action is set in Japan or has to do with Japanese civilization.

As so much of cyberpunk is pattern repetition even now, a quarter of a century after its birth, it is very difficult to identify the intellectual and artistic core of the subgenre, and much easier to claim it does not exist.⁷ Much of the genre’s appeal no doubt derives from its very name: “cyberpunk” audibly prompts notions of cybernetics and industries of advanced global civilization with its bric-a-brac such as chips, fiberoptic cables, processors, ports, etc. But at the same time it denotes the aggressiveness of street cultures. In the first years of its existence the movement was often referred to by other names that ultimately proved less appealing. “Radical hard science fiction” emphasizes this literature’s

⁷It is also very easy to create parodies of cyberpunk – just by repeating exaggerated versions of the pattern. See Orson Scott Card’s “Dog Walker,” a short story which was accompanied by Orson’s short essay claiming that cyberpunk is merely a bunch of conventions.

ability to be a medium for discussion concerning civilization, humanity, and technology.⁸ Such a medium is radical in its lack of hesitation to analyze near-future nightmares.

In “Cheap Truth,” a cyberpunk newsletter published unofficially in the 1980s, Bruce Sterling (its editor and major critic) called cyberpunk the true hard science fiction of today’s world in that it depicts what it means to live in urban areas populated by street gangs whose members are for you an alien race speaking incomprehensible slang. It conveys how it feels to be lost among machines whose setup you do not understand and technical gadgets your teenage neighbors easily operate, but which for you are purely magical. The hegemonic presence of mysterious machinery breeds modern neuroses, such as the danger of walking night-time metropolitan streets and the danger of having your life depend on medical appliances and implants that turn you into a cyborg. People fear alien apparatuses penetrating their flesh and they know that their environment is full of lethal chemicals inflicting harm on them and their genes, as well as killing off wildlife. Sterling thus claims that these are the notions a hard science fictional text should elaborate on. For here cyberpunk can deliver where naive space operas about galactic empires cannot. They are yesterday’s science fiction, now fit for young children only.

Another name once applied to cyberpunk, “neuromantics,” bespeaks how very much this literature is indebted to Gibson’s first novel. The “neuro-” prefix suggests the human nervous system and neurosurgery, the human, the fleshy element. Moreover, the very sound of neuromantics alludes to the black art of necromancy and thus to the ungodly act of blurring life and death, the animated and the inorganic. In Gibson’s fiction the motif of the ghost in the machine is very prominent.⁹ He describes people who while dying physically attempt to enter a new mode of existence by becoming pure information, self-conscious computer programs. Moreover, cyberspace itself spontaneously breeds AIs, and one can also encounter there “loa”, the half-divine spirits, along with simulacral “idoru.”

Idoru are paradigmatic copies without origins: they think, feel, and see, although they are nothing but holograms created to fulfill the needs of the mighty show business industry. They are computerized pop singers and performing artists. Necromancy is about death, and in this broad meaning of the term cyberpunk is also about death: the death of the whole world. The affluent West is postapocalyptic and peopled by mutated survivors. The catastrophe happened sometime in the twentieth century, but no one noticed it then. Now everybody is slowly dying off despite all the vaccinations, transplants, and hormone cures.

Such a thought is attractive to postmodern theorists. As Joan Gordon puts it in her essay on William Gibson, “Reimagined Apocalypses and Exploded Communities”:

The same postapocalyptic sensibility has also been invoked in the rhetoric of critical-theoretical discourse, for instance in Foucault’s ‘archeological’ examinations of epistemological ruptures, in Jameson’s careful descriptions of a contemporary ‘inverted millenarianism’ and Baudrillard’s ironic descriptions of the contemporary landscape of simulation and hyperreality... The postmodern

⁸ See footnote 4.

⁹ Above all in *Count Zero* and *Idoru*.

apocalypse is not the end of history; rather is the apocalypse within history, our own particular apocalypse, and as such it is and it is not singular, it is and is not absolute. The apocalypse is always situated somewhere in our fraught future; at the same time – to recall that paradigmatic deconstructive phrase – the apocalypse has always already occurred. (2002: 172-173)

Beyond that, neuromantics sounds like New Romantics,¹⁰ and in fact Gibson is indebted to romanticism. His undisputable guru (apart from Philip K. Dick, the author of *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, the novel which was the inspiration for *Blade Runner*) is Raymond Chandler.¹¹ Like Chandler, Gibson depicts a sordid criminal world: drugs, alcohol, paid assassins, bodyguards, prostitutes, street violence and the corrupting power of big money. The stories are set in slum districts, murky dives, and mafia hideouts. The lonely protagonists live in such a milieu and according to its book of rules, but at the same time they observe their own private code of honor.

Gibson's fiction is thus very attractive to cultural studies and social studies departments. The near-future society he shows in his best novels (*Neuromancer*, *Count Zero*, *Idoru*, *Virtual Light*, *All Tomorrow's Parties*, *Pattern Recognition*) is well thought out and much influenced by sociology. He portrays a consumer society deprived of the middle class: people are either "low tech" drop-outs living in shanty towns and trading industrial rubbish, or high-tech millionaires. What is more, Gibson's lonely hero (for example, the ex-cop protagonist of *Virtual Light* and *All Tomorrow's Parties*) is aware of how this society works: he often comments on its class system and its post-apocalyptic quality in what sounds like the author's marginal notes.

The novels' action is set in the shady area where the rich and the poor meet: for sex, crime, violence, and perversion. The rich crave immortality and hire legions of well-paid specialists: medicos, computer program designers, bodyguards, police, inventors. The poor have their own colorful folklore which re-cycles twentieth-century cultural and technological products. They try to survive on what is left of us and therefore, indirectly, Gibson's fiction discusses today's commodity culture. To quote Jameson again: "the representational apparatus of Science Fiction, here refined and transistorized in all kinds of new and productive ways, sends back more reliable information about the contemporary world than an exhausted realism (or an exhausted modernism either) (2003: 384).

Gibson is therefore a science fiction writer who knows his literary criticism and currently fashionable theory. He makes use of the latter in such a way that his very texts serve as a splendid example of it. In the late 1980s his oeuvre was often used as a token example of science fiction (and in broader terms, of popular culture) which abolishes the modernist distinction into high and low literary genres. Thus it was massively alluded to in various contexts.¹² He is aware of the fact that the poetics he uses permits a description of the postmodern condition. Marleen S. Barr quotes him as having said at a meeting with his readers:

¹⁰ This point is made and elaborated on by Clute and Nicholls in their *The Encyclopedia of Science Fiction*.

¹¹ Compare *The Encyclopedia of Science Fiction* edited by John Clute and Peter Nicholls, 289.

¹² David Punter, for instance, calls Gibson's oeuvre "cyber-gothic" in his study of Gothic fiction.

It seems to me that if you want to write something approaching naturalistic fiction in 1997 you're going to have to be thoroughly acquainted with the tool kit of science fiction because you're living in an overlapping batch of science fiction scenarios. AIDS is a science fiction scenario. The decay of the ozone layer is a science fiction scenario. Both these scenarios are, I think, the result of technology. (2000:194)

Thus, according to Gibson and his fellow writers, science fiction in general and cyberpunk in particular are privileged disciplines which have an advantage over the discourses of most fields of the humanities because they have something akin to postmodernist sensibility inscribed in their very core. Science fiction has always been interested in the influence of new technologies on human society and cyberpunk is an extreme case of this interest. In their introduction to *Edging into the Future. Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, Veronica Hollinger and Joan Gordon write:

Science fiction, which has conventionally used the future to comment on the present and the alien to comment on the familiar, provides an ideal site from which to explore the liminal, the verge, the frontier, the edge, over which all these postings hover. More and more writers are turning to science fiction as a narrative discourse through which to map the metamorphoses of present reality. (2002: 4)

From critical neglect and scorn to the position of the critic's favorite popular genre, science fiction over the last quarter century has won a radically changed status in Academia. The postmodernist feeling that we already live in the future made it a privileged discourse scholars often turn to in search of metaphors. As I have shown, cyberpunk, which is an extreme case of science fiction, depicts such a future-in-present culture in a radical way – namely, by commenting on the issues currently discussed in cultural studies: high-tech society, commodity culture, and simulacra.

Bibliography

- Barr, M. S.** (2002) "We're at the start of a new ball game and that's why we're all real nervous: Or, Cloning – Technological Cognition Reflects Estrangement from Women." *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, ed. Patrick Parrinder, Liverpool.
- Clute, J. and Nicholls, P.**, eds. (1993), *The Encyclopedia of Science Fiction*, London.
- Gibson, W.** (1984), *Neuromancer*, New York. (1986), *Count Zero*. New York. (1993), *Virtual Light*. New York. (1996), *Idoru*, New York. (1999), *All Tomorrow's Parties*, New York. (2003), *Pattern Recognition*. New York.
- Gordon, J.** (2002), "Reimagined Apocalypses and Exploded Communities." *Edging into the Future. Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, ed. Hollinger, V. and Gordon, J. Philadelphia.

- Hollinger, V. and Gordon, J.** eds. (2002), *Edging into the Future. Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, Philadelphia.
- Jameson, F.** (2005), *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fiction*, London and New York.
- Parrinder, P.** ed. (2000), *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Liverpool.
- Shippey, T.** (2002), "Literary Gatekeepers and the Fabril Tradition." *Science Fiction, Canonization, Marginalization and the Academy*, ed. Gary Westfahl and George Slusser, Westport, Connecticut and London.
- Sterling, B.** (1980s), *Cheap Truth* (newsletters), www.its.caltech.edu/erich/cheaptruth on October 14, 2008.
- Suvin, D.** (1979), *Metaphors of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven.

Agata Preis-Smith

Was Ada McGrath a Cyborg, or, the Post-human Concept of the Female Artist in Jane Campion's *The Piano*

This inquiry will concern the concept of the female artist as articulated in the 1993 film production from New Zealand, *The Piano*, written for the screen and directed by Jane Campion. The concept or rather construct of female creativity in this film has been built on the basis of and in conjunction with the historically variable binaries of nature/art (artifice) and human (organic)/non-human (inorganic) that in Western culture have more often than not acquired gender-inflected connotations. Yet the problematics of female artistry has never been of crucial importance in interpreting the film's plot. Because of the romantic and sentimental story-line the movie enjoyed tremendous success with audiences all over the world. The enthusiasm of its initial reception was, however, followed by mixed reactions from American conservative critics in particular – a response discussed in detail in Barbara Johnson's famous essay of 1998, "Muteness Envy." In this piece Johnson addresses the theme of female muteness in Western art and culture in general, the culture, she claims, which aesthetically idealizes the female lack of voice and thus is unable to tell the difference between violence against a woman and her pleasure (1998: 137).

The following analysis will of necessity refer the reader to the main points of Johnson's excellent argument, one of the central theses of which is that while the screenwriter and director herself, as well as the majority of the viewers, read the narrative of the film as a powerful romance, feminist readers could not help but see Ada McGrath's story as a tale of exploitation: "...Ada is passed from father to husband as a piece of merchandise..." (143); "As bell hooks has noted, the film reveals an analogy among sexual violence, patriarchal power, colonialism, capitalism, and violence against the earth. By romanticizing the borderline between coercion and pleasure in the sexual domain, the film implicitly romanticizes the rest of the chain as well" (148). While adopting an identical stance vis-a-vis the film's representation of female "muteness," this paper will attempt to explore the intricacies of the movie's historical (or a-historical) anchorings of its construct of the female artist as embodied by its heroine, the mute Ada McGrath.

Given that the film perpetuates the oppressive aesthetic idealization of female silence, it might be interesting to check whether there is any possibility that the postmodern film director, Jane Campion, does after all, in between the lines as it were, problematize, question, if not subvert the conventional boundaries of gender, nature and culture, nature and artifice, nature and art, producing a latent, counter-hegemonic "radical pastoral" (Garrard 2004: 187). The first thing she obviously does is

distance us from her characters and the events of the plot through space and time: the story takes place in New Zealand, the most remote of the British colonies in the nineteenth century. We are to see the events and protagonists through the haze of historical oddity and the exotic environmental quaintness, underscored rather than undercut by an attempt to enhance the “real” by images of incessant rainfall that changes the earth under the characters’ feet into omnipresent, all-pervading mud. The area in which Ada McGrath lands with her daughter after their sea-journey from Scotland looks deserted and covered by the primeval forest of exotic plants and palm trees that grow into the viewer’s consciousness as conspicuously as the *dramatis personae* themselves.

The silent participation of the trees (nature) in the human drama is further confirmed by the scene in which the Maori children together with Flora, Ada’s illegitimate daughter, playfully enact sexual intercourse with a tree trunk as a mock partner. Alisdair Stewart catches Flora at this “dirty act” and makes her literally wash the “offended” trunks with soap and water – a truly and emblematically Victorian reaction to the subaltern’s sexual freedom, while at the same time a confirmation of the movie’s subtext of middle-class reverence for the romantic idea of the inherent sanctity and spirituality of nature. Flora, just like her mother elsewhere, serves in this episode as a liminal figure: a precocious child in the style of Hawthorne’s Pearl Prynne, she stands in between the debilitating social conventions of the colonizer and the “natural” and “holy” excess and exuberance of the colonized. Yet eventually she grows into a much more ambiguous participant in the triangle drama that befalls her mother and the two men who meet her on the beach on the cloudy day of her arrival: Alisdair Stewart who has literally bought Ada for a wife from her father, and the uncouth George Baines who becomes first her reluctant admirer, and then her passionate lover.

It might be indeed hard to see a thus conceived romantic story otherwise than in the context of Fredric Jameson’s Marxist critique of the a-historicism of postmodern nostalgia movie-scripts in which quasi-historical representation of the past amounts to a series of token images evoking the aura of the “real” historical moment, while in fact covering up the grim reality of economic exploitation and social injustice (1999: 574-5). Romanticizing the exotic environment, making palm trees stand for Dionysian self-abandon rather than represent a material and resource of economic value to be exploited in the Western colonial system, turning the eponymous piano into an instrument of wielding power by triumphant (even though apparently mute) femininity, and an axe into a tool of passionate revenge rather than a means of patriarchal control and discipline: these provide enough evidence of the film’s latent complicity in idealizing female subjection to make one want to join in the legitimate feminist condemnation of the movie’s narrative as an insidious cover for the culture’s real oppression and exploitation of both the female and the colonized Maoris. As an indignant viewer quoted in Johnson’s essay complains: “Serious movies can still get away with torturing women in the audience by portraying them as vulnerable heroines and forcing them through a soft porn experience... What is staggering is how we’re asked to relinquish instantly the resentment and obstinacy we’ve felt on [Ada’s] behalf. She may fall in love right on time, by [Baines’s] emotional time table, but why should we?” (145).

However, what the above unmasking of the movie’s ambivalent motivations does not take into account is the complexity of its construction of Ada’s functioning as a female artist in the thus conceived, idealized reality of nineteenth-century colonial life. Just as Johnson underlines, both in the film and in the novel published as a follow-up immediately after the movie premiere in 1993,

Ada's muteness is presented more as a gift, a talent, and proof of her extraordinarily strong will than as a weakness and disability. In fact, even though she refuses to talk, she communicates with the external world by means of written messages: she writes, and above all she plays the piano, deeply impressing others by her music, commanding, refusing, or imploring with a force and persuasion much greater than those of anyone else around her. Ada's power, in the oddly rarified network of usual social relations within a small, petty middle-class community relegated to the farthest corners of the Empire, seems to ensue from her aesthetic ability as a music maker, a self-styled composer and performer whose playing disturbs rather than pleases. To Aunt Morag, the epitome of petty middle-class respectability in colonial surroundings, Ada "does not play the piano as we do.... [S]he is a strange creature and her playing is strange, like a mood that passes into you.... To have a sound creep inside you is not at all pleasant" (P, 178).¹ It seems that unlike the other white women in the colony, Ada does not help solidify and support the patriarchal symbolic, but instead "meddles" with it profoundly and dangerously by appropriating, against the gender-inflected rules of the Kantian aesthetic, the role of the artist who alone has the power to contact and express the natural sublime. The role of Kant's artist was to impose (male) order on the grand chaos, the violent and formless (therefore female) matter of nature. Ada McGrath counters and defies these limits and categories, as she is both a female and an artist, conjoining the realms of nature (by being a mother) and romantic art (by being a maker of music which, in Flora's mythopoeic interpretation, originated in her mysterious communion in and with the forest).

Moreover, Ada's romantically uncontrollable inspiration and performance do not result in harmony: it is not the idea of order that drives her creativity, but an unmediated contact with the sublime awe which she wishes to convey, not to subdue; hence the effect of disturbance and turbulence, rather than peace and pleasure, that the ladies of the community object to in her playing. She seems to both embody and perform the yet-inarticulate, the pre-semantic and pre-syntactic as parameters of the pre-symbolic, rather than contribute to the aesthetics of tranquility, balance and order induced out of disparate elements of chaotic nature. This singularity and liminality appear to especially attract the two males Ada is brought into contact with in her exotic adventure, and, as the critics emphasize, this attraction clearly effeminates both of her partners.

While ostensibly deprived of power because of her alleged muteness and serving as an object of transactions among the males, within the culture's symbolic Ada acquires in fact the privileged position of an artist, i.e. the master (mistress?) of signification, which allows her to exert a shattering authority over male emotions. With Baines the case is more obvious since, in the first place, he affiliates himself willingly with the natives (always effeminized in the colonial symbolic): he sports a Maori tattoo on his face and body, talks their language and lives with a local woman. All this situates him as a liminal shepherd figure in the pastoral landscape zone between wilderness and civilization (Marx 1986: 43-4). Ada's own liminality on the borders of male/female, art/nature, nature/culture appeals to him because of the half-felt correspondence and analogy to his own situation, combined with his suggested sensitivity to her sublime art. The latter aspect, however, does not pertain to

¹ Quotations from the original source come exclusively from Jane Campion, Kate Pullinger, *The Piano*, New York: Hyperion, 1994, marked in the text by the letter P.

Stewart who does not seem to possess any extra artistic sensibility or inborn refinement of spirit: a down-to-earth businessman, he also remains a complete innocent in matters of sex and love. Ada's growing sensuous sophistication becomes a source of her power over Stewart, which he translates into the physical image of the piano, or rather: the body of an instrument comes to signify for him, just as for Baines, Ada's body. That is why, when intercepting the inscribed key with Ada's message of love for Baines, he drags his wife away to cut off her finger – a key for a key, a sign for a sign – and thus to castrate her, to deprive her of her “phallus,” her uncanny privilege and influence over his body and soul. It is important to note here that his act of vengeance is made possible by Flora's cooperation. The impish “child of nature” she nevertheless sides loyally with her adopted “daddy”: due to her innocent betrayal of her rebellious mother Flora undergoes her painful rite of passage into the patriarchal symbolic by assuming the controlled position of a male's faithful assistant, with all its emotional and social consequences.

Stewart's revenge seems to settle the score: Ada cannot play anymore, she is incapacitated as a mistress of signification and an uncanny wielder of emotional power. Here, however, enters the motif of the prosthetic body, an artificial, metal finger that Baines procures for his beloved. It makes an appearance only at the end of the narrative but seems to introduce significant interpretive clues as to the possible bearings of Ada's final domestication as a housewife and music teacher in the town of Nelson. The metaphoric resolution of the conflicts and tensions that drive the desires behind the plot (Brooks 1989: 711-2) suggests the conventional “...and they lived happily thereafter,” yet this metal-piece artificiality at the core of the apparently easy happy ending seems to explode in advance any possible reading of joyous celebration: in one of the final shots in the movie we see Ada standing by a (new) piano (we learn from her voice-over that she has her new metal finger now, which was made by Baines, and that due to this she can give piano lessons in the town), and we hear her strike some notes, but the musical sound she produces is accompanied by a metallic fall of her prosthetic finger on the piano key: there is no question of the previous uncanny enchantment ever occurring again. We may be thus expected to realize that although Ada is happy as a wife she is totally disempowered and incapacitated as an artist: she can only re-produce, and clumsily, someone else's (which includes her own previous self's) artistic work.

In the epilogue to the book that accompanied the movie, during her remaining time with Baines and Flora in Nelson, Ada is said to have enjoyed the status of “the town's freak, which satisfied” (215), and that was probably the only social position she could have obtained at the time of the story: firstly, because any conjunction of the organic and inorganic before the onset of modern technology equalled monstrous, since radically unnatural. In addition, her reputation as “strange” – due to both her muteness and her disturbing music – must have influenced the townsfolk's judgment: Ada as characterized in the movie simply had to be seen as far from the lower middle-class ordinary. Yet the perspective we are invited to assume as viewers of the film, together with the film director, is that of the postmodern end of the twentieth century, and if we look at Ada in the context of the early 1990s idea of the female cyborg, her story acquires a deeper and more resonant meaning, just as her complexity as a construct of female artistry becomes more challenging.

The tendency to combine the image of femaleness with technology initially appeared with the second Industrial Revolution at the turn of the nineteenth century (Goody 2007: 110-11). It was

then that the machine came to be perceived as potentially human, and the female as the mysterious, never fully understood human form began to be linked with machinery and the technological sublime, if only by association with the bodily sexual and reproductive functions (Braidotti 2002: 217). It was during the first two decades of the twentieth century that the radical linking of the female with the machine began to acquire the meaning of existential and aesthetic liberation from phallogocentric models of subjectivity and creativity: the enhanced affinity of the New Woman with technology came to “express the ambiguities of the real/artificial, natural/technological divide: what the linking of woman-machine suggests is that there is no ‘real’ thing to improve on, only a process, a becoming-woman/becoming-machine which produces radically new subjectivities beyond the humanist models of self and the anthropomorphic figure of the productive machine” (Goody, 113). Further, what the conjunction of the machine and the body could mean was “the co-extensivity of the body with its environment or territory,” the “collective and interdependent” status of the organism (Braidotti, 227).

There exists a long tradition of modernist experimentation encoded in works and texts of female artists, in which the prosthetic composition and extension of the body signifies liberation from cultural and physical constraints (Goody, 113), arguing for the cultural constructedness of the body and the self, further pointing toward the hopeful import of Donna Haraway’s “Manifesto for Cyborgs” of 1991, where the cyborg, defined as “a creature of social reality as well as a creature of science fiction,” with “no origin story” (Haraway 1997: 149, 151), heralds a “contradictory” being “that undoes the ideals of organic wholeness and technological perfection.” (Goody, 111) The image of the cyborg, the bizarre combination of the organic and technology “can suggest a way out of the maze of dualisms” (Haraway, 1997: 482), and thus Ada’s liminal status as a woman pianist with a prosthetic finger can be read as undermining a whole knot of apparently clear-cut binaries of nature and culture, body and machine, natural birth and mechanical production. Her being both an artist and a “vessel” of “natural reproduction” contradicts and defies the founding binaries of nineteenth-century aesthetics, and, in the further instance, those of “‘White Capitalist Patriarchy’ (how may we name this scandalous thing?) that turns everything into a resource for appropriation” (Haraway 2004: 147).

Yet at the same time that Ada represents *oikeion* as opposed to *politikon* (Lyotard 2004: 135), the sphere of the hidden, domestic, and secluded (also in the sense of the Freudian uncanny) in contrast to the public and political, she also clearly evokes associations with, if not stands (in feminist readings) for *oikonomikos*, the economic, first by being perceived as an object of economic transaction between her father and her husband, then by entering the sphere of the middle-class household and assuming the position of Baines’s economic partner: while he supports his family, Ada and Flora, by establishing himself “with a trading business from the port” (P, 215), she does it by giving piano lessons. This role domesticates her but does not turn her into a common housewife: due to her functioning as a music teacher in the community she becomes an economic agent herself (by, as it were, selling her aesthetic know-how).

Yet her transformation (underscored by the dramatic scene of sinking the piano) from the rebellious romantic artist into an economically active member of a middle-class family does not necessarily mean her aesthetic disempowerment, if, again, we look at her through postmodern eyes. This can be proved by a recourse to the modern(ist) economy of artistic production in which

aesthetic objects, made democratically accessible by means of mechanical reproduction, lose their “aura” of seclusion, sacredness, and otherworldly mystery (Benjamin 1989: 574). Whilst losing the aura, they nevertheless do not cease to be perceived as aesthetic; on the contrary, their frequent simultaneous functioning as objects of everyday use acquires attributes of the uncannily aesthetic due to the technique of repetition with a difference: “if you focus your attention on ‘please pass the butter’ and put it through enough permutations and combinations, it begins to take on a kind of glow, the splendor of what is called an ‘aesthetic object’” (Kenneth Rexroth in Kostelanetz 1980: XV). Ada’s mechanically produced sounds – metallic, repetitive and economically motivated – appear no longer romantic, but they prefigure the time to come, the era of the machine, when the concept of the aesthetic and the production of beauty undergoes radical change to embrace the machine and technology as they replace the natural sublime.

It is important to notice that Ada’s decision to sink the original piano is deliberate, if also spontaneous: she decides to get rid of the piano of her own free will, not pressed by anyone, even though it was made clear to us before that the piano had been the token of her goddess-like status as a unique (because female) artist. This, and her prior “castration” by Stewart lead to her transformation (“meta/l/morphosis”) into a cyborg – the quasi-nineteenth-century image of a freak, a copy without origin, an “unnatural” creature, read in the film’s postmodern script in terms of her re-articulation of the old romantic mythologies of nature and art as oppositional and mutually exclusive: it is rather that, as a mother, an artist, and a cyborg she makes them compound, combined and co-extensive. The new piano in Ada’s Nelson household is thus no longer a site of wonder and metaphysics – it becomes a tool, an instrument of work. Ada’s renunciation ultimately evokes Donna Haraway’s final statement in her Manifesto: I would rather be a cyborg than a goddess, meaning: I would rather abdicate from the role of the ostensibly elevated but secretly abused object of cult, longing and adoration, to become a wondered-at and weird, yet reluctantly accepted partner to my lover, and a producer and craftsman (crafts-woman), if only within the limits of *oikeion*, rather than a living statue of obscure perfection and the mute cipher of the unacknowledgeable, unmediated sublime.

If we now ponder on Campion’s odd choice of the “freaky” resolution to her story in which a romantic female artist loses her art because of patriarchal violence prompted by vengeance and sexual jealousy, instead of looking at Ada’s prosthetic finger as a sign of defeat and eternal limitation of female creativity by the patriarchal symbolic, we might as well see it as an augury of the future re-articulation of the paradigms of selfhood, gender, art, and nature, so that these categories become “co-extensive,” interfused and interdependent on one another, co-active rather than agonistic. In this way, the postmodern cinematic narrative of the strange fate of a romantic female composer and pianist can be read as that of one of the early versions of the cyborg as the creative female self, to first signal its defiance through the awkward (and man-made) prosthesis, to eventually signify the future overcoming of all – organic, cultural, and/or technological – barriers to female creativity.

Bibliography

- Benjamin, W.** (1989), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in: D. H. Richter, ed., *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*, New York: St. Martin's Press: 571-588.
- Braidotti, R.** (2002), *Metamorphosis: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press.
- Brooks, P.** (1989), "Freud's Masterplot," in: David H. Richter, ed., *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*, New York: St Martin's Press: 710-720.
- Campion, J.** Dir. (1993), *The Piano*, prod. Australia, France, New Zealand, (120 min).
- Campion, J. and K. Pullinger,** (1994), *The Piano*, New York: Hyperion.
- Goody, A.** (2007), *Modernist Articulations. A Cultural Study of Djuna Barnes, Mina Loy, and Gertrude Stein*, London: Palgrave/Macmillan.
- Garrard, G.** (2004), "Radical Pastoral?," in: L. Coupe, ed., *The Green Studies Reader. From Romanticism to Eco-criticism*, London, New York: Routledge: 182-186.
- Haraway, D.** (1997), "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s," in: S. Kemp, J. Squires, eds, *Feminisms*, New York, Oxford: Oxford University Press: 474-482.
- Haraway, D.** (2004), "The Dualism of Primatology," in: L. Coupe, ed., *The Green Studies Reader. From Romanticism to Eco-criticism*, London, New York: Routledge: 144-7.
- Jameson, F.** (1999), "The Cultural Logic of Late Capitalism," in Gordon Hutner, ed., *American Literature, American Culture*, New York, Oxford: Oxford University Press: 573-584.
- Johnson, B.** (1998), "Muteness Envy," *The Feminist Difference. Literature, Psychoanalysis, Race, and Gender*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press: 129-153.
- Kostelanetz, R.** (1980), "Introduction," *The Yale Gertrude Stein. Selections*, New Haven, London: Yale University Press: XIII-XXXI.
- Lytard, J.-F.** (2004), "Ecology as a Discourse of the Secluded," in: L. Coupe, ed., *The Green Studies Reader. From Romanticism to Eco-criticism*, London, New York: Routledge: 135-138.
- Marx, L.** (1986), "Pastoralism in America," in: Sacvan Bercovitch, Myra Jehlen, eds, *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, New York: Cambridge University Press: 36-69.

Agnieszka Gerwatowska

Beauty and the Beast and Jacques Derrida – Overturning the Hierarchy. An Analysis of Two Short Stories: *The Tiger's Bride* by Angela Carter and *The Grain of Truth* by Andrzej Sapkowski

Beauty and the Beast – two opposites which complement each other in a well known fairy tale are the characters recognizable to everybody all around the world. The idea of a brutal, inhuman, animalistic, strong and violent male beast as opposed to a gentle, human, weak, submissive and female Beauty has stirred imagination for centuries. The two forces, set poles apart, create the ground for a perfect relationship – where one side complements the other, where the role models are clearly prescribed. Both of them: the Beast, imprisoned in its *beastiness*, and Beauty, enslaved by her gentleness can only smile at the cameras as they proceed in their happily ever after.

It has become immensely popular in postmodern literature to rewrite oppressive fairy tales in order to liberate the characters. The purpose of this paper is to show how two authors, namely Angela Carter and Andrzej Sapkowski, transform the classical fairy tale *Beauty and the Beast* and challenge both the characters and the plot. The authors used the familiar motifs of the fairy tale to play with the story and its characters and thus wrote two new versions of *Beauty and the Beast: Tiger's Bride* and *The Grain of Truth*. The article will focus on showing the binary oppositions present in the fairy tale, which both texts undermine. The central question however is going to be, to what extent the new stories manage to overcome the binary oppositions and what in fact they offer instead. As Barbara Johnson notices:

[Deconstruction] is in fact much closer to the original meaning of the word *analysis* itself, which etymologically means 'to undo' – a virtual synonym for 'to deconstruct'... if anything is destroyed in deconstructive reading, it is not the text, but the claim to unequivocal domination of one mode of signifying over another. A deconstructive reading is a reading which analyzes the specificity of a text's critical difference from itself. (1981: 5)

This paper will hence concentrate on the analysis of these critical differences.

Let us start then: "To deconstruct the opposition, first of all, is to overturn the hierarchy at a given moment. To overlook this phase of overturning is to forget the conflictual and subordinating structure of opposition" (Derrida 1981: 41).

Analysing *Beauty and the Beast*, critics usually concentrate on the figure of the woman, who, closed in the mother/whore dichotomy, is left voiceless and powerless. They try to explore and

identify conceptions of women outside the mother/whore dichotomy. This paper will start however with the very Beast himself.

The traditionally encoded image of the Beast presents a hairy creature, with scary voice, big head and big teeth, piercing eyes, inhuman hands and paws instead of feet. The animal which it resembles can be different – either a noble feline or a bear, or even a mixture of more than one of forest creatures. Invariably however, it is large, dangerous, violent, strong and dominant. It threatens the father of the girl and forces him to give his daughter away. The beast is unnatural and animalistic.

The analysis of the two contemporary fairy tales shows a strikingly different image of the Beast. First of all Carter's Beast is beautiful, but it is not in any way a human kind of beauty. The beauty of the beast is in its very *beastiness* – shiny fur and amazing eyes: "How subtle the muscles, how profound the tread. The annihilating vehemence of his eyes, like twin suns" (1981: 78). What is more, it is emphasised that the beast is definitely not human and, while trying to fit the human realm, it is perceived by the girl as artificial and two-dimensional. It is only in the realm of animals that the girl starts to perceive the beast as amazingly graceful, not a monster but a mere animal.

Also Sapkowski's Beast does not remind us of a monster. Yet, it lacks the grace of Carter's Beast. The beast is simply a caricature – a parody:

The creature was humanoid, dressed in shabby but high quality clothes adorned with stylish but quite worthless ornaments. This humanoid shape reached no higher than the soiled ruff of his jacket, however; above it there towered a huge head of a bear, fuzzy and adorned by massive ears, a pair of fierce eyes, and a terrifying maw filled with crooked fangs and a flame-like tongue. (2002: 50)

Also the two nicknames it has: Knuckler (Polish: Kłykacz) and Blighter/Rotter (Polish: Wyrod) are ironic and undermine his monstrosity.

As Linda Hutcheon noticed: "Postmodern parody is a form of acknowledgment of the history (and through irony, the politics) of representation. Postmodern parody is both deconstructively critical and constructively creative, thus making us aware of both the limits and the powers of representation, in gender, sexuality, or any other medium" (1989: 93). The Beast therefore, is deconstructed by means of parody. It is a compilation of so many animals that it cannot be taken seriously. Moreover, it is stressed that in fact the Beast is very human inside – it is made explicit when the Witchman points out that being able to touch a silver tray and his magical medallion, he cannot be a real monster. Additionally, the Beast has a human name – Nivellen, which sets him even more in the world of human culture. Sapkowski's Beast is, therefore, not a real beast but just a man in unlucky circumstances.

In the presentation of the two beasts we can notice two strategies of deconstructing the binary oppositions. Carter's beast lacks all the human features, which makes it simply an animal: "Nothing about him reminded me of humanity" (1981: 78). It is crucial to stress the fact that the Beast is not deprived of its humanity as it never had any – it is simply of different nature – that of an animal. Graceful in its *beastiness*, it is nothing more than a beast – one could say "pure animal". Ironically, when it tries to be human it loses all its grace and becomes a caricature: "He is a carnival figure made

of papier-mache and crepe hair; and yet he has the Devil's knack at cards" (64). Beauty notices: "I never saw a man so big look so two-dimensional" (64) and later adds commenting on his painted face: "a beautiful face; but one with too much formal symmetry of feature to be entirely human: one profile of his mask is the mirror image of the other, too perfect, uncanny" (64). It gets even worse when the Beast tries to speak: "not clear speech – he had such a growling impediment in his speech that only his valet, who understands him, can interpret for him, as if his master were the clumsy doll and he the ventriloquist" (64). The picture of the Beast sketched in the story is of a graceful and proud animal, which however becomes a grotesque caricature, like a trained dog on his hind legs, when it tries to enter the world of humans.

Sapkowski's Beast, on the other hand, is deconstructed by means of parody. The noise it makes is nothing like a threatening sound of a beast, instead being compared to: "A noise somewhere between the squealing of a hog and the baying of a male deer in rut" (2002: 50).¹ Its masculine qualities are questioned – ironically enough it fully became a man once he got the fur, previously being just a silly boy.

Both authors portray the Beast as quite content with its fate – to be a human turns out not to be so desirable, quite the opposite is true: being a beast has many assets. Nivellen can seduce girls more easily as they find him very attractive. Additionally, due to his looks, he feels safe as nobody dares to attack him. Therefore, the binary opposition of beast – human, where being a beast is a curse, starts to dissolve.

The question remains what happens with Beauty, situated on the other pole. Well, she definitely is not a gentle, fragile, submissive female, enslaved by the patriarchal oppressive culture. Carter's Beauty is an adventurous girl. She is given a voice – she narrates her own story – which already makes her a master of her own narrative. She starts from a position of a voiceless female when she silently watches her father gambling her away: "I watched with furious cynicism peculiar to women whom circumstances force mutely to witness folly" (1981: 62). She is meat – a product which can be bought or sold, which is deprived of the right to decide: "I was a young girl, a virgin, and therefore men denied me rationality just as they denied it to all those who were not exactly like themselves, in all their unreason" (77). At the same time however, she decides to benefit from the situation. Realizing her position: "I had been bought and sold, passed from hand to hand" (77), she rebels against the traditional role model. She is not going to be passive or submissive – she is going to join the game as its equal player: "For now my own skin was my sole capital in the world and today I'd make my first investment" (68). She will not let her father sell her as she will do it herself and hence, she will gain control over the situation. She will not let the Beast determine the rules of the game – the game is going to be played on her terms. If she cannot quit the game she will win it. She rejects the role of an automaton. She is not going to be a lamb – she will run with the tigers: "The tiger will never lie down with the lamb; he acknowledges no pact that is not reciprocal. The lamb must learn to run with the tigers" (78). The girl opposes her destiny – she writes her own story – she becomes a tiger – she discovers her own sexuality and rejects the female role. Since it is her female body, flesh, which condemned her to be meat and victim she gets rid of it, substituting it with fur. She describes the

¹ All translations from Sapkowski's short story come from the author of the article.

process in terms of “flaying”, “she peels down to the cold, white meat of contract...” (81). She is not becoming Cinderella ready for a ball, she is becoming a wild animal: “And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hair” (83). It is not the beast – who got civilised by the Victorian lady, it is an aristocratic girl who was transformed into a beast. Beauty does not want to fit into the paradigm of victim – aggressor. She is not to be Sadeian Justine and she consciously chooses the role of Juliette.

One can easily observe how the hierarchy has been disturbed. How the binary oppositions have been questioned. The girl rejects the role of a victim and she becomes a tiger – she basically changes the pole yet she does so in the frame of the familiar dichotomy.

It is crucial to notice that in fact the process of deconstruction stops here. The binary oppositions were neutralised, but not crossed. To quote Derrida:

What interested me then, that I am attempting to pursue along other lines now, was, at the same time as a ‘general economy’, a kind of general strategy of deconstruction. The latter is to avoid simply neutralizing the binary oppositions of metaphysics and simply residing within the closed field of these oppositions, thereby confirming it. Therefore we must proceed using a double gesture, according to a unity that is both systematic and in and of itself divided, a double writing, that is, a writing that is in and of itself multiple, what I called in ‘La double séance’, a double science. On the one hand we must traverse a phase of overturning. To do justice to this necessity is to recognize that in a classical philosophical opposition we are not dealing with the peaceful coexistence of a vis-à-vis, but rather with a violent hierarchy. (1981: 42)

Beauty does not find a new role, she simply takes on the role which was there all the time but was forbidden to her. She crosses the boundaries in order to join the other side. The story remains closed in the dichotomy, which is shaken and questioned but not overturned. As again Derrida notices: “The necessity of phase is structural; it is the necessity of interminable analysis: the hierarchy of dual oppositions always re-establishes itself” (42). Beauty is afraid that: “It will all fall, everything will disintegrate” (1981: 82) – but in fact it does not. After the binary oppositions were shaken, after the beast lost its *beastiness* and the girl lost her *meekness*– the world got restored – in between new but still binary oppositions they continue to exist.

The beast stories, which always include the element of transformation, are in both tales challenged. Not by avoiding the transformation but by changing the rules of it. Suddenly it is not desirable to be human (*Tiger’s Bride*) and it is not the power of human love that can break the spell (*The Grain of Truth*). Tiger’s bride does not undertake the task of a Victorian lady to civilize and tame her beastly husband – she decides to unite with him in his *beastiness*. With the carnival laughter she rejects her female body and by doing so she rejects the stereotypical masculine objectification of the woman: “I let out a raucous guffaw; no young lady laughs like that!” (71). She wants to force the Beast to be the real beast so that she could liberate herself by gaining control over the situation. She is juxtaposed with her automaton servant – she will send it to her father – so that she could play the part of his

perfect daughter: “I will dress her in my own clothes, wind her up, send her back to perform the part of my father’s daughter” (80). She rejects her nursery fears – the culture and tradition which strangled her and limited. “Diamonds are forever” sang one girl – Beauty’s diamond earrings thaw away as she becomes a tiger...

Carter also plays with binary oppositions in her use of space. The South – North dichotomy is undermined. The girl comes from the far North of Russia and she travels to the South of Italy. The cold – hot is challenged. It turns out that cold Siberia is a warm place in comparison with cold, freezing, hostile Italy (“treacherous,” 63; “I was colder then I’d ever been in Russia, when nights are coldest there,” 65; “freezing wind,” 69; “a bereft landscape, decapitated willows,” 76). Again however, although the binary oppositions are undermined, they remain in their frame – there is no escape from them – it is either hot or cold, either home or foreign place, either hospitable or hostile – the qualities are assigned contrary to the common beliefs, yet the represented world is built on the dichotomy. Therefore the deconstruction of the traditional fairy tale stops at this point and does not proceed to the second stage.

The picture of Sapkowski’s Beauty is of a different nature. The beautiful girl lures her lover with a song. She is a perfect beauty, exotic and very attractive: “The girl stood quite motionless, resting one hand on the trunk of an alder tree. Her long trailing dress contrasted with her long, shining, black, untidy hair which cascaded down to her shoulders” (2002: 49). She does not speak – she is voiceless, apart from the song, and above all, very mysterious: “A pair of huge, dilated, pitch-black pupils stared at him from underneath a thatch of tangled black hair” (68). We soon learn that there is more to her than meets the eye – fragile and delicate she turns out to be the worst kind of vampire – a monster. At this point we notice how the binary oppositions are overturned – the Beauty is the Beast while the beast is simply a human. Additionally we learn that in the relationship he is the submissive one, the one who does not ask questions, who accepts the terms of the other side and sacrifices himself and his human nature. For the sake of being with the girl he decides to remain in his bestly shape. The oppositions are therefore undermined. The difference between the human being and the monster is even strengthened by the words of the Witchman who defines ‘human’ as the opposite of ‘monstrous’ – labelling the two characters respectively: “You’d make quite a pair, a monster and a female vampire, masters of the forest keep. You’d have the whole county under your thumb in no time at all. One for ever thirsting for blood, and the other her defender, a born killer, a blind tool. But first, he’d have to become a real monster, not just a man in a monster’s mask” (69).

Yet, it is not the end the process of deconstruction – confident that we have cracked the code, we feel safe finding the familiar dichotomy in a bit shaken, reversed form, still however quite reassuring. With the last lines of the text however we are lost again. Only true love can remove the spell cast on Nivellen. The blood of the monster – vampire actually does it. We are faced with the situation in which no human relationship can break the spell (all the girls who visited the Beast were in fact kept women, obviously after rich dowries which he offered and incapable of real feeling) and the one who was capable of giving true love was in fact a monster. Love, which is considered to be the greatest of human emotions, can be experienced by a monster. At this point we may actually see how the binary oppositions dissolve – the black and white is not valid anymore. A monster is not only a monster, it has also some human qualities – it is not possible to define it by resorting to binary oppositions.

This analysis of the binary oppositions in the two stories based on *Beauty and the Beast* reveals their arbitrariness. It is clear that the hierarchy is destabilised and decentred – the characters rebel against their destinies and social roles. Yet, it has to be noticed that escaping one opposition the characters close themselves in the other. The Vampire Beauty, who manages to, at least to a certain extent, avoid simple classification dies at the end of the story – her existence outside the oppositions seems to be impossible. The choice the Beauty is given is to “run with the tigers.” The question remains: are there any other possibilities? Significantly enough, the girl does not become anything else. The choice is limited: either you are a lamb or a tiger. Could she become anything else?

The play of meaning present in both texts takes place in the space outlined by the binary oppositions. There are no other roles available – you can choose between Beauty and the Beast – the couple in the end needs to match each other. Even postmodern fairytales do not accept misalliance.

Bibliography

Carter, A. (1981), *The Bloody Chamber*. New York: Harper & Row.

Derrida, J. (1981), *Positions*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hutcheon, L. (1989), *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

Johnson, B. (1981), *Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Sapkowski, A. (2002), *Opowieści o wiedźminie. Tom I*. Warszawa: Świat Książki.

Bartłomiej Błaszkiwicz

The Shadows of the Past in Neil Gaiman's *Chivalry*

Since in the writing of any history the choice of the starting point is usually a matter of arbitrary decision one may assume that the history behind Mrs. Whitaker, an elderly pensioner lady who, as one learns from the opening of Neil Gaiman's short story, accidentally found the Holy Grail in an Oxfam Shop, properly begins with Plato. This is because it is Plato who stands at the beginning of the long and protracted debate over the mutual relationship between literature and history which has captivated much attention from the best minds in the European culture in the last two thousand years. As everyone well remembers, in the *Republic* the philosopher banned poets from the ideal state on the grounds that poetry is a useless imitation of the phenomenal world of derived shadows. It will be no less well remembered that Aristotle's polemic with Plato's view was based on the notion that the usefulness of poetry consists in the fact that it imitates not the particulars of nature but its general characteristics, and thus it is actually a higher pursuit than the art of writing history and one which is only inferior to the supreme art of philosophy¹.

However divergent the interpretations of the particular commentators throughout the ages were, this general opinion conditioned the ideas about the mutual relationship between the two arts until the dawn of the Renaissance. The importance of this fact for the topic at hand is that when the stories centred around the Holy Grail were slowly evolving and taking shape the universal assumptions about the concept of history and of the role of the historical narrative predictably conditioned their development in a decisive way. Thus before properly coming to grips with the story of Mrs. Whitaker, one may stop on the way to hear another woman much entangled in history, i.e. Dorigen, the heroine of Chaucer's *The Franklin's Tale*.² Faced with the prospect of being forced to compromise her moral integrity through the inevitable adulterous affair with a cruelly idealistic kid forced on her by the rashness of her equally idealistic promise, Dorigen ponders on the examples of noble characters placed in a corresponding predicament which the historical narratives of her time aptly provided:

And hath ther nat many a noble wyf ere this,
And many a mayde, yslayn hirself, allas,

¹ On this topic see C. S. Lewis (1962), 2-50.

² For the theoretical background to this section of the discussion see Morse (1991), 6-10; 85-105.

Rather than with hir body doon trespas?
 Yis, certes, lo, these stories beren witnesse:
 (ll. 1364-1367)

Mo than a thousand stories, as I gesse,
 Koude I now telle as touchynge this mateere.
 (ll. 1412-1413).³

The first thing one may observe in looking at the whole lengthy speech is that the “examples,” taken mostly from Jerome’s *Adversus Jovinianum*, which would have been one of the more common collections of “historical” *exempla*, mix historical characters with semi-mythical and purely fictitious ones. The second thing to be observed is that Dorigen assumes that the purpose of these “stories” is to *bear witness*, in other words: illustrate a moral point encoded in the form of a conventional narrative.

Thus history is not a sequence of events linked by the cause and effect mechanism. Rather the stories are grouped around the “mateere,” i.e. a common moral theme whereby the repeated conventional structure of the narrative reinforces not in terms of historical accuracy, or what would be these days recognised as truth, but in terms of ethical verisimilitude. In this understanding the narrative of history must obey the decorum of the conventional narrative form to be properly true.

As Ruth Morse puts it in her discussion of the question of the status of history in medieval culture:

The subject of poets and historians had always been recognizably similar. The poet was allowed more latitude of embellishment than the historian especially when writing of the distant past; but for both kinds of writers embellishment stemmed from the same basis of reading and writing, and took advantage of the same techniques; latitude is a distinction of degree not kind. (1991: 99)

At the root of this relationship lies undoubtedly the connection with the art of rhetoric which was common to both medieval literature and historiography, and the result of this particular sort of reciprocity was complex and multilayered. On the one hand the view of history as a sort of receptacle of raw unfinished material for the forging of the ethical doctrine and the consequent reliance of the historical narrative on preexisting norms of conventional patterning of human behaviour might have been bestowing on the reader a sense of false security inherent in the excessively providential view of history.

On the other hand the usefulness of such a vision of history for both moral education and moralistic propaganda was a hard fact in the reality of medieval life and it may be seen in effective operation well beyond that period. Furthermore, the acceptance of fictitious instances of moral behaviour as

³ Both the quotes and the gloss come here from the third edition of *The Riverside Chaucer* (see bibliography).

hard-bound reality obliged in a way which finally resulted in the fictional models of ethical behavior being realized in the actual life of the recipients of this model of history. Hence one might have been uplifted by the martial prowess of the historical characters of whose veracity one will now assume there is no proof, just as one would have been comforted in despair by contemplating the suffering of Hecuba, as Lucrece is in Shakespeare's poem, or embellish one's moments of happiness by finding in them a similarity to the happiness of the great lovers, much like Portia and Lorenzo do in *The Merchant of Venice*.

It is, however, the example of Lucrece's suicide that Dorigen considers a sufficient guide of conduct in contemplating her options in the face of her expected indignity. In this understanding even a fictitious act of honourable behaviour obliges to follow suit, and consequently it is decorous, not foolhardy, to die for a story.

In this understanding of history the narrative whose aim is to convey the meaning of history according to moral verisimilitude will undergo a constant process of change by modification and addition where the more ethically efficacious stories will gradually attract a wealth of detail and will suck in other, originally independent stories.

Such was indeed the story behind the history of king Arthur and the quest for the Holy Grail and it is the nature of this process which once misled scholars and intellectuals like Jessie Weston into the activity of seeking to establish the original behind the many divergent stains present in the various narratives created over the seven centuries when the myth was undergoing a steady process of evolution, a process which begins in the 1180s with Chrétien de Troyes's *Conte del Graal* and ends with Malory's prose recapitulation of the tradition in the fifteenth century.

In the course of this evolution the mysterious plate for the Communion wafer becomes, in the Vulgate cycle, the chalice used by Christ during the Last Supper,⁴ its history incorporates the tradition of stories developed from the apocryphal *Gospel of Nicodemus* and centred around Joseph of Arimathea, while the quest motif merges even more strongly with the adventures of the knights of the Round Table.

Yet, for all the mythical nature⁵ of all the Arthurian stories, it is for instance only there that the information about the islands overgrown with apple trees in deep swamps around what much later came to be called Glastonbury has survived before being confirmed by the modern science of history.

Thus, thinking in medieval terms, if most of this is myth by the same token some of this must be history.

It is all this combined weight of traditional conventional history and historical myth that strikes poor unsuspecting Mrs. Whitaker on her way back from the Post Office where she collects her pension. The one sure fact is that she had not been looking for the Grail. The other fact is that she is a character in a narrative which is a strict exercise in recreating the world of the Monty Python comedy series, and the extent to which Gaiman succeeds in this exercise is a credit to his writing abilities.

⁴On this aspect see Vinaver (1971), 1-32, 53-67; Loomis (1991) *passim.*; Loomis (2000), 13-22, 112-146.

⁵On this aspect see Eliade *Aspekty ...* (1998), pp. 7-43; Eliade *Mit ...* (1998), pp. 11-60, also Cambell (1994), pp.320-335.

Thus when in the initial sections of the story one observes Mrs. Whitaker and Mrs. Greenberg conversing in the best tradition of Monty Python's Mrs. Premise and Mrs. Conclusion, one also comes to realize that, given Mrs. Whitaker's central position in the story and the fact that the narrative sequence behind the quest stories is not her affair, her role with respect to the Grail must set in a different pattern. The first indication seems to come with the passage where the mythical history connects with the one kind of history where no conventional pattern obscures the fact – the personal past:

The inside of the goblet was thickly coated with a brownish-red dust. Mrs. Whitaker washed it out with great care, then left it to soak for an hour in warm water with a dash of vinegar added. Then she polished it with metal polish until it gleamed, and she put it on the mantelpiece in her parlor, where it sat between a small soulful china basset hound and a photograph of her late husband, Henry, on the beach at Frinton in 1953.

Indeed to find the corresponding link one needs to open a chapter in another book, a chapter called *The Shadow of the Past*: "Frodo took it from his breeches-pocket, where it was clasped to a chain that hung from his belt. He unfastened it and handed it slowly to the wizard. It felt suddenly very heavy, as if either it or Frodo himself was in some way reluctant for Gandalf to touch it." Thus, just as Frodo-the character of a pastoral narrative has all the weight of moral temptation suddenly thrust upon him when he accidentally acquires an object of awesome potency the possession of which he in no way seeks or deserves, and which violently welds the small-scale personal history to the grand universal of which part is hard fact and part conventional patterns, so the elderly widow from a TV comic series finds herself in much the same position by acquiring what may in itself be a very different object, but its function in the story is very much the same as the ominous Ring's.⁶

Henceforth in both texts the mythical dimension of history descends on the central characters in much the same way. Thus both characters are faced with the task of lending credit to the mythical dimension of history by filling in the new turn of the recurring pattern with the endeavour of their personal lives.

The difference between them and Chaucer's Dorigen is that, while she lives in an age when the acceptance of the pattern of verisimilitude in partly mythical narratives is bound with the habit of actively seeking to emulate the noble forms of behaviour as part of the nobility of character to which one was destined by birth, for Frodo and Mrs. Whitaker it does not come natural to fit in that kind of view of history.

The difference between Mrs. Whitaker and Frodo is that she is from the outset fully aware of what kind of object she has acquired: "It's the Holy Grail," said Mrs. Whitaker. "It's the cup that Jesus drank out of at the Last Supper. Later, at the Crucifixion, it caught His precious blood when the centurion's spear pierced His side." Consequently she is only mildly surprised when Sir Galahad

⁶ Here for additional context see Dickerson (2003), 74-114.

visits her asking for the sacred object. The appreciation of the excellent comedy of the scene should not much obscure the fact that what begins at this point is a classic pattern of moral temptation in which Mrs. Whitaker fills in for Dr Faustus but where the tempter is not the devil, but someone closer to an angel – an innocent youngster of impeccable, if slightly old-fashioned, sense of etiquette and full of honour and nobility. In this temptation the Holy Grail becomes the central object and this is the disturbing twist which Gaiman adds to the Grail tradition, but which in some way conforms to the medieval thinking of historical patterns for the grander the mythical import of a story is the greater the number of independent stories that it will incorporate, and this may well include the more sinister ones for a truly great, a truly true story is always able to cope even with that.

From now on Mrs. Whitaker's success in the temptation will be measured by the extent to which she will be able to see her place in the narrative pattern, which, in her case shall mean distrusting all the weight of conventional narratives which the mythical history surrounding the Holy Grail provides for her.

In fact the sense of the whole affair being the work of some sort of Providence is as pervasive in Gaiman's story as it is in *The Lord of the Rings*. Just as Gandalf is adamant that there must exist a power which was actively at work seeking to make Frodo the Ring-Bearer a part of an incredible design to destroy the forces of evil by means of their own devices, so there seems to be a good reason for Mrs. Whitaker to become the Keeper of the Grail. Thus the rationale of the providential design which unveils in *Chivalry* consists in Mrs. Whitaker becoming a spiritual teacher of her attempted tempter, or in other words her task is to separate the tempter from the temptation he unwittingly conducts by teaching him the true value of things.

This is most necessary because, although Sir Galahad is initially fully committed to the idea of finding the sacred vessel and he is able to experience a heart-felt and spontaneous epiphany at seeing the object itself, he is in fact nowhere near recognizing its actual value:

‘It is gold that you need? Is that it? Lady, I can bring you gold...’
 ‘No,’ said Mrs. Whitaker. ‘I don’t want any gold thank *you*. I’m simply not interested.’

In this way the first lesson the keen youngster has got to learn is that one does not become the Keeper of something like the Holy Grail being at the same time prone to sell it for a price in gold because that divine Providence is smarter than that. This, however, is only the beginning of his education and Mrs. Whitaker visibly finds it easy to resist the offer.

Henceforth, however, as Galahad gets more and more expert at looking for things of value so his inadvertent temptation becomes ever more effective until it reaches the point of stark and brutal cruelty when his teacher will be able to refuse the offer only at the cost of mental agony and the agony seems to be even deeper because Mrs. Whitaker seems to realize that by falling for the temptation she would not only compromise her own personal moral integrity but would also turn the innocent young knight into a devil.

This point is, however, still ahead when the quester returns after a couple of days with the gift of a magic sword:

‘This,’ said Galaad, ‘is the sword Balmung, forged by Waylay Smith in the dawn times. Its twin is Flamberge. Who wears it is unconquerable in war, and invincible in battle. Who wears it is incapable of a cowardly act or an ignoble one. Set in its pommel is the sardonynx Bircone, which protects its possessor from poison slipped into wine or ale, and from treachery of friends.’

It must be now noticed that, for all its obvious incongruity, the sword is by far an improvement upon Galahad’s first offer for now the youngster seems to have figured out that there are things in life from which the possession of gold will neither extricate one nor be a proper compensation for their loss. The reason why the offer of the sword meets with a flat refusal from Mrs. Whitaker seems not to be that she considers herself invulnerable to acting cowardly or ignobly but appears to have more to do with the conviction that her fighting days are in fact over and that she has in fact won all the important battles which life was able to put in her path, and so consequently even the fear of violent death is not for her threatening enough to make her surrender the duty of the Keeper of the Grail.

It is of course easy to realize at this stage that only an overwhelming and profound conviction of having led one’s life to the full in the most comprehensive of ways could result in this particular sort of self-satisfaction.

While this sort of approach, which one may easily observe stems from the character of Mrs. Whitaker’s relationship with her late husband, would of course be the nightmare of even the most cunning and ambitious representatives of the legions of hell, the almost frightening thing is that the angelic Sir Galahad, when he comes for the third time, manages to find a way to somehow test and nearly undermine Mrs. Whitaker’s position with respect to what she has held to be the sense and the most precious thing in her long life.

In fact Sir Galahad returns with three new gifts:

‘That is the Philosopher’s Stone, which our forefather Noah hung in the Ark to give light when there was no light; it can transform base metals into gold; and it has certain other properties.’

...

‘This is the Egg of the Phoenix,’ said Galaad. ‘From far Araby it comes. One day it will hatch out into the Phoenix Bird itself...’

...

‘It is the apples of Hesperides,’ said Galaad quietly. ‘One bite from it will heal any illness or wound, no matter how deep; a second bite restores youth and beauty; a third bite is said to grant eternal life.’

It is thus still with the sense of blind luck that Galahad stumbles upon something which makes Mrs. Whitaker – the quester’s spiritual teacher become at the same time a victim of the most cruel sort of moral experiment, the probability of which she did not seem to have previously taken seriously. While the first two gifts do not seem to offer much in the way of personal value, the gift of the apples finds Mrs. Whitaker struggling in deep spiritual agony:

There was a moment, then, when it all came back to her – how it was to be young; to have a firm, slim body that would do whatever she wanted it to do; to run down a country lane for the simple unladylike joy of running; to have men smile at her just because she was herself and happy about it.

...

‘Put that apple away,’ she told Galaad firmly. ‘You shouldn’t offer things like that to old ladies. It isn’t proper.’

...

She poured herself another cup of tea and cried quietly into a Kleenex, while the sound of hoofbeats echoed down Hawthorne Crescent.

What thus happens at this stage is that it is all the value of the character’s personal history that makes it possible for her to withstand the nearly impossible weight of temptation which descends on her once she becomes involved in the mythical dimension of human history. Thus Mrs. Whitaker in a sense restores the mythical history behind the Holy Grail to its proper dignity by the dignity of the personal history of her life. As her life assumes an almost mythical quality so its unquestionable truth lends verisimilitude to the conventional patterns of the mythical history.

The outcome of the Grail temptation is not only that the Keeper of the Grail refuses to surrender an object which has the status of embodying spiritual integrity for the gift of what might pass for the ultimate personal, private happiness. It is also that, by overcoming the temptation the Keeper of the Grail has successfully completed her mission and she may now safely pass the object on to her younger heir who has now, by her example, been taught the true value of the Grail, which is not here precious because of its rare, or because it is at the centre of a mythical history, or else because supernatural in any respect, but precisely because what it stands for makes noble individuals refuse the offer of eternal life in exchange for it.

Thus one can easily see the parallel between the situation of Mrs. Whitaker and Frodo as, although not a work of evil to begin with, the Grail might have easily acquire for the widow the properties of the Ring, and, more crucially it would certainly have this effect on Galahad, who, instead of becoming the Grail’s new Keeper, would have become its owner valuing it for the price he had to pay for it. As it happens the king of Providence at work in Gaiman’s story somehow finds a new inventive way of using the shapes of mythical history to enable all the reality of Mrs. Whitaker’s life of chivalrous nobility to become in some way transferred onto the young man who was in equally grave need to learn the truth about the value of things as she was in the position to bestow it on him.

Thus what essentially happens in Gaiman’s short story is that the mythical power of the underlying patterns behind conventional history finds a way of reasserting itself over individual lives long after both real people and their literary counterparts ceased to actively seek and cherish the beautiful, ceremonious lies which the previous epochs tried to extract from history.

Bibliography

- Benson, Larry D.** (ed.) (1988), *The Riverside Chaucer. Third Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Campbell, Joseph.** (1994), *Potęga mitu*. Kraków: Znak.
- Dickerson, Matthew.** (2003), *Following Gandalf. Epic Battles and Moral Victory in "The Lord of the Rings."* Grand Rapids, Michigan: Brazos Press.
- Eliade, Mircea.** (1998), *Aspekty mitu*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Eliade, Mircea.** (1998), *Mit wiecznego powrotu*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Gaiman, Neil.** (1999), *Smoke and Mirrors*. New York: Harper Collins.
- Lewis, Clive Staples.** (1962), *The Allegory of Love*. Oxford: Oxford University Press.
- Loomis, Roger Sherman.** (2000), *The Development of Arthurian Romance*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Loomis, Roger Sherman.** (1991), *The Grail. From Celtic Myth to Christian Symbol*. Princeton: Princeton University Press.
- Morse, Ruth.** (1991), *Truth and Convention in the Middle Ages. Rhetoric, Representation, and Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vinaver, Eugene.** (1971), *The Rise of Romance*. Oxford: Clarendon Press.

Ewa Szymańska-Sabala

The Cons and Pros of Being Dead.

The Meaning of Life and Language in *Hotel World* by Ali Smith

Once in a while in literature there appear texts which dare to confront the subject of life after death. Interestingly, some of them attempt to fathom the very moment of crossing the thin border between the known and the unknown. Perhaps the most famous modern story about the borderline between life and death is Ambrose Bierce's *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890). The story's perplexing time sequence and its surprise ending inspired at least a dozen stories and films in the second half of the twentieth century, including such artists as Flann O'Brien, Jorge Luis Borges, David Lynch and Martin Scorsese. It might seem that the human condition immediately after passing away raises more interest and controversies than eternity itself. Undoubtedly, tackling such subjects like life and death puts a writer at an immediate risk of speaking in clichés. Therefore the authors reach for various devices and means of expression to depict the state of consciousness at the moment of the detachment between the material and the immaterial. Texts like this can be viewed in relation to the ancient tradition of tales in which a mortal hero descends into the underworld, to the abode of the dead, and in some cases, like Heracles's or Orpheus's, he manages to return. In *Pincher Martin*, William Golding reveals at the very end of his novel that the protagonist's struggle for survival was in fact a post mortem narrative (1956). The ghost of the brutally murdered teenage Susie in *The Lovely Bones* (Seabold 2002) desperately tries to hold on to something material before it is taken to heaven. She brushes against her schoolmate who, endowed with such uncanny experience, develops later the gift of second sight. Susie narrates her tragic story already from heaven, watching her bereaved family struggling to come to terms with the horror.

Ali Smith makes an attempt to convey the most extreme sensations both physical and emotional that are evoked not only in the instant of death but also after death. The unique quality of *Hotel World* (2002) is the language Smith uses to render the experience of a tragic death. It is a striking mixture of lyricism and brutality, morbidity and subtlety, black humour and sensuality. Her elegy is based on a variety of linguistic devices which make the protagonists' sensations feel almost tangible for the reader. The language serves also as a means of characterizing the protagonists' identity and their condition at a certain stage of life, or, more precisely, posthumous existence.

A young chambermaid Sara dies a tragic death when she, as a joke, squeezes herself into a hotel dumb waiter and inadvertently falls down three floors. While her buried body rests in peace, her restless "rest," an insubstantial trace of her spiritual and mental existence, remains on earth for a few

more months, experiencing a variety of self-revelatory emotions. The emotions concern primarily the physicality of life that can be solely rendered through the senses. Unfortunately, immaterial Sara is already partly devoid of them. Although she is still able to see and hear, she desperately longs for the feeling of touch, taste and smell.

what I want more than anything in the world is to feel a stone rattling about in my shoe as I walk, a small sharp stone, so that it jags into different parts of the sole and hurts just enough to be pleasure, like scratching in itch. Imagine an itch. Imagine a foot, and a pavement beneath it, and a stone, and pressing the stone with my whole weight hard into the skin of the sole... (Smith 3-4)

Such posthumous deliberations reveal the value of the most trivial, unappreciated or even bothersome sensations as the customarily overlooked qualities of human corporality. Indeed, in the relationship between Sara's body and the invisible fading consciousness, there is a certain inferiority of the latter, at least in terms of the knowledge of the external world. While the body is quietly rotting in its grave, Sara's spectre is vainly trying to recall the details about her fall. She must finally resort to her decaying body which appears to be much more knowledgeable, especially when it concerns Sara's falling to death and her falling in love. The body, however, is not willing to share its exclusive knowledge and dreads to be disturbed in its peaceful idleness. It is only due to the spirit's persistence and determination, which includes pulling at the corpse's stitches, that the body finally surrenders and recalls its earthly memories. The argument reads like a variation on Marvell's *A Dialogue Between the Soul and Body* (1972: 103-104). However, while in Marvell's poem the bothersome duality was experienced in the human lifetime, the conflict between Sara's material and immaterial component is transferred to the beyond. The corpse insists: "Fuck off. Leave me alone. I'm dead, for God's sake.... I'm tired. Go away. Don't come back. We've no business with each other any more" (Smith 15, 26).

The former unity between the two of them is broken, the physicality and spirituality fall apart and become alienated. The separated body falls into a state of stupor while the immaterial element painfully longs for no longer unattainable physical sensations. Interestingly, such posthumously broken harmony resulting in a certain disability of both elements, enhances the perfect state of human completeness during lifetime. The spirit's nostalgic reflection "We were a girl... we had a name and nineteen summers... it was no one else's name in the world" (26) is a real affirmation of the human dualistic condition, traditionally perceived as troublesome and frustrating.

Before disappearing into the next world, Sara's fading existence seems to go through an earthly purgatory, where she realizes the unique quality of life ordinariness: "I will miss blue and green. I will miss the shapes of women and men. I will miss the smell of my own feet in summer. I will miss smell. My feet. Summer. Buildings and the way they have windows" (7-8). In her posthumous monologue, she struggles against the gradual loss of words which coincides with her approaching disappearance. It seems the final and the most painful stage of her alienation from the world. "Seeing birds. Their wings. Their beady. The things they see with. The things we see with, two of them, stuck in a face above the nose.... In birds they're black and like beads. In people they are small holes surrounded

in colour...” (8). The gaps in the text replace the lost words and reflect the lapses of deteriorating memory. The disappearing words remain in their basic definitions or are evoked through the fixed sets of connotations: “Lost, I’ve, the word. The word for. You know. I don’t mean a house. I don’t mean a room. I mean the way of the. Dead to the. Out of this.” (30).

While such treatment of words creates an effect of estrangement and, consequently, revitalizes the language, Ali Smith aims at something even more daring, namely, rendering the extreme experience of a tragic fall, the experience of a sudden death.

Wooooooooo-
 hooooooooo what a fall what a soar what a plummet what a dash into dark into
 light what a plunge what a glide thud crash what a drop what a rush what
 a swoop what a fright what a mad hushed skirl what a smash mush mash-up
 broke and gashed what a heart in my mouth what an end. (3)

The almost ecstatic roller-coaster sensation of moving downwards at dizzying speed, a breathtaking flight whose whooshing sound of cutting through the air is heard in the onomatopoeic ‘sh’ verbs such as ‘dash,’ ‘rush,’ ‘hush’ is then developed into a factual, almost clinical description: “The ceiling came down, the floor came up to meet me. My back broke; my neck broke, my face broke, my head broke. The cage round my heart broke open and my heart came out. I think it was my heart. It broke out of my chest and it jammed into my mouth.... For the first time (too late) I knew how my heart tasted” (6). The twofold character of the fatal experience, which hovers between striking intensity and chilly sarcasm, returns in the interior monologues of Sara’s younger sister, Clare. Unlike their mother who plunges into numb despair, or their father who disposes of every object reminding him of the deceased daughter, Clare experiences extraordinary closeness with her sister. Her monologue is a record of rage, loneliness and helplessness in the face of death. The intensity and urgency of her stream of thoughts reflect her teenage rebellion, and her frequent use of obscene words and sarcasm serves to tame the atrocity she is facing.

I still just don’t get it a dead person & her a dead person & her how the two
 things are the same thing where does it go where did she how one minute
 can you be walking about & the next you can’t as if like you just got lifted up
 & disappeared into the sky (...) God fuck sake one minute there is & the next
 you are you were just flakes of whatever stuff that you can’t even see properly
 God now all the chest of drawers is mine (211, 192)

The sisterhood, taken earlier for granted, is revived posthumously and reveals its strength. Clare becomes, in a way, an extension of Sara, and, as if in a certain spiritual unity, feels her dead sister’s deepest desires:

I am watching TV for you in case you are missing it I am keeping up with
 Brookside for you it is seriously crap & not just George Clooney is out of ER
 but there is a rumour that Carol is going to leave too (...) & when I eat a piece

of toast it is slowly so I will remember for you what it tastes like & I look at things hard so you will know if you want to what they look like. (209)

While the monologue reads like an updating letter from the world, its structure resembles the rhythm of swimming under water. The echoes of Sara's passion for swimming returns in her sister's flow of thoughts. The oppressive density of the monologue, its breathlessness, almost physical tension and determination brings to mind a swimmer who is running short of breath. The gaps in the unpunctuated text feel like the moments of breathing in gulps of air when the thoughts become unbearably suffocating. The chapters narrated by Sara and her sister are complementary also in their titles. Named, respectively, "Past" and "Future in the Past," they allow for a double interpretation. The latter grammatical tense places future at a particular point of the past. Such future is, like in Sara's case, completed, or annihilated since it has already happened. However, future in the past can also be understood positively as the future rooted in the past and drawing from the past. Such future might still lie ahead of Clare, reunited with her deceased sister.

The idea of titling the chapters with the reference to the grammatical tenses is another concept of linking the protagonists' identity with the language they use. The tense defines, often subversively, the protagonists' condition. Elspeth or Else, a beggar asking for money in front of the hotel, whose existence is reduced to the basic needs, communicates in chunks of consonants: "Spr sm chn?" (45). She has disposed of vowels like of many other things in her life and uses a mutilated form of language, corresponding with her social status. Else lives, as the title of the chapter announces, in "present historic." Externally mute, she revives the memories from the past, and her internal life appears surprisingly rich. Else's random knowledge, acquired at school and in public libraries where she occasionally seeks shelter, is quite impressive. For passers-by she remains, however, invariably, an object of abuse, annoyance or, less frequently, pity. Nobody is inclined to recognize in her somebody (E)lse, somebody, who would escape the stereotypes imposed upon her. Like a language devoid of vowels, Else's identity remains an illegible shorthand for the world. Juxtaposed with Else, a journalist and a hotel guest Penny suffers from a kind of logorrhea and develops a pathetic habit of making up cheap, sensational stories about herself. Since her job boils down to "fill(ing) up grey space as fast as (she) can" (169), her reviews for the style column are padded out with repetitions and clichés. Penny who hunts for superlative adjectives to advertise dubious standards of the hotel network seems to abuse the language more acutely than uncommunicative Else. Her calculated but superficial treatment of words turns them into a commodity and devalues them.

The parallel between the treatment of language and the attitude to life is also drawn in the case of Lise – the bedridden ex-receptionist. Her thinking adjusts to the slow motion of her weakened body which translates into her almost surgical examination of words.

Lise wasn't well.

Well: a word that was bottomless, that went down into depths which well people estimated, for fun, by throwing small coins then leaning with their heads over the mouth of the hole (...) so they could make a wish. What could well people find to wish for, having everything already? (83-84)

The concoction of various meanings of the word *well*, referring to good health, satisfactory condition and a “wishing well” recreates Lise’s slow train of thought. Lise ponders upon ambiguity of words and creates new sets of semantic connotations but at the same time she also experiences a monotony of thoughts and the persistent recurrence of jingles or slogans. She becomes language-ridden and slowly loses touch with outside reality. Her world shrinks to the size of her room, her bed, her mind. Her knowledge about the external world becomes irrelevant. Lise struggles against her impossibility of fitting her mental and physical condition into the space of Incapacity for Work Questionnaire. The multiple choice questionnaire proves ridiculously inadequate when it comes to conveying the complexity of her sensations. Yet, the stiffness of bureaucratic language appears to be contagious, and reading and rereading the form shapes Lise’s memories into a questionnaire-like text, divided into sections and marked with headings. Gradually Lise submerges in the present moment which overshadows her past and which, though burdensome, is also revelatory. “Would’ve. Did. Was. Everything – cars, buses, work, shops, people, everything – other than this bed she was lying in was into a different tense now. Now: I am a sick person. I don’t do anything. My skin hurts. My face hurts. My head hurts. My arms hurt” (88). Lise’s future, however, is still ahead, even if, as the title of the chapter states, it is “future conditional.”

The attempt to fit personal experience into a frame of a grammatical tense is not only a way of defining human existence as immersed in language or depicting the protagonists’ mental condition. It also points to a unique perception of time by an individual at a particular moment of life. The notion of time, as one of the main preoccupations of *Hotel World*, manifests itself in a multiplicity of ways. A race with time was an integral element of Sara’s life as a swimmer, where a split of a second decided about success or failure. Sara’s obsessive posthumous preoccupation with how long her accident took, makes the fatal fall read as her final battle against time. Her sister goes to pains to time Sara’s speed of falling by throwing different objects into the hole which has remained after the removal of the dumb waiter. This is a curious therapy for Clare who struggles to transform her sister’s senseless death into a meaningful activity. It appears that, in a paradoxical way, Sara was victorious because she fell towards death at a record speed. Consequently, death gains here an affirmative quality as an indispensable element of life. Transitoriness, on the other hand, emerges as creative evolution and, however painful, a source of self-knowledge. Such a positive orientation towards time as a productive rather than a destructive element in experience is relatively rare in literature (Meyerhoff 1960: 67-68). Clare’s deliberations about the moment of death day, equally present in human life as the date of birth but simply still unmarked, become an additional contribution to the process of taming death.

Another interesting approach to the issue of time in *Hotel World* is the transformation of an objective time order, associated with clocks and calendars, into subjective relativity. It is Sara’s broken watch that takes her to the watch shop where she falls in love with the shop assistant. Since the watch is the only link between the girls, it might be perceived as an instrument for measuring not time but infatuation. A sinister mechanism is thus turned into an intimate memento. Sara’s watch, bearing her initials and tickling on a living wrist of the shop assistant long after Sara’s death, becomes the encapsulated extension of her existence, especially that the girl still cherishes the hope of seeing Sara again. Another instance where a clock appears as a device measuring the protagonist’s individual experience is the moment of dropping a hotel clock into the empty lift shaft. Clare who is timing

different objects falling down the shaft, throws there also a clock. The clock follows the same route Sara once took and breaks into pieces at the bottom of the shaft. The end of life, the end of time. Interestingly, it seems that also in this case Sara managed to outwit time as it was her, being faster, who led the way, time following in her footsteps. The moment is also a climax for Clare who feels that through the act of timing Sara's fall she not only executes her sister's last will but also begins to reconcile herself to her passing away.

listen Sara... even though you couldn't move couldn't do anything about it
listen to me you were fast very fast you were really really fast I know because
I went there to see tonight I was there & you were so fast I still can't believe
how fast you were less than four seconds just under four & a bit that's all you
took I know I counted for you (220-221)

The world as a hotel – the central metaphor of the book – focuses on the very subject of passing through, of transience. It also naturally points to a multiplicity of voices and a variety of perspectives. Hotels “imply more than one story... several stories happen in them at once... there is a collision of narratives only walls apart from each other” (Smith 2008: www.p.1). And so it happens that the fabric of the narrative is composed of five distinctly different voices which are, nevertheless, interconnected. They allude to one another, overlap and enter into a dialogue. The text reads like a kind of palimpsest. Palimpsestic is also the very nature of the hotel. It stores the flakes of skin and dust of visitors passing through, and collects the left behind random possessions. The hotel used to be a brothel – simply a different form of receiving quests. In future it might become something else, just like the lift shaft which served as a route for the dumb waiter, the grave for Sara and which temporarily is a black gash in the wall, open to new opportunities.

Ali Smith believes that stories ought to be written with the purpose of “mov(ing) us at foundation and remind(ing) us how to live and understand what we experience” (Smith 2006: www.p.2). Consequently, her treatment of the sensitive subjects of love, life, death and grief is startlingly thrilling. Smith's experimental prose which focuses on the language as part and parcel of the human condition, endeavours to represent the physical and mental state of the protagonists in extreme circumstances of life. In order to imbue the very text with certain physicality, she employs a variety of linguistic devices such as onomatopoeic words, textual gaps reflecting memory slips, or text continuity that conveys a hectic pace of thinking. Her language is highly sensual. She explores the ambiguity of words and creates new semantic connotations which endows her prose with unusual freshness.

The old truth that the real appreciation of life comes with its end, is revitalized by Ali Smith with exhilarating power. Her affirmation of life and her fascination with language may be epitomized in an epitaph: “Remember you must leave. Remember you must live.”

Bibliography:

Golding, W. (1956), *Pincher Martin*. London: Faber and Faber.

Marvell, A. (1972), *The Complete Poems*. Harmondsworth: Penguin Books.

Meyerhoff, H. (1960), *Time in Literature*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Seabold, A. (2002), *The Lovely Bones*. London: Picador.

Smith, A. (2002), *Hotel World*. London: Penguin Books.

Smith, A. page 1 <http://www.encompassculture.com/readerinresidence/authors/alismith/>

Smith, A. page 2 <http://www.randomhouse.com/anchor/catalog/display>

Ewa Meducka

Agents of Authority: Messengers in Shakespeare's Plays

When considering the figure of a messenger in Renaissance plays – and indeed, in plays of any period – it is easy to assume that he is no more than a faceless functionary, a dramatic device, that, to quote S. Shepherd, allows the playwright to “communicate narrative information and sustain dramatic shape” (1986: 110) through relating the unstageable events and providing an additional level of characterization, as the addressee’s reaction to the message received is often used to characterize him or her as benevolent or cruel, patient or volatile.¹ A descendant of Senecan Nuntius, sometimes truly magnificent, and a carrier of speeches of outstanding literary value, the messenger would nearly always be presented as devoid of individual features (Mahood 1992: 55).

However, we have to bear in mind that heralds and messengers were far less abstract to Elizabethans than they are to late modern audience. The information age we live in, gradually limiting the human factor in transmitting news, has shaped our perceptions so strongly that the appearance of an actual news-bringer on stage or screen seems highly artificial; a person reciting a memorized message seems more difficult to accept than a uniformed Fed-Ex courier in our office – and we should be aware that that such onstage appearance is a reflection of a phenomenon that was highly natural in its original context. The Elizabethans relied on both professional and *ad hoc* messengers to the same extent we rely on letters, emails or telephone. The only real change took place in the types of media used, and, undoubtedly, the very scale of the society’s reliance on the exchange of information.

In my paper, I will strive to present Elizabethan messengers as indispensable and professional servants of the state or powerful individuals, and people to be encountered every day in London streets. I would like to introduce traditional rules and conditions of their work, presenting them not as victims of the spoken or written texts they carried, but as agents of the new power structure, or – to be more precise – relics of the medieval social order adapted to meet the needs of the state with absolutist ambitions. I will also analyze some source materials and relevant fragments from Shakespeare’s works, aiming to show more subtle aspects of the messengers’ influence on the previously mentioned ‘dramatic shape.’

¹ Cf. see the victimized messengers of *Macbeth*, the “Christian” treatment of an Ambassador in *Henry V*, or the volatile addressees in *Richard III* and *Antony and Cleopatra*.

For the sake of clarity, I will, from now on, use the term ‘messenger’ when referring to the general type of a minimal part, or a ‘civilian’ messenger; the term ‘herald’ will be used to refer specifically to *military* messengers in Elizabethan everyday life as well as in drama.

Historically, messengers played an important role in medieval warfare, which is best seen in Shakespeare’s historical plays, such as *Henry V* and *King John*. The most elite group of messengers were heralds, distinguished by their expertise in the field of chivalric code, professionalism, secrecy, knowledge of the enemy and a crucial feature – their neutrality, a peculiar safeguard against violence. This was binding to sides of the conflict and heralds themselves alike – it is known that during the battle of Agincourt “the heralds of both sides stood together on a hill, away from the fighting in which their order had no part” (Meron 1992: 40). For the sake of security, heralds wore distinctive garments, reserved for their profession – called habits, or tabards – stiffly embroidered, sleeveless coats bearing herald’s coat-of-arms, which – to quote a specialist in International Law, Theodor Meron – helped to identify them and to protect them from acts of violence (40). This explains the first words of Montjoy – the French herald – to Shakespeare’s *Henry V*: ‘You know me by my habit’ (3.6.115).²

The herald’s main duty was to carry messages between the warring parties, mediating, and arranging truces, or a convenient time and place for battles, including Agincourt,³ which, as Meron claims, helped to avoid giving advantage to any of the sides (40). Finally, the text of *Henry V* registers one more responsibility of the herald, as we see an English Herald give Henry ‘the number of the slaughtered French’ after the battle of Agincourt (4.8.74). It was heralds’ duty to record – after battles – names of the present, the distinguished, and the dead (Meron 40).

Indeed, *Henry V* is arguably the best record Shakespeare left us of the herald’s traditional obligations, such as calling for ransom or booking the dead after the battle. What is more, the dynamics between the English king and a French herald Montjoy makes the latter part one of the most rewarding minor roles in the entire corpus. Montjoy correctly identifies military conflict as a game – and knows that as long as he partakes in it, he must abide by its rules. He speaks boastfully, yet gradually – meeting by meeting with king Henry, he reveals his identity and individuality. It should be highlighted that what makes Montjoy exceptional among Shakespeare’s messengers is not his own stance, but Henry’s perseverance. Let us consider the first and the last meeting of king Henry and Montjoy:

MONTJOY. You know me by my habit.

KING HENRY. Well then, I know thee. What shall I know of thee?

MONTJOY. My master’s mind.

KING HENRY. Unfold it. (3.6.115-117)

The herald cuts the initial exchange to the minimum, choosing even to withhold his name: he identifies himself by the visual clue – his embroidered tabard – using a minimal amount of words to identify himself as the message-carrier, and to remind of his immunity. The terseness continues when

² Lines and spelling in quotes from Shakespeare follow the 1994 edition.

³ On the role of French herald at Agincourt, see R. Holinshed (1587: 552).

he identifies his message ("my master's mind"), the alliteration and rhythm audibly shortening the sentence. Henry, on the other hand, seems to adopt the convention, following herald's three-word utterance with a two-word imperative, adopting his language and – temporarily – the rules the herald sets.

The final meeting of the two characters is very different. The herald, who in the course of his subsequent meetings with the English king struggled to maintain appearances of arrogance, carelessness and impersonality – to the point of withholding his name and giving Henry no more than his heraldic title – now comes to ask Henry for the permission to count, identify and bury the dead French aristocrats:

I come to thee for charitable licence,
That we may wander o'er this bloody field
To book our dead, and then to bury them,
To sort our nobles from our common men -
For many of our princes, woe the while,
Lie drowned and soaked in mercenary blood... (4.7.69-74)

Montjoy's aim here is no longer to brag or threaten, and this is not necessarily caused by the fact that he is now speaking to the victor. The herald, for the first time, defines himself not as a message bearer, but in terms of his nationality ("our dead," "our nobles," "our princes") and his function in the field. His mindset is clearly a relic of the pre-modern social order, as he cannot comprehend the fact that the dead nobles lie with the commoners, the princes with the mercenaries: it is in this moment – the moment when he speaks on impulse – that his descent from a Senecan Nuntius is most visible. Shaken by the dramatic images of manslaughter, Montjoy provides us with a short, but vivid description in a full-blown Senecan style:

...our wounded steeds
Fret fetlock-deep in gore, and with wild rage
Jerk out their armed heels at their dead masters,
Killing them twice. (4.7.76-9)

The images of dead bodies being mauled even after death, of animals dying in pain, of bloody mud help us to envisage the impact that the battle that marked the end of the era of the medieval warfare must have had on its witnesses. Henry's last encounter with Montjoy shows us the messenger stripped of the message, a man lost in the historical moment.

Secondly, despite the vast differences in the two men's perception of the world and social order – as the herald's "distress over the fact that nobles and commoners lie indiscriminately together [stands in] contrast with Henry's view of his own army as a band of brothers" (Mahood 56) – Montjoy attunes to Henry's more universal mode of speaking, bridging the gap between the king and the bishop of the battlefield – as the 'thee' he uses in addressing Henry is now loaded with entirely different meaning. To quote Mahood,

Henry is now ‘great King’, and though the second person singular recurs it is not to show contempt but to draw attention to Montjoy’s deliberate and meaningful use of the plural in his reply to Henry’s request – made in earnest and not, as in Holinshed, sarcastically – to be told if the English are in fact victorious: ‘The day is yours.’ The simple statement acknowledges that the victory belongs to the whole English army. (56)

Obviously, herald’s traits and duties mentioned so far are recorded not only in Elizabethan plays, but also source texts, such as already mentioned *Chronicles* by Raphael Holinshed, or *The Black Book of the Admiralty*. The latter document is an anonymously written book of regulations concerning the navy of Great Britain, probably started under the reign of Edward III. It is a compilation in different languages, with visible influences of two great books of maritime code formulated in Europe between the eleventh and fourteenth centuries – the first one being *Il Consolato del Mare* (or *Regulation of the Sea*), adopted by the cities of the Mediterranean; the second – *Les Rôles d’Oléron* (*The Laws of Oleron*) which prevailed in France and England. Despite its title, the book is not limited to the naval law: it also contains a set of regulations concerning the military law, ‘statutes and ordinaunces to be keped in time of were’, and a collection of oaths: the oath of the King of Arms, the herald, and the pursuivant – these being three ranks of heraldic officers, starting with the highest and most ceremonial.

Let us look at the second oath (1871: 298-9):

...ye shalbe servisable and secrett in all poyntes, except treason, and obedi-
ence to all knyghth and gentilnesse, to lord and ladyes and to gentilmen and
gentilwomen, and as a confessour of armes, and cause and counseille hem
to all the trouthe, worshippe, and vertue in that in you is...

...ye shalbe trew of all your reportes, and diligent to seke worshippe, and
desire to be into place ther grete semble of princes and princesses, lordes,
ladyes, and estates of grete worshippe, wher thorowgh ye may have connyng
to reporte to your prince or princesse, or other estate, such worshippe as is
occupied ther...

...ye shal promise to your power to forsake all vices, and take you to all virtues
to be no commyn goerse to tavernes, the which might cause unvirtuousness
and uncleane langage, and that ye be not dyse player, nother has-harder,
and that ye flee places of debate and unhoneste places, and the companye
of women unhoneste.

Moreover, heralds were obliged to be “serviseable and trew to all wydowes [and] maydenes ... [to] conseill them to all virtues” and help them in need by reporting of their problems to their “sovereyn lorde, prynce or juge” (298).

As we see, much was expected of messengers apart from fulfilling their basic duties, such as delivering information, bringing back answers, and striving to obtain any reasonably available piece of information. Their conduct was strictly regulated, and the regulations in question made

them classless: they were not only – obviously – subordinate to the members of the higher class, but also excluded from lower strata of the society. As messengers were instrumental in the exchange of information, this was probably dictated by the fear of their disclosing too much in an improper company. There were situations, however, when the rule of their secrecy and discretion had to be suspended, albeit to a limited degree: the importance of this particular obligation is highlighted by the precision visible in the passage of *Black Book* defining the context and procedure for such an exceptional proceeding:

...yf case fall that ye be in any place, that ye here any langaige bytween gentilman and gentilman, that shulde touche any stryfe or debatte bytwene hem two, and afterwarde following that ye be sende for to come before our sovereyne, prynce, lord, or juge, to bere a witness of the forsaid langage, ye shal kepe your mouth close, and bere no wittnesse withoute leve of both parties, and with their leve ye shal say the trouth, and lette nother for love nor for drede, but ye shal say the trouth... (298)

These rules of conduct are more than a guarantee of secrecy; they seem to evoke something of a spirit of a chivalric code, which is no surprise. To quote Meron, heralds were traditionally considered to be “experts on the code of chivalry, whose verdicts were decisive for members of the ‘international order of knighthood,’ including even princes” (40).

Bearing this background in mind, one may find it surprising that heralds – a relic of medieval social order, soon to disappear in many European countries – were not only preserved in England, but used by Queen Elizabeth to demonstrate her power, and to supplement Francis Walsingham’s spy network. There is ample evidence of messengers and heralds used as executors of the early modern bureaucratic machine. In his discussion of messengers in Elizabethan plays, Simon Shepherd mentions a murder case from 1590, in which “a man on trial for shooting messenger of the High Commission who was sent to arrest him claimed that the Court had no right to imprison, so the messenger was committing assault: he got off the murder charge, but it’s an illustration of the ways of state” (1986: 115). Shepherd then proceeds to discuss the use Elizabeth made of royal messengers to stop ‘dangerous’ debates in the House of Commons, especially concerning matters of succession or religion (115). I will not discuss this problem in the present paper for the lack of space, yet it gave rise to a serious and long debate on the freedom of speech and tactics of royal control. To quote from the famous address by the main champion of the freedom of speech, a prominent Puritan leader in the Parliament of England, Peter Wentworth:

M^r Speaker, to maintain the freedom of Consultation and Speech... I do advise you all here present, yea and heartily and earnestly desire you from the bottom of your hearts to hate all Messengers, Tale Carriers, or any other thing whatsoever it be that any manner of way infringes the Liberties of this Honourable Councel; yea hate it or them as venomous and poyson unto our Common Wealth, for they are venomous Beasts that do use it... (1682: online)

Not surprisingly, Wentworth had been arrested before he had the chance to utter these words: this quotation comes from the preserved draft of his speech examined by the House of Commons, after he had been interrupted and taken to the Tower – a bitter commentary on the freedom of speech actually enjoyed in the House.

Although Shakespeare does not refer to this particular function of the messenger – even though he happens to present his messengers as the intrusive agency more than once – he often relies on the previously discussed role; that of an official agent of authority ordered to summon one of the protagonists. We can see such situations in plays like *Othello* or *Coriolanus*, when the ruler's – or the ruling body's – concern about the matters of the state is illustrated by the urgency with which they summon the powerful protagonist. Let us consider several passages from Shakespeare's plays showing the messenger as a crucial functional element of the play, and – be he a device – as a device used in a variety of ways: to push action forward by carrying orders and messages, characterize the protagonist or show his status, and indicate the time and its passage.

Let us first consider an extract from *Othello*, when the Duke summons the protagonist, whom we see only mildly surprised by the sight of “Cassio and certain Officers with torches.” This is how Cassio replies to his general's courteous greeting:

The Duke does greet you, general,
And he requires your haste-post-haste appearance
Even on the instant. (1.2.37-8)

Othello then asks about the nature of his inquiry, and hears that “a dozen sequent messengers” (1.2.41) were sent to awaken and summon Venetian consuls to the meeting with the Duke. Cassio does not tell us more: yet this very image conveys the urgency of the occasion, showing the messenger as an essential part of the early modern political machine, relying on its servants to provide effective communication.

The same device – referring to large numbers of messengers sent – is used in the following lines to stress Othello's social status and his importance for the Republic:

You have been hotly called for,
When, being not at your lodging to be found,
The senate sent about three several quests
To search you out. (1.2.44-47)

Yet not all of Shakespeare's messengers are successful – and failed communication is sometimes most thought provoking and telling. In a challenging fragment from *Macbeth*, play rich in messengers good and evil, mistreated and ignored, we can hear of a messenger sent to Macduff by Macbeth in the course of the latter's preparations for war:

LENNOX. Sent he to Macduff?
LORD. He did, and with an absolute ‘Sir, not I,’

The cloudy messenger turns me his back,
 And hums, as who should say, 'You'll rue the time
 That clogs me with this answer.' (3.6.40-4)

This brief passage can be interpreted in at least two ways. Either the messenger's unprofessional behavior is caused by his anticipation of Macbeth's anger at hearing the news (cf. Macbeth mistreating the messengers later in the play – 5.3.11ff. and 5.5.33ff.), or his churlishness is encouraged by the tyrant, and indeed a part of the message, an attempt at threatening Macduff, as suggested by Shepherd (110).

To close my brief overview of Shakespeare's messengers as a *political* dramatic device, I would like to stress that their role is not always that of order-enforcing functionaries. In some of Shakespeare's plays we can encounter a messenger or a herald proclaiming a joyful occasion – which was probably most in accordance with the habits of the day. Thus, in *Othello*, we have a brief, separate messenger scene (2.2), in which Othello's herald calls the people of Cyprus to rejoice “upon certain tidings now arrived importing the mere perdition of the Turkish fleet” (2.2.2-3). The citizens are thus encouraged

...some to dance, some to make bonfires, each man to what sport and revels
 his addiction leads him; for besides these beneficial news, it is the celebration
 of his nuptial. So much was his pleasure should be proclaimed. All offices
 are open, and there is full liberty of feasting from this present hour of five
 till the bells have told eleven. Heaven bless the isle of Cyprus and our noble
 general Othello! (2.2.4-11)

As we can easily guess, the precise telling of time in these lines is used to indicate the passage of time, the general festive atmosphere, and to stress the amounts of wine consumed within the following few hours – all crucial in light of the events to come.

To conclude, I hope I succeeded in at least signaling the messengers' versatility, and shedding some light on these characters – professional message-carriers, servants of the state or private individuals, always crucial to the well-being of the State, and raising real controversies in early modern England. I can only hope that this text will make it more difficult to dismiss the dramatic messenger, and easier to treat messenger parts with the kindness and attention they deserve.

Bibliography

- D'Ewes, S. (ed.). (1682), Journal of the House of Commons: February 1576. *The Journals of all the Parliaments during the reign of Queen Elizabeth*, 236-251.
<http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=43692>. Date accessed 28 November, 2008.
- Holinshed, R. (1587), *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*.
http://dewey.lib.upenn.edu/sceti/PrintedBooksnew/index.cfm?TextID=holinshed_chronicle&PagePosition=1789. Date accessed 28 November, 2008.

- Mahood, M.** (1992), *Bit parts in Shakespeare's plays*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Meron, T.** (1992), "Shakespeare's Henry the Fifth and the Law of War." *The American Journal of International Law* 86.1: 1-45.
- Shakespeare, W.** (1994), *The Life of Henry the Fifth*. In **Wells, S. and Taylor, G.**, eds. *The Complete Works*. Oxford, Clarendon Press: 567-99.
- Shakespeare, W.** (1994), *The Tragedy of Macbeth*. In **Wells, S. and Taylor, G.**, eds. *The Complete Works*. Oxford, Clarendon Press: 975-1000.
- Shakespeare, W.** (1994), *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*. In **Wells, S. and Taylor, G.**, eds. *The Complete Works*. Oxford, Clarendon Press: 819-55.
- Shepherd, S.** (1986), *Marlowe and the Politics of Elizabethan Theatre*. Brighton: The Harvester Press.
- T. Twiss, (ed.)**. (1871-76), *Black Book of the Admiralty. Monumenta juridica. The Black Book of the Admiralty, with a translation and an appendix*, 4 vols. London.
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k502894.table>. Date accessed 28 November, 2008.

Grzegorz Buczyński

Insults in the Embassy Scenes in the *Alliterative Morte Arthure*

The Alliterative Morte Arthure's (henceforth referred to as the AMA) twofold structure of king Arthur's triumphant war against the Roman Emperor Lucius and the catastrophic civil war against his nephew Mordred relies heavily on the presence of irony. Even the very fact of the outbreak of a civil war is ironic, with Arthur succeeding in effectively conquering the entire world through the defeat of the immensely powerful Lucius, yet failing to secure the core of his empire or the faithfulness of his spouse. Another instance of basic irony is the cause for the war between Arthur and Lucius, namely the mirroring claims of one ruler's suzerainty in relation to the other. Yet another is the fact that the first time the two meet in person is also the last, since Arthur kills Lucius in battle. Prior to this the only form of communication between them is the exchange of envoys.

While the primary catalyst for the war is the imperial ambition of the two rulers, it is possible to argue that the embassies are responsible for greatly hastening the outbreak of the conflict. The first one, sent by Lucius to Arthur, precipitates the chain of events leading to war. Arthur's response to Lucius leads directly to bloodshed and the first skirmish, with Gawain decapitating a Roman nobleman he was angered by. Even ignoring the fact that the messages are ultimatums, the manner in which the messages are phrased and the choice of envoys is far from perfect, which results in both sides taking offense and reciprocating the insults. It is the insults that are of particular interest here. Whether crude or elaborate and indirect, they exhibit a striking penchant for ironic reversal and foreshadow some of the crucial events to come.

Such an almost ritualised exchange of insults is by no means unique to the AMA. Under the monicker of 'flyting,' it can be found in numerous traditions, ranging from the Biblical one (e. g. the quarrel between Noah and his wife) through the Gaelic one that birthed the 'flyting contests' between Scottish poets in the late Middle Ages, to the Norse and Germanic mythology and heroic tradition, with Loki, Thor and Beowulf all engaging in flyting at one time or another. While there is a comic element to flyting (cf. Cochran, 1979), it can be seen as a form of combat, and, unsurprisingly, it often is a prelude to actual combat. This is obviously the case with the AMA, where any playfulness involved in the exchange of insults is rendered insignificant by the gravity and destructiveness of the conflict that more or less springs from it.

These destructive results of insults seem to be in line with medieval Christian thought, which considered insults the fruit of the sins of pride and anger. Chaucer's Parson clearly sees 'despit'

(disdain or insult) as an outgrowth of pride. Pride is the source of anger, and so insults are mentioned in connection with the latter vice as well. Chiding and malediction, both resulting from anger, are forms of insults. The Parson connects both with what he calls 'spiritual homicide', supporting his stance by quoting Saint John's equation of hate with murder – an interesting observation in the light of Gawain's hateful speech against Lucius and the ensuing bloodshed.

Twentieth-century linguistics can also shed some light on the use of insults in the *AMA*. We can look at an insult as a perlocutionary act in John Searle's understanding of the term, i.e. an utterance produced with the intention of eliciting a given state or action in a hearer (1970: 46). An insult can cause the hearer to feel intimidated and/or ashamed, at the same time leading the hearer to believe in the speaker's superiority. An insult can also cause anger and therefore provoke the hearer to reciprocate the insult or use physical violence, the latter result also being potentially in line with the speaker's intentions. Moreover, it is useful to note here the three conditions Searle sets for the effective uttering a sentence and meaning it, namely:

...(a) intending (i-I) to get the hearer to know (recognize, be aware of) that certain states of affairs specified by certain of the rules obtain, (b) intending to get the hearer to know (recognize, be aware of) these things by means of getting him to recognize i-I and (c) intending to get him to recognize i-I in virtue of his knowledge of the rules for the sentence uttered. (1970: 48)

The successful communication of an insult would therefore imply (a) the recognition on the part of the hearer of the utterance as an insult (for example, the phrase 'you bastard' is typically used as an insult, and it is to be usually understood as such); (b) the recognition on the part of the hearer that the utterance is intended to be understood as an insult (and not, for example, as a subversive compliment, or expression of solidarity, among friends; under certain circumstances the phrase 'you bastard' can be understood as such); and (c) the recognition on the part of the hearer of the meaning of the insulting phrase according to the hearer's knowledge of the language the phrase is uttered in.¹

These ideas find applicability in the analysis of the selected scenes of the *AMA*. At the same time it is important to note that the speaker-hearer scheme as presented by Searle is made more complex here by the presence of third parties. Whereas the messages I deal with here are communicated between Arthur and Lucius, they are communicated via ambassadors, who are far from passive mouthpieces for their lords. They are active participants in the communicative process, enriching the exchanges between the two rulers.

The first scene I would like to deal with is the arrival of Lucius's ambassadors at Arthur's court. The ambassadors – a senator accompanied by sixteen knights – greet the king and proceed to deliver their message in lines 86-115. From the very beginning of their speech it is clear that Lucius intends to

¹ In the case of insults, the fulfillment of this condition can be somewhat problematic insofar as the literal meaning of the insult can have nothing to do with the addressee of the insult. This is the case with the phrase 'you bastard'; the addressee does not have to be an illegitimate son, nor does the phrase usually imply that he is one. In this case it is pragmatics that dictates the meaning the hearer/addressee is to understand.

belittle and insult Arthur. The emperor already sees the king as 'his subject' (l. 87), forced to answer to his laws, the physical reality of which is confirmed by the presence of the sixteen knights. As if anticipating Arthur's initial bewilderment, he confirms his identity with his armorial device (l. 89). The term 'subject' is not demeaning as such; yet used by one lord to describe another one who is at least his equal, and reinforced by a show of military force (the sixteen knights), wealth and legal power (the 'sele rich' – 'rich seal' – in line 87) and prestigious ancestry (the armorial device) – all typical symbols of medieval political power – it can only be understood as a claim of superiority, and therefore an insult.

Continuing with the display of legal authority over Arthur, Lucius's ambassadors present the emperor's summons to the king. The Roman's assumed dominance takes on a more profound, and therefore, more insulting dimension. The imperial notary sign (l. 90) notes both the date of the summons and of the king's expected appearance at the imperial court. But it is not only the Briton king, but also his knights that are to appear before the Senate in Rome (l. 94), the Emperor automatically identifying the rule over the king with the rule over the king's vassals.² Finally, the king is scorned as a rebel and (indirectly) a thief, one who withholds from his liege the rent he is entitled to (l. 103). Accordingly, the threat uttered by the ambassadors ('in pain of your lives' – l. 95) is not a threat of war, which it would logically have to be, but a one of execution. Again, the words of the message are not insulting as such; yet in the context of Lucius's wish to extend his authority over an independent and powerful Arthur, they are deeply insulting, especially as Lucius behaves as if Arthur already was in his power.

Towards its end the ultimatum adopts a harsher tone. The king is presented as completely powerless, capable only of running away like a hunted beast (lines 107-109). Simultaneously, the Roman Emperor continues with his depiction of Arthur as a criminal, threatening to fetch him with force³, should he choose to ignore the demand (l. 111). There is no little mention of the possibility that Arthur might defend his lands; his knights will be killed off and his castles and cities burned (l. 106). The only way for him to save himself is to fulfill Lucius's humiliating demand. Again, such an (over)confident denial of the potential of the opponent's military and infrastructure (bordering on the denial of their very existence) must be deeply insulting to the king.

As aggressive as the tone of the message is, it is still more civil than its equivalent in Wace, for example, where Lucius also accuses Arthur of madness and sin. Nevertheless, the message does not sit well with the Briton king, who frightens the ambassadors with his angry appearance (lines 116-124). Arthur's anger even makes the ambassadors crouch like dogs before him (l. 122). This does not appear coincidental: the knights the Emperor planned to use as his hunting dogs in the chase after Arthur have been intimidated by their prey. Despite the fact that the ambassadors only relay the words of their lord (as the Roman knight hastens to remind the king in lines 131-132), Arthur holds

² Interestingly enough, Lucius's summons to Arthur's knights is absent from the equivalent scenes in Geoffrey, Wace and Layamon, probably reflecting the earlier continental tendency for the seigneur's lack of real authority over his vassals' vassals.

³ The force is already present at Arthur's court; the sixteen knights are doubtlessly representative of the sixteen kings whose forces Lucius threatens the king with.

them personally accountable for the insult he suffered (lines 140-144). This is not entirely unjustified; the senator and the knights are, after all, extensions of Lucius's legal and military power, the power which the emperor believed already dominant over Arthur. Yet it is the representatives of this very power that are quick to submit to Arthur's mercy, and recognise him as a legitimate ('crowned') king, courteous and noble (l. 125); in a way the very opposite of how their liege depicted him.

Arthur sees through the knight's intentions instantly and calls him for what he is – a coward (l. 133). The intended effect of intimidating the king has completely backfired; what it results in is intimidation, but of the message bearers themselves. Additionally, the king's anger puts an ironic spin on the insulting message; the terrified ambassadors compare the king to a lion (l. 139). Just as predicted by the Romans, the Briton king becomes a 'beast'; yet the beast is not prey to be hunted by the Roman emperor, but a wrathful predator ready to devour the proud Romans, who have turned from hunting dogs into 'crouched kennets', fearful of the king's anger.

Nevertheless, the king seems to quickly regain his courteousness, ordering the envoys to be lodged in luxurious quarters and prepared for a feast (lines 156-165). Jorg O. Fichte claims that Arthur's outburst, while anticipatory of his future temerity, does not deny his subsequent courtesy towards the ambassadors (1981: 112). This does not seem to be entirely the case. The display of courtesy appears to be little more than a veiled insult against the Romans. While no expense is spared to present the envoys with the most exquisite foods imaginable,⁴ this only reinforces the general impression of intimidation at work. Only an extremely powerful man can afford such a lavish display; at the same time only a very arrogant one could deny its luxurious character, as Arthur does in lines 222 – 226.

Astonished by what he sees, one of the ambassadors claims that there is no nobleman in the entire world, including the Roman emperor, whose feasts would match Arthur's (lines 226-230). There can be no talk of products of 'barrain landes' (l. 224) here, and indeed, many of the foods do not stem from Britain at all. This is striking, as at this point Arthur arguably controls substantially less territory than Lucius, and should therefore be seen as the less wealthy of the two rulers. Additionally, some of the foods and wines come from lands that are probably controlled by Lucius, such as Turkey, Venice, Spain or Crete. Obviously questions of geography were of secondary importance to medieval writers, the mention of the foods' origins serving here primarily as proof of Arthur's considerable wealth and as a list of items no self-respecting ruler's table could have done without. Yet coupled with the apparent superiority of Arthur's feasts to Lucius's, it appears to be an anticipation of Arthur's final victory over the emperor and the conquest of his lands. The Briton king's hospitality is therefore a thinly veiled insult aimed at the Romans, an essentially intimidating demonstration of power made within the bounds of proper conduct of a monarch. The accompanying comment is the epitome of false modesty and sarcasm, uttered with the intention of being received as such.

There is one more point to be made here. The king's initial anger at the message and its bearers is undoubtedly a violation of the concept of *gentillesse*. The following feast cannot be treated as a sincere

⁴ At the same time Arthur's command to Sir Kay to "Spare for no spicery, but spend what thee likes" (line 162) reveals the artificial character of the feast. If Arthur was as rich (and therefore as influential) as he pretends to be, he would not have made any mention of sparing money on spices. As such, economic considerations seem to be a regular issue for him, and we may assume that his feasts are usually substantially more modest.

attempt at making amends for that violation, as has been demonstrated above. It is rather a further, more elaborate and methodical violation. In light of this, it would be interesting to recall the way Arthur was insulted in Lucius's message and the ironic twist Arthur's reaction put on it.

If we choose to pursue the lion metaphor further, and remember the foreign origin of some of the foods and wines on the royal table, it would not seem exaggerated to believe that the ambassadors are also little more than a dish in that feast. Representative of their ruler and his lands, they are to be 'devoured' along with them in the course of the war. At the very least, the ambassadors find themselves unwilling (and probably to a certain extent unknowing) participants in what can only be described as a spectacle. Officially, the feast is meant as a spectacle to entertain them, the king's false modesty at the table being an act in this spectacle. Yet the most vivid item there is perhaps the ambassadors' wonder at the feast. It is this almost fearful wonder that Arthur aimed to elicit, preparing the feast primarily for his own amusement, and undoubtedly enjoying the Romans' part in this amusement. Far from the gesture of courtesy it would seem at first glance, the feast held in the ambassadors' honour is an elaborate insult and attempt at intimidation, even if the aggressive, imperialistic tone of their message justified a demonstration of power.

Arthur does not refrain from intimidating and humiliating the envoys one final time in lines 443-466. His speech parallels Lucius's; his use of legal language leaves no doubt in the ambassadors' mind as to whose power they are in now. Just as the Emperor presented Arthur with a set date for the appearance before the imperial court, the king gives the ambassadors a non-negotiable date for the departure from his lands. They must leave within a certain time, or face execution. The choice of Watling Street as the ambassadors' sole road of departure (l. 450) does not seem coincidental. It is an old Celtic road, later paved by the Romans. Here again, the insult is indirect, the choice of road seemingly arbitrary. Yet within the context of the ambassadors' humiliation and intimidation, and against the historical background of the Roman abandonment of Britain, the order to leave by Watling Street is a clear insult to the ambassadors. William Matthews traces this scene back to *The Prose Life of Alexander* (1960: 40-41). Angered by the message brought by king Darius's envoys, Alexander sentences them to death. The terrified envoys plead with the Macedonian, arguing that they are responsible solely for the relaying of their master's words, and therefore do not deserve punishment. All for naught, as Alexander maintains that he was grievously hurt by their words.

Compared with this, Arthur behaves in a more civilised manner, exacting his revenge under the guise of lawfulness. The instructions he issues the ambassadors with are strikingly similar to the common fourteenth-century procedure of those sentenced to banishment (for the specifics of this procedure see Coulton, 1976: 382-383). The ambassadors must not divert from a specified route and have to leave Arthur's lands before a certain date. They are effectively denounced as criminals, in spite of the (dubious) honours they may have been awarded.

The senator's reply to Arthur in lines 467-474 is worth examining more closely. It seems certain that Arthur's attempts at intimidating him and his knights were successful, the senator's vow never to travel as a messenger to the king being conclusive proof of this. He also adds that the sixteen knights he has with him may not be enough protection to leave Britain safely, a touch of realism producing a striking contrast with the Roman knights' symbolic value as the might of the Roman military. The senator has to resort to the questioning of Arthur's fame to ensure his safety, at the same time almost

begging that the king's power is strong enough to shield him and his companions from harm. The humiliation of the ambassadors is complete at this point: they arrived at Arthur's court to demonstrate the king's powerlessness, only to leave hoping that his power is essentially absolute.

With this final insult, the king completes a series of acts confirming his absolute authority: first, his purely personal influence, a leonine appearance filling the ambassadors with dread; second, the king's wealth exemplified by the feats in the honour (or rather for the intimidation) of the ambassadors; third, the power of his law, the exercise of which the ambassadors are unable to prevent. Just as Arthur's table is already set with foods and wines from arguably Roman lands, his decrees already apply to Roman subjects, shedding an ironic light on Lucius' salute of Arthur as his subject. The claim on which all of this relies is certainly dubious, as is the emperor's claim to the overlordship of Britain. Yet it is Arthur's *demesure* that causes the original Roman insult to turn against those who uttered it. The ambassadors bore witness to the feast of the triumphant lion; now they must flee from the lion like hunted beasts.

Nevertheless, even if Lucius's condescending message finds an appropriately ironic response, it is difficult to see Arthur's behaviour towards the envoys as justified. A morally sensitive medieval audience would have recognised its roots in the sins of pride and anger. The former sin is clear in the luxury of Arthur's table; the Parson devotes some space to the presentation of a proud man's table, listing foods baked in pastry shells and burning spirits as examples of shameful waste. Both of these items make an appearance at Arthur's feast. It is also worth noting that the Parson uses the image of a lion in his discussion of anger, citing Solomon's comparison of an angry man to a roaring lion. What is more, the lion image appears twice more in the AMA, both times in very unfavourable contexts. The first instance is in Arthur's second dream, the nightmare predicting his war against Mordred. In the dream Arthur sees lions licking the blood of his knights (line 3234). The second instance occurs right before Gawain's death, a death he brings upon himself through his excessive zeal and lack of reason. The belligerent knight is compared to a lion (line 3831), fighting to the death furiously yet hopelessly. The AMA leaves little doubt as to the uncomplimentary use of the figure of a lion, for all its associations with the prestige of royalty.

Next to Lucius and Mordred, it is the figure of Gawain that acts as the foil to Arthur in the AMA. Fichte discusses Gawain extensively vis a vis the *sapientia et fortitudo* ideal, concluding that the knight consistently fails to rise to the requirements of the *sapientia* part of this ideal (1981: 107 – 109). He also claims that this failure parallels Arthur's own errors of judgement, the major difference being that the king realises the error of his ways before his death. Bearing this in mind, we shall proceed to discuss the words of Gawain during an embassy to Lucius (lines 1303-1325).

Gawain's speech to Lucius is particularly vicious. The crudeness of his insults and the offer of accepting anyone's challenge testify to his readiness for combat. The second installment in the flyting contest between Arthur and Lucius (and at the same time between their vassals) lacks the indirectness and inventiveness of the first one. Not surprisingly; it takes place, after all, at the very edge of physical violence.

Nevertheless, the parallels to the Roman message are fairly apparent. Gawain reverses Lucius's accusation of Arthur murdering Roman subjects. He decries the emperor as the 'unlordiest lede' (most worthless man) he has ever set his eyes upon, whereas the Roman envoys said the exact opposite

to Arthur (line 138). He affirms the legitimacy of Arthur's claim to the throne of Rome, branding Lucius as false and a usurper – again reversing the charges against Arthur. Finally he resorts to crude insults like 'cuckold' and 'heretic'.⁵ In view of the subsequent developments, both of these remarks acquire a weighty irony. Just as the blade of Lucius's insult turned against his envoys, Gawain's insults eventually come to apply to Arthur more than to Lucius.

That the label of cuckold characterises Arthur seems perfectly clear, given Mordred's affair with Guenevere. The justification for calling Arthur a heretic seems less obvious. However, it becomes clearer in view of the king's inappropriate or even blasphemous conduct with regard to Gawain's death. In a eulogy in Gawain's honour, Arthur describes the dead knight in terms if not outright Christ-like then at least worthy of saints (lines 3989-3992). Even if we acknowledge that the medieval laments for the dead lend themselves to emotional exaggeration, Arthur's choice of words is entirely inappropriate. There is no doubt that Gawain's conduct in the AMA had very little in common with Christian ideals. His life was far from 'sakeless of sin' (sinless – l. 3992), and medieval thought reserves 'real red blood' as an item for none other than Christ. Yet Arthur even goes as far as to give the order to embalm and bury Gawain in the Winchester cathedral, to the tune of constant dirges. The king's treatment of his dead cousin is so out of place as to invite ridicule.

There seems to be, however, a logic behind Arthur's behaviour. The effective sanctification of Gawain can have a profound ideological effect, presenting Arthur's forces as God's chosen side in the conflict and legitimising any future claims. The choice of colours – red and gold – in the eulogy does not seem coincidental, either, as these are royal ('real') colours. The dead Gawain becomes a symbol of Arthur's power.

The arrogance Gawain displays as an envoy to Lucius contrasts vividly with the emperor's self-control. While stern, Lucius's response remains relatively calm; he rightly exposes Gawain as an angry man and labels him a 'rebawd' (low fellow – line 1332), no doubt an offensive remark, yet civil in comparison with Gawain's words. In this respect the emperor's self-control also contrasts with Arthur's barely suppressed rage at hearing the Roman ultimatum. In turn, Gawain accuses the emperor of foolishness (l. 1343); coming from the mouth of such a foolish knight, the irony of this accusation seems fairly apparent. Yet it is neither Lucius nor the emperor that deliver the final insult, one that seals the certainty of war. It is the emperor's uncle, Sir Gayous who sees through Gawain's aggressive speech and mocks it (lines 1348-1351). Doubtlessly familiar with flyting, the old knight draws attention to its empty, bragging character. He ridicules Gawain's youth and inexperience, and implies that his words are worth as little as the barking of a dog⁶. The mention of Gawain's rich clothes and sword does not seem coincidental either; Gayous seems to imply that vicious words present no more threat in combat than colourful clothes do.

Ironically enough, Gawain proves that he is a man of action rather than words, and proceeds to decapitate the careless nobleman. While Gayous's insult was also an instance of flyting, by revealing

⁵ Interestingly enough, such insults are common in the flyting in Norse mythology (for example in the *Lokasenna*), with the charge of heresy probably associated with the pagan charge of witchcraft.

⁶ Similarly to Lucius's ambassadors, Gawain is presented here as Arthur's hunting dog, drawing a further parallel between the two rulers.

its empty character in comment to Gawain, he has exhausted its potential and simultaneously demonstrated how such insults can turn against those who utter them. The only contest left is that of arms. At this point armed conflict is inevitable, and the killing of Gayous leads directly to the initial skirmish of the war between Arthur and Lucius. The Parson's words ring true; insults, whether a fruit of pride or anger, eventually lead to homicide. And along with it we are reminded of the prayer invoked at the very beginning of the poem, and the plea for God to shield the reader from 'shameful deeds and sinful works' (line 3).

Bibliography

- Anonymous** (1994), *The Alliterative Morte Arthure*, edited by Larry D. Benson, revised by Edward E. Foster, originally published in *King Arthur's Death: The Middle English Stanzaic Morte Arthur and Alliterative Morte Arthure*, Kalamazoo, Michigan, accessed at <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/allitfrm.htm>
- Chaucer, G.** (1993), "The Parson's Tale", *The Canterbury Tales. A Complete Translation into Modern English by Ronald L. Ecker and Eugene J. Crook*, accessed at <http://www.ronaldecker.com/parson.htm>
- Cochran, C. M.** (1979), "Flyting in the Mystery Plays." *Theatre Journal* 31.2: 186 – 197.
- Coulton, C. G.** (1976), *Panorama Średniowiecznej Anglii*. Warszawa.
- Fichte Jorg O.** (1981), "The Figure of Sir Gawain." *The Alliterative Morte Arthure: A Reassessment of the Poem*. Ed. Karl Heinz Göller, D.S. Brewer. Cambridge: 106 – 116.
- Matthews, W.** (1960), *The Tragedy of Arthur – A Study of the Alliterative Morte Arthure*. Berkeley and Los Angeles.
- Searle, J. R.** (1970), *Speech Acts – An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge.

Europäische Erinnerungskultur im Jahre 2009. Eine Herausforderung für Mitteleuropa

Vorbemerkungen

Im Jahre 2009 gedenken wir in ganz Europa, aber besonders in Mitteleuropa, vielen für das europäische Gedächtnis relevanten Jahrestagen. Mitteleuropa gedenkt dem 23. August 1939, also dem Molotow-Ribbentrop-Pakt, dem 1. September 1939, also 70 Jahre nach dem Angriff Deutschlands auf Polen und das Jahr 1989, also die Wende in Mitteleuropa.

Diese Jahrestage bilden eine Klammer, die in der polnischen Auffassung des 20. Jahrhunderts als Periode der zwei Totalitarismen definiert werden. 2009 ist darüber hinaus für Deutschland auch wichtig, da die Bundesrepublik den 60. Geburtstag feiert. Die mitteleuropäischen Länder sind im Jahre 2009 seit fünf Jahren Mitglieder der Europäischen Union.

So ist das Jahr 2009 sowohl für Historiker als auch für Politikwissenschaftler, Germanisten sowie für Politiker eine Herausforderung. Eine Herausforderung deswegen, weil Symbole geschaffen werden, die das europäische Gedächtnis prägen und somit eine europäische historische Narration bilden. Eine europäische Narration, also eine gemeinsame europäische Öffentlichkeit, die Europa nötig hat.

Mit diesem Beitrag soll die These begründet werden, dass nur durch eine Annäherung der deutschen (westlichen) und polnischen (mitteleuropäischen) Narration die Schaffung einer gemeinsamen europäischen Identität möglich ist.

Mitteleuropa?

Nicht selten wird der Begriff *Mitteleuropa* in der Fachliteratur oder in der Publizistik verwendet, ohne ihm irgendwelche inhaltlichen oder konzeptionellen Konturen zuzuschreiben. Er ist aber ein moderner Begriff, der semantisch darauf hinweist, dass Mitteleuropa zwischen West- und Osteuropa liegt. Nun ist er – wie Schuch zu Recht feststellt – „kein wertneutraler geographischer Begriff“ (Schuch 2005: 7), denn er hat eine politische Kontaminierung. Die Mitteleuropadebatte, in der die Konzepte von Mitteleuropa neu diskutiert werden, „entstehen immer in Zeiten des Umbruchs“ (Vykoukal 2006: 15). Den Anfang dieser Debatten findet man im 19. Jahrhundert. Sie wurden vor allem von dem deutschen Politologen Friedrich Naumann aufgegriffen und zu einem Konzept eines politischen und wirtschaftlichen Staatenverbundes kulturell-multiethnischer Prägung entwickelt¹. Naumann

¹Naumann, Friedrich (1915), Mitteleuropa, Berlin.

schrieb Deutschland in Mitteleuropa eine führende Rolle zu. Diese Idee wurde von den Faschisten und Nationalsozialisten aufgenommen und politisch instrumentalisiert. In diesem Konzept gab es daher keinen Platz für Länder wie z.B. Polen. Damit gewann der Begriff eine ideologische und nationalistische Prägung².

Dies löste besonders nach der Wende in Deutschland zahlreiche Diskussionen darüber aus, mit welchem Begriff der Raum zwischen Westen und Osten versehen werden soll. In Anlehnung an die englische Bezeichnung *Central Europe* und die französische *Europe centrale* wurde der Begriff *Zentraleuropa* vorgeschlagen, der sich aber nicht durchgesetzt hat. Ein weiterer historisch-wissenschaftlicher Versuch war die Bezeichnung *Ostmitteleuropa*, der neben dem Begriff *Mittel- und Osteuropa* gebraucht wird.

Auch wenn der Begriff oder das Konzept Mitteleuropas am Anfang des 20. Jahrhunderts mißbraucht wurde, kann heute die Frage gestellt werden, ob wir den Begriff verwenden sollen. Schuch (2005: 7) fragt in dem Zusammenhang: „sollen wir uns unseren Wortschatz noch nach über einem halben Jahrhundert von damaligen Deutschlandnationalisten und Größenwahnsinnigen diktieren lassen?“. Anders gefragt: dürfen wir vor dem historischen Hintergrund von Mitteleuropa sprechen? Diese Frage impliziert eine weitere, nämlich was bedeuten wir? Deutsche oder Polen oder alle Europäer? Der Begriff *Mitteleuropa* war ein Konzept der Vernichtung, er trennte Polen und Deutschland in klare Täter – und Opferkonstruktionen und brachte damit auch viel Schmerz und Leiden also den 2. Weltkrieg mit sich.

Die Antwort der obigen Frage, ob der Begriff *Mitteleuropa* noch adäquat ist, kann jedoch trotzdem nur bejaht werden. Denn das Konzept Mitteleuropas wurde zu kommunistischen Zeiten wieder aufgegriffen, diesmal von den Mitteleuropäern. Zu Zeiten des politischen Umbruchs wurde Mitteleuropa zu einem Bezugspunkt für oppositionelle Intellektuelle, besonders in Polen, Tschechoslowakei und Ungarn (Schuch 1005: 5, Vykoukal 2006: 18). Denn wie Schmidt schreibt, „was sie an der Idee retten wollten, jenseits der deutschen Verstrickung, war die Idee der Vermittlung, der Mitte – auch in metaphorischer und symbolischer Bedeutung – und die Funktion der brückenschlagenden Nationen in der Mitte Europas“ (Schmidt 2001: 9). Neben dieser geopolitischen Konzeption Mitteleuropas wurden auch solche diskutiert, welche die gemeinsamen Erfahrungen der kommunistischen Vorherrschaft zugrunde legten. So ist nach Konrád, „Mitteleuropäer (...), wer die Teilung Europas für ein künstliches Gebilde hält“ (Konrád 1986: 89f). Ähnlich auch Kundera, der die Veröstlichung Mitteleuropas als dessen zentrales Problem betrachtete (Kundera 1984). All diesen Konzepten ist gemeinsam, dass sie Mitteleuropa als kulturelles Phänomen, als eine Schicksalsgemeinschaft, eine Werteverbundenheit definieren. Ein so definiertes Mitteleuropa hat keine klare Grenzen, sie sind – so Kundera – „imaginär und müssen in jeder neuen geschichtlichen Situation neu gezogen werden“ (Kundera 1986 :139).

Fragt man nach der Wirksamkeit des Mitteleuropakonzepts im 20. Jahrhundert, so ist die Antwort nur teilweise positiv. Vykoukal schreibt kritisch:

„Mitteleuropatum [war] für die Mitteleuropäer bislang eher etwas Virtuelles und Kompensatorisches [...]. In der Zwischenkriegszeit konkurrierten abstrakte und konkrete Mitteleuropakonzepte, während des Zweiten Weltkrieges kämpften die Mitteleuropäer sogar auf unterschiedlichen Seiten der Front. Erst

² Siehe: Pajewski (1959), Goworowska-Puchala (1997), Kukliński (1997).

die sowjetische Hegemonie brachte alle mitteleuropäischen Häftlinge unter ein Dach. Dort erkannten sie, dass Mitteleuropa die einzige Alternative zu dem von der Elbe bis zum Pazifik reichenden Osteuropa war, dem sie die Sowjetunion, aber auch der Westen zurechnete.“ (Vykoukal 2006: 21)

Auch wenn nach der Wende 1989 Mitteleuropa politisch wieder aufgetaucht ist und die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Interessen einiger mitteleuropäischer Staaten in der Visegrád-Gruppe diskutiert wurden, um gemeinsam außenpolitisch zu handeln, so ist das Konzept Mitteleuropas aufgrund nationaler Interessen einzelner Länder letztendlich gescheitert. Die Visegrád-Kooperation wurde zum Ort, in dem die nationalen Interessen deutlich wurden.

Nicht desto trotz ist die Frage berechtigt, ob das kommende Jahr 2009 die Möglichkeit bringt, die mitteleuropäische Erfahrung des 20. Jahrhunderts gemeinsam zu reflektieren und dem mitteleuropäischen Raum eine neue Identität zu verleihen. Man kann nach Konrád die These aufstellen, dass „möglicherweise [...] die Europäisierung Europas durch die Mitteleuropäisierung Mitteleuropas vorankommen [könnte]“ (Konrád 1986: 89).

Europäische Erinnerungspolitik

Von der europäischen Erinnerungspolitik, dem europäischen Gedächtnis oder sogar der europäischen Erinnerungskultur wird in Europa viel und oft gesprochen. Nun stellt man sich die Frage, was diese Begriffe kulturwissenschaftlich oder politikwissenschaftlich bedeuten mögen. Was wir naiv feststellen können, ist, dass es zumindest an einer gemeinsamen europäischen Erinnerungskultur fehlt. Habermas fragt in dem Kontext „Gibt es historische Erfahrungen, Traditionen und Errungenschaften, die für europäische Bürger das Bewusstsein eines gemeinsam erlittenen und gemeinsam zu gestaltenden Schicksals stiften?“³

Europäische Erinnerungspolitik oder –kultur ist somit eine Suche nach dem Gemeinsamen und nach dem Trennenden in Europa, eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte im bilateralen und europäischen Kontext. Als Ziel der europäischen Erinnerungspolitik ist „eine Art europaweiter Konsens über die Bedeutung spezifischer geschichtlicher Ereignisse und Entwicklung vorstellbar, bei dem gewisse Bilder und Interpretationen mehr oder weniger verbindlich festgelegt würden“ (Müller 2007).

Mit Blick auf das 20. Jahrhundert, das von zwei blutigen Weltkriegen, zwei totalitären Systemen, aber auch von Freiheitsbewegungen und neuen Friedensordnungen geprägt wurde, lässt sich fragen, wie wir als Europäer dieses Jahrhunderts gedenken? Wie gedenken Deutsche, Pole, Ungarn oder Kroaten?

Das Jahr 1995 und 2005 zeigte ganz deutlich, dass auch ein vereintes Europa unterschiedliche Interpretationen z.B. über den 2. Weltkrieg hat⁴. Und diese Interpretationen liegen weit auseinander. Mit dem Schlagwort „Großer Vaterländischer Krieg“ und mit dem Hinweis auf die höchsten Kriegsverluste

³ Jürgen Habermas und Jacques Derrida, „Nach dem Krieg: Die Wiedergeburt Europas“, FAZ, 31. Mai 2003.

⁴ Gemeint sind die Gedenkveranstaltungen im Jahre 1995 in Deutschland, zu der Polen von Bundeskanzler Kohl nicht eingeladen wurde und im Jahre 2005 in Moskau, wo der polnische Einsatz während des 2. Weltkrieges bagatellisiert wurde.

wurde in der sowjetisch-russischen Narration der größte Anteil am Sieg über Hitler legitimiert. Dieser Interpretation – wie Wóycicki (2008) feststellt – wurde die Narration des Westens angepasst. Das Interpretationsmuster wurde verbindlich gemacht, als Mitteleuropa unter der Stalin-Führung gleichbedeutend mit dem Ostblock war. Erst mit der Wiedergewinnung der staatlichen Souveränität konnten die Länder Mitteleuropas auch ihre eigenen Narrationen äußern, die jedoch im Konflikt mit der westlichen und der sowjetisch-russischen Narration stehen.

Mitteleuropa sieht sich als Spielplatz von zwei Totalitarismen, oder wie Winkler (2006) behauptet, von zwei Extremen. Einerseits hat der Nationalsozialismus Mitteleuropa und dann auch Russland verwüstet, andererseits hat auch die sowjetische Herrschaft (Sibirien-Deportationen, Katyń) und anschließend der Kommunismus diesen mitteleuropäischen Raum vernichtet.

In der Narration des Westens (Holocaust) und in der sowjetisch-russischen Narration gibt es keinen Platz für die spezifische Erfahrung der Länder Mitteleuropas. Recht hat Ackermann (2006: 45), wenn sie schreibt: „Die Erinnerung an Holocaust und Gulag teilt Europa immer noch in Ost und West“. Holocaust und Gulag stehen als Symbole für totalitäre Systeme, die in Mitteleuropa präsent waren. Dabei wird nicht selten in westlichen Ländern Europas der Einwand erhoben, man relativiere den Holocaust in Mitteleuropa. Bedacht werden muss zum einen, dass Stalins Regime bis 1989 und nicht bis 1945 wirksam war, und zum anderen, dass es im Sinne der gemeinsamen europäischen Integration nicht möglich ist, dass Westeuropa Mitteleuropa vorschreibt, wie es an die eigene Erfahrung erinnert. Dabei geht es keinesfalls um eine Hierarchisierung der Opfer.

So sind die Interpretationsansätze in West-, Mittel-, und Osteuropa bei weitem nicht kompatibel. Dies bedeutet, dass die westeuropäische Narration überdacht werden sollte, auch die sowjetisch-russische, wobei letzteres noch nicht möglich ist. Dabei kommt dem Konzept Mitteleuropas erneut eine neue Aufgabe und Chance zugleich zu. Denn nur in einer Kooperation, nur durch eine kohärente Vision, mit dem Bewusstsein der historischen Belastungen unter den mitteleuropäischen Ländern, kann die Narration Mitteleuropas der Narration Westeuropas gegenübergestellt werden. Dabei kommt Polen und Deutschland eine Schlüsselrolle zu. Denn Deutschland hat als Träger der westlichen Narration auch eine kommunistische Erfahrung, die in den 1990er Jahren fast unterdrückt wurde. Dies sollte eine gesamteuropäische Debatte über die europäische Erinnerungspolitik ermöglichen. Dass dies ein langer und schwieriger, aber zugleich ein möglicher Prozess ist, zeugt die These von Müller (2007: 173):

„Erinnerungsgemeinschaften sind kontingent und werden aufgrund ganz unterschiedlicher (und auch unvorhersehbarer) historischer Konstellationen geschaffen. Dies heißt nicht, dass sie beliebig „sozial konstruiert“ oder destruiert werden können – Nationen, mit ihren lang institutionalisierten kulturellen Gedächtnissen lassen sich nicht plötzlich auf ganz andere Erzählungen „umstellen“. Aber genauso wenig sind Nationen inhärent, also unter allen historischen Umständen, „natürliche Erinnerungsgemeinschaften“ – die Geometrie von politischer Aufmerksamkeit und Anteilnahme, welche eine ethisch aufgeladene Erinnerung von reinen Gedächtnisleistungen unterscheidet, ist variabel.“

Bei dem Prozesse des „Umstellens“ spielt die Politik eine große Rolle. Es wird also nicht der Sinn dieser Arbeit in Zweifel gezogen, denn auch darüber herrscht Konsens, dass nicht die Reformen der Entscheidungsprozesse oder der europäischen Institutionen eine europäische Integration möglich machen. Wie auch Winkler (2006: 115) betont, ist die europäische Vertiefung nur durch die Arbeit an einer gemeinsamen Geschichtsauffassung möglich.

2009 – eine Herausforderung für Mitteleuropa

Mitteleuropa wurde zum Opfer des Ribbentrop-Molotow-Pakts und des deutschen und sowjetischen Angriffs und machte mit seinen Freiheitsbewegungen wie Volksaufstand in Berlin 1953, Posener Arbeiteraufstand 1956, Ungarischer Volksaufstand 1956, Prager Frühling 1968 und Solidarność-Bewegung den Berliner Mauerfall, die Befreiung Europas vom Kommunismus, die Wiedervereinigung Deutschlands und schließlich die Neuordnung Europas möglich. Nicht unwichtig ist die Tatsache, dass z.B. politische Eliten in Deutschland diesen Freiheitsbewegungen, insbesondere der polnischen Solidarność-Bewegung, sehr skeptisch gegenüber standen (Górajek 2006).

Polen begeht im Jahre 2009 vor allem das zwanzigjährige Jubiläum des Runden Tisches, der ersten halb-freien Parlamentswahlen und der Versöhnungsmesse in Krzyżowa/Kreisau sowie den siebenjährigen Jahrestag des Angriffs Deutschlands auf Polen. Für Deutschland ist auch der 1. September 1939 wichtig; viel wichtiger jedoch ist der 23. Mai 1949, d.h. die Gründung der Bundesrepublik Deutschlands und der 9. November 1989, d.h. der Mauerfall. Die mitteleuropäischen Staaten feiern am 1. Mai 2009 ihre fünfjährige Mitgliedschaft in der Europäischen Union.

Auf den ersten Blick sind wenige Unterschiede zwischen den polnischen und deutschen Gedenkanlässen erkennbar. Man könnte sogar sagen, dass sie gleich sind. Aber hinter dem Jahr 1989 verstecken sich viele offene Frage, die eine europäische Dimension haben. Was gedenken wir mit dem Jahr 1989? Was gedenkt Europa in diesem Jahr? Mauerfall, Runder Tisch und erste Wahlen in Polen oder allgemein die Befreiung Europas vom Kommunismus? Ist darüber das Konsens in allen europäischen Ländern? In Deutschland und in Polen, in Ungarn und in Lettland? Nein, aber es ist im Sinne der europäischen Integration, des Jahres 1989 als solches zu gedenken, die Freiheitsbewegungen, den bürgerlichen Widerstand zu reflektieren und an die Opfer von Totalitarismen zu gedenken, die dazu beigetragen haben, dass der Kommunismus in Europa gestürzt wurde.

Diese Postulate führen zu einer Destabilisierung der bisherigen nationalen Perspektiven auf das Jahr 1989, aber wie oben bereits erwähnt, ist der Prozess des „Umstellens“ trotzdem eine Notwendigkeit, wenn eine vertiefte europäische Integration das Ziel sein soll. In diesem Projekt kommt eben Mitteleuropa eine besondere Rolle zu, denn die mitteleuropäischen Länder gelten als die wenderelevanten Länder. Deswegen kommt es vor allem auf die Qualität der mitteleuropäischen Stimme in ganz Europa an; diese Länder sollten daher konzeptionell effektiver zusammenarbeiten, denn die Stimme eines Landes ist nicht so durchsetzungsfähig in ganz Europa wie die Stimmen von z.B. sechs Ländern. Dabei stellt sich die Frage, welche Begriffe die Europäer für das Jahr 1989 verwenden. Handelt es sich um einen Umbruch, eine Revolution oder eine Wende? Auch hier sind kleine Unterschiede feststellbar. In Deutschland wird eher der Ausdruck Revolution, in Polen stärker der Begriff Wende (*przełom / przemiana*) benutzt.

Der oben erwähnten Aufgabe einer konzeptionellen und effektiven Zusammenarbeit für eine gemeinsame Narration des Jahres 1989 stellen sich die Staaten, die vor kurzem ihre Unabhängigkeit erlangt haben, sehr ungerne. Warum? Man kann nach Müller (2007) sagen, dass jede Geschichte zwar anschlussfähig ist, aber nicht jede Art von Geschichtsbetrachtung, Geschichtsdanken oder Geschichtsgefühl. Dies impliziert, dass bevor eine europäische Erinnerungskultur entstehen kann, Regeln aufgestellt und bestimmte Normen definiert werden müssen, wie die gemeinsame kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte zu erfolgen hat. Dies ist nicht einfach für Länder, die nationale Mythen für die Identitätsbildung immer noch brauchen. Denn sie sind dann aufgefordert, in post-nationalen und post-nationalistischen Kategorien über die Vergangenheit kritisch nachzudenken und auch das Erinnern so zu praktizieren. Wenn man aber erfolgreich an der gemeinsamen europäischen Erinnerungskultur arbeiten will, so ist „eine gegenseitige Öffnung und Destabilisierung der politischen Kultur; und schließlich ein gemeinsamer Vorrat von leidvollen kollektiven Erinnerungen und selbstkritischen Geschichtsinterpretationen in Europa“ unabdingbar (Müller 2007: 174).

Zusammenfassung

Ist Mitteleuropa dazu bereit? Nein! Mitteleuropa ist im Konsolidierungsstadium und noch nicht destabilisierungsfähig. Aber die Europäische Union bietet Mitteleuropa den Rahmen, in dem Konsolidierung und Destabilisierung zugleich möglich sind. Und erst dann ist die Angleichung und eine vertiefte Debatte über die europäische Erinnerungskultur möglich. 2009 kann nur der erste Versuch sein, der im Zeichen des Ringens um Gemeinsames, um verbindende Symbole stehen und ein viel versprechendes Potenzial für ganz Europa mit sich bringen wird. „Aber vielleicht sind wir in zehn Jahren tatsächlich so weit, endlich zu begreifen, dass die Freiheit schon immer unteilbar gewesen ist“ (Ackermann 2006: 48).

Literatur

- Ackermann, U.** (2006), „Das gespaltene Gedenken. Eine gesamteuropäische Erinnerungskultur ist noch nicht in Sicht“, *Internationale Politik: Zwei Jahre ungeteiltes Europa*, Berlin, 44-48.
- Górajek, A.** (2006), *Wydarzenie społeczno-polityczne w Polsce w niemieckiej literaturze i publicystyce lat osiemdziesiątych (1980-1989)*, Wrocław.
- Goworowska-Puchala, I.** (1997), *Mitteleuropa, Rdzeń Starego Kontynentu*, Toruń.
- Kerski, B. / Owczarek, Z.** (2005): *Ist eine gemeinsame Erinnerung möglich. Polen und Deutschland 60 Jahre nach der Potsdamer Konferenz*, Berlin.
- Konrad, G.** (1986), „Der Traum von Mitteleuropa“, *Aufbruch nach Mitteleuropa*, Busek, E/Wilflinger, G., Wien,
- Kukliński, A.** (1997), *Problematyka Przestrzeni Europejskiej*, Warszawa.
- Kundera M.** (1986), „Die Tragödie Mitteleuropas“, *Aufbruch nach Mitteleuropa*, Busek, E/Wilflinger, G., Wien, 133-144.
- Müller, J. W.** (2007), „Europäische Erinnerungspolitik Revisited“, *Transit* 33, 166-175.

- Naumann, F.** (1915), *Mitteleuropa*, Berlin.
- Pajewski, J.** (1959), *Mitteleuropa. Studia z dziejów imperializmu niemieckiego w dobie pierwszej wojny światowej*, Poznań.
- Prawda, M.** (2008), „Debaty pamięci w stosunkach polsko-niemieckich”, *Zeszyty Niemcoznawcze PISM*.
- Schmidt, R.** (2001), *Die Wiedergeburt der Mitte Europas. Politisches Denken jenseits von Ost und West*, Berlin.
- Schuch, G.** (2005), „Plädoyer für Mitteleuropa”, *Die Transformation nationaler Politik. Europäisierungsprozesse in Mitteleuropa*, Salimi-Asl, C./Wrasse, E./Schuch, G., Berlin, 5-12.
- Vykoukal, J.** (2006), „Kernschmelze oder Kernspaltung? Mitteleuropakonzepte und regionale Integration”, *Osteuropa* 56, 10/2006, 15-25.
- Winkler, H. A.** (2006), „Erinnerungswelten im Widerstreit. Europas langer Weg zu einem gemeinsamen Bild vom Jahrhundert der Extreme“, *Antisemitismus und Erinnerungskulturen im postkommunistischen Europa*, Kauffmann, B./Kerski, B., Osnabrück, 105-134.
- Wóycicki, K.** (1999), „Spór o niemiecką pamięć”, *Spór o niemiecką pamięć*, Buras, P. / Wóycicki, K., Warszawa, 7-33.
- Wóycicki, K.** (2008), *Der Konflikt um die historische Erinnerung in Europa*, Warszawa.

Büchner in der Klinik Achterloo – Dürrenmatts fatalistisches Welttheater

Einführung

Dürrenmatts letzter Versuch, seine Gedankenwelt in einer bühngerechten Form zu vermitteln, den der Schweizer Autor in den 80-er Jahren des vergangenen Jahrhunderts mit dem Stück *Achterloo* unternahm, bietet gerade einem polnischen Germanisten ein spannendes Untersuchungsmaterial: Einer der damals bedeutendsten Dramatiker der deutschen Sprache schreibt ein Zeitstück über die polnischen Ereignisse vom 13. Dezember 1981. Er liefert dabei allerdings eine stark subjektive Sicht der politischen Verhältnisse und hebt das Motiv des Verrats in der Politik hervor, das ihn seit den Anfängen seiner schriftstellerischen Tätigkeit, etwa seit der Entstehung von *Romulus der Große*, immer wieder beschäftigte. Seine These lautet: Der Verrat gehört notwendigerweise zur Politik, ohne ihn kommt die menschliche Geschichte weder aus noch voran. Der Dramatiker stockt jedoch, ähnlich, wie in *Romulus der Große*, bei dem Gedanken, der objektive Lauf der Geschichte sei durch das verräterische Handeln eines zielbewussten Individuums zu beeinflussen.

Dürrenmatt hat über viele Besonderheiten des polnischen gewaltlosen Widerstands gegen das kommunistische Regime hinweg geschaut und seinen Blick auf die projizierte Allgemeinheit der Weltgeschichte gerichtet. Was dadurch erzielt werden sollte, war die Entstehung eines modernen Welttheaters. Zu dessen Idee gehört die Reflexion über die individuelle Freiheit der Schauspieler in einem Bühnenspiel, das zu einer Weltmetapher erhoben wird und das asymmetrische Verhältnis zwischen einem handelnden Ich und der sein Handeln determinierenden Allgemeinheit des Weltgeschehens sichtbar macht.

Bei Dürrenmatt scheint die Idee des geschichtlichen Fatalismus eine textorganisierende Rolle zu spielen. In der vierten Fassung des Dramas¹ präsentiert sie sich in Form eines intertextuellen Rahmens, den zwei große Büchner-Zitate am Anfang und am Ende der Handlung bilden. Dies, sowie die Einführung der Gestalt von Georg Büchner als eines fiktiven Autors des Stücks und die stete Präsenz seiner Texte und Figuren im Dürrenmattschen Drama veranlasst dazu, beim Autor von

¹ Dürrenmatt schrieb das Stück mehrmals um. Daher liegen uns vier verschiedene Fassungen von *Achterloo* vor. Die erste erschien zur Uraufführung des Dramas im Zürcher Schauspielhaus 1983. Die zweite erschien 1986 in französischer Übersetzung in „Lettre internationale“. Im gleichen Jahr entstand in Zusammenarbeit mit Dürrenmatts Frau Charlotte Kerr *Achterloo. Ein Rollenspiel*. Die vierte Fassung, auf die ich mich hauptsächlich beziehe, erschien 1988 anlässlich der Aufführung des Stückes bei den Schwetzingen Festspielen.

Woyzeck und *Dantons Tod* nach Ansätzen zur Deutung des Fatalismus-Begriffs, den Dürrenmatt in seiner *Achterloo*-Komödie entwickelt, zu suchen.

Büchners fatalistische Interpretation der Geschichte

In den beiden bereits erwähnten Dramen versuchte Georg Büchner Schicksale von Individuen in einem breiten sozialen und geschichtlichen Bezugssystem darzustellen und die Relationen zwischen ihrem individuellen Handeln und dem allgemeinen, sich auf der objektiven Ebene abspielenden Geschehen zu untersuchen. Dieses dramatische Grundprinzip, das seit den Anfängen der Dramatik ihre Struktur bestimmt, erlangt bei Büchner neue Ausformung, vor allem im Bezug auf den Aspekt des Fatalismus, der solche Momente wie Willensfreiheit oder individuelle Identität in Frage stellt. Der Mensch ist bei Büchner immer ein Opfer der objektiven Verhältnisse. Nicht Danton entscheidet etwa über den Ablauf der Revolution, sondern die sich aus eigener Kraft entwickelnde geschichtliche Umwälzung entscheidet über das Schicksal Dantons als Individuum. „Wir haben nicht die Revolution gemacht, sondern die Revolution hat uns gemacht“ – heißt es in einer seiner Reden (1988: 54).

Der seit der antiken Tragödie immer wieder thematisierte Konflikt zwischen Subjekt und Objekt wird erneut zu Gunsten des letzteren aufgelöst. Lag jedoch die Tragik eines griechischen Helden in seiner inneren Zerrissenheit zwischen Akzeptanz der objektiven Weltordnung und der Notwendigkeit aus subjektiven Gründen gegen sie zu verstoßen, war die Aktivität des Subjekts ein Moment, welches die eigentliche tragische Spannung auslöste, verteidigte letztendlich die antike Tragödie trotz ihrer ganzen Verherrlichung des untergehenden Helden das göttliche Recht als ordnungsstiftend, so rückt die Büchnersche Darstellung des Konflikts ins Nihilistische, indem seine Helden als passive Opfer der äußeren Zustände erscheinen und die gesamte objektive Sphäre, die das Individuum blind vernichtet als unverstündlich und eines jeglichen Sinnes beraubt erscheint. Das Recht steht an keiner Seite. Die Passivität des Büchnerschen Helden bringt ihn um seine Tragik. An ihre Stelle kommt ein Ekel angesichts der unaufhörlichen Wiederholung des Gleichen. Der monotone Alltag wird zum ironischen Sinnbild der Ohnmacht des Einzelnen gegenüber der Allgemeinheit: „Das ist sehr langweilig immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends ins Bett und morgens wieder herauszukriechen und einen Fuß immer so vor den anderen zu setzen, da ist gar kein Absehen wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig und daß Millionen es schon so gemacht haben und daß Millionen es wieder so machen werden und, daß wir noch obendrein aus zwei Hälften bestehen, die beide das nämliche tun, so daß alles doppelt geschieht. Das ist sehr traurig.“ (53-54)

Der Eindruck der öden Eintönigkeit und die Notwendigkeit, sich den alltäglichen Konventionen unterzuordnen ist ein Anzeichen für das Vorhandensein einer höheren Ordnung, der der menschliche Wille unterliege. Das Pathos, welches angesichts einer solchen Erkenntnis entstehen müsste, zerschellt bei Büchner am Trivialen. Die Banalität der Erscheinungsformen, die jene höhere Ordnung in Büchners Darstellung annimmt, macht einerseits eine ironische Brechung des Tragischen sichtbar, andererseits aber zeigt sie auch die Absolutheit der Determination. Aus dieser Perspektive scheint alles Individuelle fragwürdig. Wie in den äußeren Aktivitäten des Alltags, so auch in der inneren Konstruktion des Einzelnen kommt eine aufdringliche Anti-Identität zum Ausdruck: „Die Unterschiede sind so groß nicht, wir alle sind Schurken und Engel, Dummköpfe und Genies und zwar das alles

in einem, die vier Dinge finden Platz genug in dem nämlichen Körper, sie sind nicht so breit, als man sich einbildet. Schlafen, Verdaun, Kinder machen das treiben alle, die übrigen Dinge sind nur Variationen aus verschiedenen Tonarten über das nämliche Thema.” (107-108)

In dieser unifizierenden Ordnung des Nicht-Individuellen manifestiert sich der angeborene Drang zur Selbsterhaltung, zur Befriedigung der biologischen Bedürfnisse. In dieser Sphäre sucht Büchner nach dem Ursprung des Zwangs und nach der fatalistischen Konstruktion des menschlichen Seins. Daher auch erscheint ihm der Tod als ein Weg in die Freiheit, die endgültige Überwindung der Lebensinstinkte als der einzig mögliche Akt der Willensfreiheit: „Endlich – ich müßte sterben, das ist mir der Mühe zuviel, das Leben ist nicht die Arbeit wert, die man sich macht, es zu erhalten.” (56)

Das Leben und der Tod werden vor dem Hintergrund des Zeitgeschehens ironisch als ein Theaterspektakel dargestellt. Auf die Frage Philippeaus, ob Frankreich seinen Henkern bliebe, antwortet Danton: „Was liegt daran? Die Leute befinden sich ganz wohl dabei. Sie haben Unglück, kann man mehr verlangen um gerührt, edel, tugendhaft oder witzig zu sein oder um überhaupt keine Langeweile zu haben? Ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben? Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenkten Gliedern hinter die Kulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die Zuschauer klatschen hören. Das ist ganz artig, das paßt für uns, wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden.” (55)

Die fatalistischen Gedanken entwickelten sich bei Büchner unter dem Eindruck vom Studium der Geschichte der französischen Revolution, das er als Medizinstudent in Gießen 1835 unternahm. Als Quelle benutzte er die Arbeit des französischen Historikers I. A. Thiers *Histoire de la Revolution Francaise*. Thiers gilt zusammen mit Mignet, den Büchner ebenfalls gelesen hat (vgl. Knapp 1975: 130), als Begründer der fatalistischen Schule in der Geschichtsschreibung. Diese Lektüren sind es, die Büchner in seinem Brief an die Braut (vermutlich nach dem 10. März 1834 geschrieben) reflektiert: „Ich studiere die Geschichte der Revolution. Ich fühle mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen. Der einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. (...) Das ‚muß‘ ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muß ja Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt, ist schauderhaft. Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?” (288)

Büchner-Zitate als Interpretationslenkung in *Achterloo*

Diese Stelle aus dem Brief Büchners wird in der vierten Fassung von *Achterloo* zitiert und kann als ein Motto des Stückes erfasst werden. Die Geschichte wird als ein vergeblicher Kampf des Individuums gegen die unaufhaltsamen und gewalttätigen Regeln der überpersönlichen Objektivität dargestellt. Was in *Dantons Tod* eine dramatische Form annahm, ist hier ein tiefes persönliches Erlebnis. Durch die Einführung von Büchners Brief in die Struktur seines Dramas schafft Dürrenmatt eine fatalistische Deutungsperspektive für die komplizierten, assoziativ verschachtelten Bilder des *Achterloo*. Aus dieser Perspektive erscheint alles Individuelle zufällig, Willensfreiheit und schöpferische

Produktivität kommen vor dem Hintergrund der blinden Mächte des Weltgeschehens lächerlich vor. Menschliches Dasein in der Welt wird mit einem Puppenspiel verglichen, woraus ein äußerst ironisches Bild der individuellen Unfreiheit, eines Am-Draht-gezogen-Seins auf der welttheatralischen Bühne hervortritt. Dieses Bild entsteht bei Büchner in Anlehnung an einen der Bibel entnommenen Determinismus der Erlösungsgeschichte. In Dantons Tod kommt es noch stärker zum Ausdruck als in der zitierten Briefstelle: „Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht: es muß ja Ärgernis kommen, doch wehe dem, durch den Ärgernis kommt. Es muß, das war dies Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? War hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet? Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter mit denen die Geister kämpfen, man sieht nur die Hand nicht, wie im Märchen.“ (67) Das göttliche Spiel mit der Welt stützt sich auf zynische Regel. Um so mehr, als das der biblische Gott zu einer „unbekanntem Gewalt“ wird, die, um seine Spiellust zu befriedigen, Existenzen schafft, die zur ewigen Verdammung verurteilt werden, Sündenböcke der Erlösungsgeschichte. Durch die entsprechende Konnotation des Bibelzitates (Mt 26, 24) wird ja Judas' Verrat als Ausdruck dieses zynischen und Schauer erregenden Fatalismus ausgelegt.

Der Fatalismusbrief an die Braut wird in der vierten Fassung von *Achterloo* in einen Monolog von Büchner eingebaut, der den fatalistischen Rahmen des Stückes eröffnet: „Tagsüber sezieren ich in der Spiegelgasse 12 Fische, Frösche und Kröten, um mich auf meine Vorlesung auf der Universität Zürich über Vergleichende Anatomie der Fische und Amphibien vorzubereiten, aber nachts über schreibe ich an zwei neuen Theaterstücken, einem über den korrupten und bössartigen Renaissanceschriftsteller Pietro Aretino, durch die Schlamperei meiner Familie, die in mir nur den Naturforscher sah, verlorengegangen, und das andere spielt am Morgen des 12. und am Morgen des 13. Dezember 1981 in Warschau, in einer Zeit also, in der ich, der ich sie schreibe, nicht bin.“ (1991: 339)

Auf die sich selbst aufgeworfene Frage nach dem Sinn dieses „doppelt verrückten Unternehmens“ führt der Dürrenmattsche Büchner die oben zitierte Briefstelle an, die im weiteren folgendermassen kommentiert und an die *Achterloo*-Realität bezogen wird: „Die Schädel meiner Präparate mit dem Seziermesser drei Jahre später zerteilend, beginne ich die Gesetze, die diesen Lebewesen zugrunde liegen zu erkennen, sie sind erhaben, einfach und schön, wie das Gesetz der Notwendigkeit, sie liegen auch uns zugrunde, wie allem Lebendigen, aber ich erkenne nicht nur, ich erlebe auch, was ich erkenne, die Schönheit der Notwendigkeit wird zu etwas Entsetzlichem. Das Antlitz der Medusa starrt mich an. Das Muß ist eins der Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt? Und weil auch ihr unter diesem Muß steht, ist auch eure Zeit von meiner aus gesehen, voraussehbar. Darum mußte ich diese Komödie zu schreiben beginnen und darum muß ich sie zu Ende schreiben.“ (339)

Diese Rede kündigt die Wiederaufnahme von Büchnerschen Motiven in dem bevorstehenden Stück an und ist ein Ausdruck der tiefen Überzeugung, das die Geschichte fatalistisch angelegten Gesetzmäßigkeiten des ewigen Muss unterliegt, und daher immer gleiche Muster reproduziert. Die Einführung der Büchner-Gestalt, eines fiktiven Autors, der ein Stück über ein Motiv aus der Zukunft schreibt, soll die fatalistische Auffassung von der Allgegenwärtigkeit derselben Inhalte und Formen in der menschlichen Geschichte noch bestärken. Dies findet bei Dürrenmatt seinen vollkommenen Ausdruck in Büchners Schlussmonolog und in der auf ihn folgenden Judith-Holoferenes-Szene. In dem

erwähnten Monolog, der eine Paraphrase der Probevorlesung „Über Schädelnerven“ ist, die Büchner 1836 an der Universität Zürich hielt, präsentiert Dürrenmatt seine Interpretation des Büchnerschen Fatalismus-Gedanken: „Es treten zwei sich gegenüberstehenden Grundansichten entgegen. Die erste betrachtet alle Erscheinungen des organischen Lebens vom teleologischen Standpunkt aus, sie findet die Lösung des Rätsels im Zweck, der Mensch hat Hände, um zu morden. Doch handelt die Natur nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt, sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich selbst genug. Alles was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu suchen ist das Ziel der philosophischen Grundansicht. Der Mensch mordet, weil er Hände hat. Was als Zweck erscheint, ist Wirkung. Mich interessiert nicht der Zweck der menschlichen Unternehmungen, sondern deren Ursachen, die den Menschen zwingen zu müssen. Wir nennen den Menschen frei oder unfrei, gerecht oder ungerecht, tugend-, laster-, oder gar verbrecherhaft, aber alle diese Eigenschaften sind Bewertungen, die der Consensus der menschlichen Gesellschaft über den Menschen wie ein Netz wirft, worin sich der Mensch verfängt. Doch die Bewertung macht nicht den Menschen aus, der Mensch bewertet. Forscht man nach den Ursachen, warum sich der Mensch entweder freiwillig, oder gezwungen in das Gefängnis seiner Werte sperrt, so stoßen wir abermals auf die menschliche Natur, auf einen Abgrund verborgen unter einem Genist leerer Begriffe. Darum versuchte ich *Achterloo* zu schreiben, die komische Tragödie eines Aufstands, der unterblieb, weil durch Verrat ein Krieg vermieden werden mußte, der die Menschheit zugrunde gerichtet hätte, um einen Frieden zu retten, an dem die Menschheit zugrunde geht, eingewebt in Ursachen, die zufällig zu Wirkungen wurden, die sich wiederum zu Ursachen neuer zufälliger Wirkungen verwandelten, ein Teppich, der hinabreicht bis zu dem nur mit Hypothesen ahnbaren Beginn des Alls, mündend in der Unendlichkeit des Nichts, und darum habe ich, um die Konstellation nachzubilden, die das Geschehen am 12. und 13. Dezember 1981 hervorbrachte, Muster aus ganz anderen Zeiten genommen, weil jedes Muster des unendlichen Teppichs anderen Mustern gleicht. Doch redeten die Muster, was sie mußten, nicht was ich glaubte, daß sie reden mußten, und nun rutscht gar die Handlung wie die Laufmasche eines billigen Strumpfes in die Zeit fast sechshundert Jahre vor Christi Geburt, hinunter zu Judith und Holofernes. Ich werde von nun an nichts mehr schreiben.“ (453-455)

Der Gegensatz zwischen Natur und Norm als Ursprung des Fatums

War der Anfangsmonolog des fiktiven Büchner ohne den zitierten Brief seines historischen Vorläufers und die Motive aus *Dantons Tod* nicht lesbar, so lässt sich die Schlussrede ohne Bezug auf *Woyzeck* nicht interpretieren. In der dritten Fassung von *Achterloo* wird ja ausdrücklich betont, das Stück entstehe in der Konvention einer Nachdichtung von *Woyzeck*: „Ich schreibe ein neues Stück ‚Achterloo‘. Das Stück spielt am 12. und 13. Dezember 1981. Ich spiele darin Benjamin Franklin. (...) Unter anderem stellt es eine Fortsetzung des ‚Woyzeck‘ dar, der ebenfalls in diesem Stück vorkommt.“ (1986: 210-211)

In Büchners *Woyzeck* wird die bereits am Beispiel von *Dantons Tod* angedeutete Absurdität der Verhältnisse zwischen dem Individuum und der Außenwelt noch radikaler erfasst. Die Hauptfigur wird in ihrer baren Kreatürlichkeit dargestellt, die sie zu einem bloßen Spielzeug der zynischen

Regeln der menschlichen Gesellschaft herabsetzt. Woyzeck handelt gegen sie, aber nicht als ein bewusstes Subjekt, sondern aus seiner Natur heraus. Büchner war von der Idee ergriffen, diese Natur sprechen zu lassen und den Prozess zu demonstrieren, in welchem die Natur einerseits, und die „menschlichen Verhältnisse“ andererseits über den Menschen regieren. Das Schlüsselwort zu dem Verständnis des Dramas ist „die Wirkung“: „Meine Herren (...) sehn Sie, der Mensch, seit einem Vierteljahr ißt er nichts als Erbsen, beachte Sie die Wirkung, fühle Sie einmal was ein ungleicher Puls, da, und die Augen.“ (201)

Büchner versuchte in seinem Drama die Wirkungen darzustellen, „die den Menschen zwingen zu müssen“ und stieß auf die menschliche Natur. Sie hat ihn vor allem im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Normen von Tugend und Moral interessiert. Die Frage, die in *Woyzeck* gestellt wird, ist die nach der individuellen Verantwortung für das objektiv Bestimmte. Die Aussage des Stückes ist das übergreifende Gefühl einer Ratlosigkeit gegenüber dem objektiv, also durch die Normen der Gesellschaft stimulierten Schicksal in seiner Konfrontation mit der puren Natur. Die schmerzhaft Absurdität einer Seinsauffassung, in der das Fatum nicht ein äußerer Faktor ist, sondern den Menschen kraft seiner eigenen Natur von innen beherrscht, wird von Büchner sozialkritisch angelegt. Auch Dürrenmatts Fatalismus-Bild, das in der zitierten Schlussrede seines Büchner entwickelt wird, stützt sich einerseits auf den Begriff der menschlichen Natur, und andererseits auf den Widerspruch zwischen dem Individuellen und den Normen und Bewertungen der Gesellschaft.

In der Konvention einer Fortdichtung von *Woyzeck* stellt Dürrenmatt fest: „Der Mensch mordet, weil er Hände hat“. Keine menschliche Tätigkeit, auch das objektiv Böse, ist auf Erreichen eines Ziels gerichtet. Nichts geschieht folglich durch bewussten Willen des Individuums, das seine Bedürfnisse zu befriedigen sucht. Woyzecks Leben. Handeln und schließlich auch der von ihm begangene Mord hatten keine teleologische Begründung. In seiner Kreatürlichkeit handelte er „so, wie ihm die Natur kam“. Sein Tun war jedoch mit dem Consensus der menschlichen Gesellschaft unstimmig. Der tragische Konflikt zwischen einem freien Subjekt und dem objektiven Fatum wird hier durch eine Gegenüberstellung der unerforschbaren und dunklen, somit gleichsam nicht sozialisierbaren Natur auf der einen Seite und der künstlichen aber klaren Gesetzen der Gesellschaft auf der anderen ersetzt. Das macht einem Angst vor dem Abgrund in ihm selbst, den es – als Unbenennbares – zu überdecken gilt. Die Natur wird verdrängt. In der vierten Fassung von Achterloo werden diese Gedanken dramaturgisch durch die Gestalt von Plon-Plon demonstriert, der sich in seiner Wahnrolle als Sigmund Freud zu erkennen gibt und feststellt: „Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht.“ (363) In seinem Wahnmonolog stellt er in paraphrasierter Form Büchners These aus seiner Probevorlesung auf, dass die Wissenschaft nach dem Grund zu fragen habe. Dieser Weg führe in die Helle der Selbsterkenntnis. Dem Hinabsteigen in die unendliche Tiefe des Selbst wird die Ansicht gegenüber gestellt, die „in die Dunkelheit der Selbstumnachtung“ führe. Sie wird in Dürrenmatts Stück durch Louis vertreten, der sich mit Carl Gustav Jung identifiziert. In seinem Prothesen-Monolog, der den ersten Akt der vierten Fassung abschließt, äußert er die teleologische Ansicht, die nach dem Sinn des Menschen außerhalb seiner selbst suchen will: „(...) Wiese nicht die Zahnprothese darüber hinaus hin auf die Fähigkeit unseres Hirns, Prothesen herzustellen, damit nicht nur Prothesen des Gebisses, sondern Prothesen seiner selbst, Computer. (...) Der von seinem Schöpfer, dem Menschen, befreite Computer ist der Sinn des Menschen, in ihm findet der Mensch seine Vollendung.“ (401)

Der zu Selbstekenntnis unfähige Mensch will Sicherheit und Klarheit. Er flüchtet sich vor den dunklen Abgründen des Ich in eine Ersatzsphäre, sei es in die der Wissenschaft und Technik, oder die der Metaphysik und Religion (sie wird in *Achterloo* durch Kardinal Richeleu vertreten), oder aber, wie Dürrenmatt in Büchners Schlussmonolog konstatiert, in die normative Sphäre der Gesellschaftsmoral. Die Angst vor dem Unbekannten und Fremden, dem eigenen Tod und der eigenen Natur bildet nach Dürrenmatt den Kern der menschlichen Unmündigkeit zur Willensfreiheit (vgl. 1992: 184-187). Gesellschaftliche Normen, die durch den gemeinschaftlichen Consensus gestifteten Bewertungen und Gesetze haben das Bild der Menschenwelt für immer geprägt. Es ändern sich zwar Wertvorstellungen und Religionssysteme brechen zusammen, doch die Essenz der gesellschaftlichen Bindungen bleibt immer dieselbe: Die Integration des Asozialen in die Sphäre des allgemeinen Consensus, oder dessen endgültige Isolierung. Der Dürrenmattsche Fatalismus setzt keine natürliche Dualität der Welt voraus. Sie ist entstanden, indem der Mensch seine Natur verdrängte, weil er in einem kollektiven Ersatzbild Sicherheit zu finden glaubte, für die er dann mit seiner Freiheit zu bezahlen hatte. Durch die Absage an die eigene Natur schwor der Mensch selbst sein Fatum herbei, indem er sich in das Bekannte flüchtete und es in mythischer Form kanonisierte. Der archetypische Mythos ist der vollkommenste Ausdruck jener „entsetzlichen Gleichheit“, die „allen und keinem verliehen“ ist. Die zeitliche Realisierung des zeitlosen Mythos kommt einem Rollenspiel gleich. Die Rollen bilden einen geschlossenen konventionellen Raum, in dem sich ein Mensch bewegt und sind Zeichen der Gebundenheit des Individuums an die zusammen haltende Ordnung des Immer-Gleichen. Dürrenmatts welttheatralische Montagetechnik verknüpft Gestalten und Motive so miteinander, dass sie als Spielvarianten derselben Rolle erscheinen. In der reinsten Form manifestiert sich dieses Prinzip in der Figurenkonstellation Jeanne/Judith – Napoleon /Holofernes.

Jeanne, die in der vierten Fassung eine Zwangsjacke trägt – ein sich aus der Irrenhausmetaphorik ergebendes Zeichen der menschlichen Unfreiheit – schließt ihr Gespräch mit Napoleon im ersten Akt mit einem Zitat aus Büchners *Lenz*: „Er ging gleichgültig weiter, es lag im nichts am Weg, bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.“ (395-396, vgl. Büchner 1988: 117). Die Unmöglichkeit der Umkehrung des menschlichen Schicksals wird hier mit einer melancholischen Sehnsucht nach etwas Außerordentlichem vermengt. Diese Nostalgie, die in der für *Achterloo* grundlegenden Idee des Verrats eine dramatische Realisierung gefunden hat, wird der Erkenntnis über die fatalistische Gesetzmäßigkeit der Welt gegenüber gestellt. Der Feststellung Jeanne „Was geschehen muß, geschieht immer wieder“ (398) wird in Anlehnung an Büchner der Wille zur (unmöglichen) Überwindung des Fatums entgegengesetzt: „Es wäre angenehm, wenn ich jetzt auf dem Kopf gehen könnte“ (398). Dieser Wille, der die Spielrolle Napoleons bestimmt hatte, manifestiert sich noch einmal in einer ergreifenden Weise durch den erotischen Aspekt der Geschichte von Judith und Holofernes. Durch die Faszination an ihren Körpern fallen sie aus ihren Rollen. „Sie wenden sich einander zu und beginnen einander die Zwangsjacken auszuziehen“ (456). Die augenblickliche Freiheit verleiht ihnen Einsicht in die Absurdität ihres Schicksals. Sie resultiert aus der Verknüpfung der Allgegenwart des Mythos und der Aktualität ihrer erotischen Nähe. „Judith und Holofernes, eine Frau, die sinnvoll töten und ein Mann, der sinnvoll getötet werden könnte. Als Judith Holofernes getötet hat, ist ihr Land frei geworden. Tötest du mich, wird der Unsinn unserer Unfreiheit nur noch unsinniger“ (425-426).

Aus dieser Perspektive bleibt die Tatsache, dass Judith ihren Geliebten tötet, zwecklos. Nicht aber ein Zweck bestimmt die Aktivität des Individuums, sondern das Sich-Bekennen zu der Rolle, das Sich-Hineinfügen in die Konvention des Spiels: „Wenn du Judith bist und ich Holofernes, müssen wir auch wie Judith und Holofernes handeln.“ (453)

Dürrenmatts fatalistisches Weltbild, das in *Achterloo* vermittelt wird, hat ein pessimistisch-nihilistisches Gepräge. Der Tod Napoleons bewirkt in der ersten Fassung einen plötzlichen Rückfall in ein totales Chaos und den Identitätsverlust. Die dritte und noch ausdrücklicher die vierte Fassung wird mit einem Akt der Abdikation Gottes abgeschlossen. „Die Monumente lösen sich in Nichts auf.“ (449) Der ständig stotternde Cambronne gesteht, er sei niemand mehr (444). Hinter den offenen Flügeltüren der Nervenlinik Achterloo lauert beständig das Nichts. Schließlich gewinnt es die Herrschaft über die Bühne. Die immer neuen Masken, mit denen die Gestalten während des Stückes ihre Gesichter überdeckten, werden nun abgelegt. Hinter der letzten verbirgt sich die Leere.

„Ich war der liebe Gott“ (459) – lauten die letzten Worte in Dürrenmatts letztem Theaterstück.

Bibliographie

Büchner, G. (1988), *Werke und Briefe*, Zürich.

Dürrenmatt, F. (1983), *Achterloo. Eine Komödie in zwei Akten*, Zürich.

Dürrenmatt, F., Kerr, Ch. (1986), *Rollenspiele*, Zürich.

Dürrenmatt, F. (1991), *Gesammelte Werke* (Bd. 3), Zürich.

Dürrenmatt, F. (1992), *Gedankenfuge*, Zürich.

Knapp, G. P. (1975), *Georg Büchner. Eine kritische Einführung in die Forschung*, Frankfurt am Main.

Intentionen von Goethes „Zauberflöte“ (Zweiter Teil)

Im Jahre 1795 begann Goethe, an der Fortsetzung der Mozartschen „Zauberflöte“ zu arbeiten. Der ursprüngliche Titel des Werkes knüpfte an die Tradition der Zauber- und Märchenoper an und hieß: „Der Zauberflöte zweyter Teil. Entwurf zu einem dramatischen Märchen“. Mehrmals unterbrach Goethe die Arbeit an der Fortsetzung, und vollendete das Stück nie, wahrscheinlich, weil es ihm nicht gelang, einen Komponisten zu finden, der mit Mozarts Werk um die Wette hätte streiten wollen. Zum ersten Mal wurde das Fragment im *Taschenbuch auf das Jahr 1802* bis zur Szene „Tempel Versammlung der Priester“ gedruckt. Dann nahm es Goethe in die Cott'sche Ausgabe seiner Werke unter dem Titel „Der Zauberflöte zweyter Teil. Ein Fragment“ (Cotta A, 1807) auf.

In meinem Text verzichte ich darauf, die Entstehungsgeschichte des Fragments zu beschreiben. Sie ist sowohl in verschiedenen Kommentaren zum Werk, als auch im Aufsatz von Dieter Borchmeyer¹ sowie in der Arbeit von Tina Hartmann² ausführlich dargestellt. Ich möchte mich dagegen auf zwei Aspekte konzentrieren: auf die Beziehungen zwischen der „Zauberflöte“ von Mozart und dem Fragment von Goethe, die ich anhand von zwei Figuren und einer Personenkonstellation analysieren werde, und auf die Wirkungsabsichten des Goetheschen Librettos in Bezug auf Dahlhaus' Überlegungen zur Librettotheorie

Sein Konzept der zweiten „Zauberflöte“ formulierte Goethe in einem Brief an Paul Wranitzky (24. 01. 1796):

Der große Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit ein Stück zu schreiben#, das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um sowohl dem Publikum auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen, als auch den Schauspielern und den Theater-Direktionen die Aufführung eines neuen und komplizierten Stücks zu erleichtern. Ich glaubte meine Absicht am besten erreichen zu können indem ich einen zweiten Teil der Zauberflöte schriebe, die Personen sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt

¹ (1994: 7– 29)

² (2004: 299–314)

und man kann ohne Übertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationen und Verhältnisse steigern und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse geben. In wie fern ich meine Absicht erreicht habe, muß die Wirkung zeigen.

Damit dieses Stück sogleich durch ganz Deutschland ausgebreitet werden könnte, habe ich es so eingerichtet, daß die Dekorationen und Kleider der ersten Zauberflöte beinahe hinreichen um auch den zweiten Teil zu geben. Wollte eine Direktion mehr darauf verwenden, und ganz neue dazu anschaffen; so würde der Effekt noch größer sein, ob ich gleich wünsche daß, selbst durch Dekorationen, die Erinnerung an die erste Zauberflöte immer angefesselt bliebe³.

Dieser Brief gibt eine kleine Einsicht in die Absichten des Dichters. Ich betrachte ihn in Bezug auf beide „Zauberflöten“. Wie sollte man aber Schikaneders Libretto und Mozarts Musik lesen, um der Fortsetzung Goethes gerecht zu werden? Vielleicht sollte man die *Situationen und Verhältnisse* in Goethes Text untersuchen und sie als eine Lesart der ersten „Zauberflöte“ verstehen.

Goethes Libretto beginnt genauso wie Schikaneders Text in der Sphäre der Königin der Nacht. Die erste Szene bringt zwei wichtige Informationen. Der Zuschauer erkennt den Knoten der dramatischen Aktion und wird mit dem Charakter der Königin der Nacht konfrontiert. Die Absicht der Königin der Nacht ist, dem jungen Paar – Pamina und Tamino – das neugeborene Kind zu entführen. Dieses Motiv der Kindesentführung kennt man bereits aus dem ersten Teil der „Zauberflöte“. Ich erinnere an die Aussage der Königin der Nacht aus dem ersten Akt:

Zum Leiden bin ich auserkoren,
Denn meine Tochter fehlet mir.
Durch sie ging all mein Glück verloren,
Ein Bösewicht entfloh mit ihr⁴. (I, 6.)

Sarastro ist derjenige, der der Königin der Nacht ihre Tochter entzieht und in seinem Tempel einsperrt, weil er meint, dass es besser für Pamina sei, wenn sie in seinem Tempel lebt. Hinter dem Denken von Sarastro steht die Überzeugung, dass er als Mann besser als die Mutter weiß, was für ihr Kind richtig ist, denn ohne Hilfe des Mannes „pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten“ (I, 18.)⁵.

Wie Hans Georg Gadamer bemerkt⁶, kann man in der ersten „Zauberflöte“ die Gegenüberstellung von zwei Ordnungen beobachten: Es ist die geistige Ordnung der Männer und das elementare Prinzip des Weiblichen. Beide Sphären werden durch kosmische Symbole markiert. Der Mond steht für

³ (Goethe, *Der Zauberflöte zweiter Theil* 1993: 1048f.)

⁴ (1996:17.)

⁵ (34)

⁶ (1949: 28– 55)

das weibliche, die Sonne für das männliche Prinzip. Das Geistige und Staatsbildende wird durch das Naturhafte und Elementarische gefährdet, ist ihm jedoch, wie man den Aussagen von Sarastro entnehmen kann, stark überlegen. In diesem Sinne wird die Entführung der Pamina durch die Kräfte des Sarastro als ein Übergang der Frau aus den naturhaft-elementaren Kräften der Mutter in die männlich bestimmte Gesellschaft verstanden. Der Eingang in die Ehe, die Gründung der Familie wird von den Regeln der Männerwelt bestimmt. Die schmerzliche Härte und Gewaltsamkeit der Trennung der Tochter von der Mutter gehört in die Ordnung der patriarchalisch bestimmten Gesellschaft. Das Problem des Mutterrechtes wird hier latent thematisiert und drückt sich deutlich in der oben zitierten Arie der Nachtkönigin aus.

Die weitere Handlung der ersten „Zauberflöte“ illustriert den von Gadamer erwähnten Prozess: Im ersten Akt leidet die entführte Pamina in Sarastros Tempel wegen der Trennung von der Mutter. Sie ist auch deswegen unglücklich, weil sie von einem Mann, den sie nicht liebt (Monostatos), mit Gewalt zur Liebe gezwungen wird:

Herr, ich bin zwar Verbrecherin!-
 Ich wollte deiner Macht entfliehen. –
 Allein die Schuld ist nicht an mir!
 Der böse Mohr verlangte Liebe,
 Darum, o Herr, entfloh ich dir! –
 [...]
 Mich rufet ja die Kindespflicht
 Mir klingt der Mutter Namen süße⁷. (I, 18)

Erst durch die Liebe zu Tamino gewinnt Pamina zu ihrer Mutter Distanz. Man kann es im Dialog im zweiten Akt beobachten. Die Königin der Nacht unterwirft sich der Macht von Sarastro nicht. Sie will Pamina und Tamino seinem Einfluss entziehen. Sie erwartet von Pamina, dass sie Sarastro mit einem Dolch tötet. Pamina weigert sich aus zweifachem Grund, diese Tat zu vollziehen. Erstens ist sie davon überzeugt, dass sie mit Tamino auch im Sarastros Tempel glücklich leben kann. Zweitens vermag sie nicht zu töten, weil eine solche Tat mit ihrem Charakter im Widerspruch steht. In diesem Moment kommt es zur eigentlichen Trennung zwischen Mutter und Tochter. Pamina entscheidet sich, ihren eigenen Weg zu gehen, was zur Folge hat, dass sie der Mutter widerstehen muss und sich der Ordnung des Sarastrostempels unterwerfen. Ihre Entscheidung ist durch die Liebe zu Tamino bedingt.

Die Königin der Nacht der ersten „Zauberflöte“ erweist sich erst im zweiten Akt als ein böser Charakter, in dem Moment, als sie ihre Tochter zum Mord an Sarastro zu zwingen beabsichtigt. Sie ist von Zorn und Rachsucht durchdrungen. Ihre Gemütsverfassung bringt ihre zweite Arie (II., 8.) zum Ausdruck. Auf der anderen Seite kann man auch vermuten, dass Librettist und Komponist eine Rachearie in ihrer Oper brauchten und deswegen der Königin der Nacht im zweiten Akt solche negativen Züge gaben. Die Komplexität der Passagen und Verzierungungen dieser Arie ist extrem, das Mechanische dieser Musik macht die Königin der Nacht ganz unmenschlich.

⁷(1996: 33f.)

Die Unmenschlichkeit sowie die Durchdringung durch böse Gedanken und Absichten übernahm Goethe für seine Gestalt der Königin der Nacht. Wie die Paralipomena zeigen, wollte er ihr am Anfang bestimmte menschliche Züge verleihen:

Wer ruft mich an! Wer wagt es ohne Grauen
Das Angesicht der Königin zu schauen
Die tiefen Schmerz in ihrem Busen trägt⁸.

In der gedruckten Fassung lauten die Worte der Nachtkönigin anders:

Wer ruft mich an!
Wer wagt's mit mir zu sprechen?
Wer diese Stille kühn zu unterbrechen?
Ich höre nichts – so bin ich denn allein!
Die Welt verstummt um mich, so soll es sein⁹.

Diese Verslossenheit und Entmenschlichung macht die Königin der Nacht zur Repräsentantin des bösen Prinzips. Sie ist die Verkörperung des Bösen. Andererseits ist dieses Böse jedoch anziehend. Goethe beschreibt in der Regieanweisung den Auftritt der Königin der Nacht, wie folgt:

Indem ein Nordlicht sich aus der Mitte verbreitet, steht die Königin wie in einer Glorie. In den Wolken kreuzen sich Kometen, Elmsfeuer und Lichtballen. Das ganze muß, durch Form und Farbe und geheime Symetrie, einen zwar grausenhaften, doch angenehmen Effekt machen¹⁰.

Als die Verkörperung des Bösen sollte die Königin der Nacht *angenehmen Effekt machen*. Der gleiche *grausame, doch angenehme Effekt* zeichnet ihre Rachearie im zweiten Akt der Mozartschen Oper aus (II, 8.).

In Goethes Libretto erfüllt die Königin der Nacht das Versprechen, das sie Pamina im ersten Teil gab. Sie trennt sich von der Tochter *auf ewig* und strebt danach, an ihr Rache zu nehmen. Ihre Rache besteht darin, dass sie Pamina das neugeborene Kind entreißen will. Es gelingt ihr zwar nicht, ihre Absicht vollständig durchzuführen. Die Eltern werden jedoch von ihrem Kind auf besondere Weise getrennt. Das Kind bleibt in einem Sarg verschlossen. Man muss den Sarg ständig bewegen und darf ihn nicht öffnen:

Ach, armes eingeschlossenes Kind
Wie wird es dir ergehen.

⁸ (Goethe, *Der Zauberflöte zweiter Theil* 1993: 1064.)

⁹ (223f.)

¹⁰ (225)

Dich darf die gute Mutter nicht,
Der Vater dich nicht sehen¹¹.

Die Trennung vom geliebten Kind wird also in beiden Stücken thematisiert. Der Raub des Kindes wird in beiden Texten von gegensätzlichen Kräften durchgeführt. Im ersten Teil wird Pamina der Mutter entführt, im zweiten Teil versucht die Königin der Nacht, Paminas Kind, einen Teil der Welt von Sarastro, zu rauben. Es kommt in Goethes Fragment zu *einer Steigerung der Situationen und Verhältnisse*, sie erhalten hier jedoch eine andere Bedeutung. Die Königin der Nacht will das Kind entführen, um sich an Pamina und Sarastro zu rächen. Es ist eine durch niedrige Instinkte des beleidigten Stolzes bedingte Tat. Die Königin der Nacht akzeptiert nicht, dass ihre Tochter ihren eigenen Weg wählte, der mit ihren Absichten im Widerspruch steht.

Die Trennung des Kindes von den Eltern hat jedoch noch eine andere Dimension. Wie Gadamer betont, stellt das Einschließen des Kindes in den Sarg bildhaft die Tatsache dar, dass ein Kind ein neues, souveränes Wesen ist. In dem Moment, in dem die Eltern ein Kind zur Welt bringen, entsteht ein neues Leben, ein selbstständiges Subjekt. Der erste Teil zeigt den Übergang einer Frau in die durch quasimännliche Prinzipien bestimmte Welt, im zweiten Teil sieht man ein menschliches Individuum, das auf die Entfaltung seiner Anlagen ein gutes Recht hat und von der Umwelt unabhängig sein will.

Bei der Charakteristik der von Goethe übernommenen Motive und Themen der ersten Zauberflöte ist auch die Gestalt des Sarastro wichtig. Er bildet das positive Pendant zur Königin der Nacht. Im ersten Teil ist er fast heilig, göttlich, verfügt über unbegrenzte Macht, weiß alles und will alles bestimmen. In Goethes Dichtung bleibt er an der Spitze des Ordens, übt immer noch die Macht aus, obwohl Tamino der König ist. Sarastro ist aber jemand, der die Grenzen seiner Macht kennt und weiß, dass man die bösen Kräfte nicht bewältigen kann und sie manchmal stärker, manchmal schwächer sind. Er weiß auch, dass es etwas Stärkeres gibt als seine Macht, das ist die Macht des Schicksals, der er unterliegt. Darüber hinaus ist er auch ein Weiser, der nach der Erkenntnis strebt, die über ihn selbst hinausreicht:

In diesen stillen Mauern lernt der Mensch sich selbst und sein Innerstes erforschen. Er bereitet sich vor die Stimme der Götter zu vernehmen; aber die erhabene Sprache der Natur, die Töne der bedürftigen Menschheit lernt nur der Wanderer kennen, der auf den weiten Gefilden der Erde umherschweift. In diesem Sinne verbindet uns das Gesetz jährlich einen von uns als Pilger hinaus in die rauhe Welt zu schicken. Das Los entscheidet und der Fromme gehorcht.[...] Mich traf das Los und ich zaudre keinen Augenblick mich seinem Gebote zu unterwerfen¹².

Man sieht, dass Goethe das Motiv des geheimen Bundes aus dem Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ übernimmt, obwohl man freimaurerische Motive in Goethes Zauberflöte kaum findet. Der geheime Orden bleibt aber. Ich würde sagen, die Vorstellung eines geheimen Ordens entnahm

¹¹ (227)

¹² (234f.)

Goethe eher der Idee, die Wieland im Roman „Geschichte der Abderiten“ (1781) zum ersten Mal formulierte. Bei Wieland ist es der geheime Kosmopolitenorden. Dieser Orden braucht keine Regeln, keine geheimen Einweihungen oder geheimen Rituale, die zur Erhaltung und zum Funktionieren des Ordens notwendig sind. Der Orden der Kosmopoliten ist geheim, weil die Kosmopoliten über Charaktereigenschaften verfügen, eine Lebensart führen, die dem Rest der Menschheit fremd und unbegreiflich sind. Die Kosmopoliten zeichnen ein nie befriedigte Welterkenntnisdrang, ein Interesse an der persönlichen intellektuellen Entfaltung, ein Streben nach dem Verständnis der Natur und des Menschen aus. Es sind – nach Wieland – derart seltene Bedürfnisse, dass die Kosmopoliten sich nicht verbergen müssen. Die wahre Weisheit, die leidenschaftliche Neugier bilden ihre Sprache, die die Nichtkosmopoliten nie erlernen werden.

Goethes Sarastro erinnert an die Gestalt des Philosophen und Naturforschers Demokrit, der in der Abderitengeschichte ein Repräsentant des Kosmopolitenordens ist. Demokrit ist derjenige, der die Stadt Abdera verlässt, um die Welt außerhalb von seinem Heimatstaat kennen zu lernen. Und gerade dadurch, dass Demokrit die ihm bekannte Umgebung verlässt, streift er die Existenz eines beschränkten und dummen Abderiten ab.

Die Überzeugung, dass man die Welt nur durch Erfahrung erforschen kann, verbindet die Werke von Wieland und Goethe. Ansonsten ist das Interesse an Reisen durch die Welt für jene Zeit insgesamt charakteristisch. Als Beispiel kann hier die Expedition von James Cook, die Johann Reinhold Forster beschrieben hat, dienen. Auf Forsters Bericht spielt Wieland übrigens in seinem Abderitenroman an.

Goethe vertieft die Gestalt des Sarastro im Vergleich zur Figur, die Schikaneder konzipierte. Schikaneders Sarastro ist ein schon ausgeformter Weiser, der das Wissen wie religiöse Geheimnisse bewahrt. Goethes Sarastro ist dagegen jemand, der nie sein Erkenntnisstreben aufgibt und ständig sein Wissen erweitern will. Die Sphäre des Lichts könnte in Goethes Zauberflöte das ewige Erkenntnisstreben bedeuten. Hier drängt sich natürlich die Frage auf, was das Gute und das Böse im zweiten Teil der „Zauberflöte“ ist. Man könnte die Gestalt der Königin der Nacht und die des Sarastro als symbolische Darstellungen bestimmter Welteinstellungen verstehen. Das begrenzte, in sich verschlossene, an der Außenwelt nicht Interessierte wäre das Böse. Es wäre eine potentielle Möglichkeit des Bösen, weil die intellektuelle Beschränktheit, jeglicher Fundamentalismus, Egoismus die Quellen des Bösen sein können. Die Öffnung zur Welt, die sich in der Suche nach der Verständigung unter den Menschen ausdrückt und das Streben nach einer tiefen Erkenntnis der Mannigfaltigkeit der Welt stellen dagegen Prämissen für das mögliche Gute in Goethes Libretto dar.

Das letzte Motiv aus beiden „Zauberflöten“, das ich analysiere, ist das Verhältnis von Tamino und Pamina. Im ersten Teil der „Zauberflöte“ lernen sich Pamina und Tamino kennen. Ihre gegenseitige Annäherung bildet die Handlung des Stückes, sie müssen einige Hindernisse überwinden, um miteinander sein zu können. Das Ende der Oper zeigt die glückliche Vereinigung des Paares. In Goethes Fragment wird man mit dem weiteren Zusammenleben der Protagonisten konfrontiert. Das junge Paar erlebt gerade eine existenzielle Krise. Pamina und Tamino werden von ihrem neu geborenen Kind getrennt und erleben einzeln ihr Unglück. Sie können sich gegenseitig nicht helfen:

Und schmerzlich sind die Gatten selbst geschieden,
Nicht Herz an Herz ist ihnen Trost gegönnt.

Dort wandelt er, dort weinet sie getrennt;
Sarastro nur verschafft in diesem Hause Frieden¹³.

Erst als sie erfahren, dass es die Chance gibt, ihr Kind zu retten, nähern sie sich zueinander. Es gelingt ihnen, die Wasser- und Feuerprobe zusammen zu bestehen. Das, was sie verbindet, ist die Liebe zu ihrem Kind und das Denken an die Familie.

Die Trennung vom eben geborenen Kind, das schwierige Schicksal, das zwei Menschen zusammen zu erleiden müssen, sind Motive, die man auch in Wielands „Oberon“ findet, dessen Hauptthema das Zusammenleben im Unglück ist. Nach dieser Vorstellung ist die wahre Liebe eine Kraft, die zwei Menschen so tief verbindet, dass sie sich durch äußere, schmerzhaft, komplizierte, verführerische Kräfte nicht trennen lassen. Eine ähnliche Vorstellung von Liebe findet sich auch in Wielands „Alceste“:

Unsre Seelen hat
Die Liebe unauflöslich in einander
Verwebt, und ewig, ewig unzertrennbar
Vereinigt, sollen sie ins Land der Schatten gehen¹⁴!(II, 3.)

Die Kraft der Liebe, ihre Wahrhaftigkeit erweist sich erst, wenn man zusammen das Unglück ertragen muss. Es ist kein Problem, zusammen Glück zu erleben.

Der Gedanke, der die Aussagen von Goethes Fragment und Wielands „Oberon“ sowie Wielands „Alceste“ verbindet, und den man als ein Resümee verstehen kann, finden wir auch in den Paralipomena der zweiten „Zauberflöte“:

Und Menschenlieb und Menschenkräfte
Sind mehr als alle Zauberei¹⁵.

Die Themen der ersten Zauberflöte wie Weisheit, Liebe, Gegenüberstellung vom Gut und Böse vertieft Goethe im gewissen Sinne in seinem Fragment.

Abschließend möchte ich mich noch einem anderen Aspekt annähern. Es sind Carl Dahlhaus' Gedanken zur Analyse von Opern, die für den Kontext der „Zauberflöte“ von Bedeutung sind. Nach Dahlhaus sollte man die Oper als ein Theaterereignis analysieren. Das bedeutet, dass das Wort-Ton-Verhältnis in einem Opernwerk nicht der wichtigste Untersuchungsgegenstand sei. Das Wort-Ton-Verhältnis reiche nicht aus, um der Gattung Oper gerecht zu sein, weil ihre Bedeutung erst in dem szenischen Verlauf zum Ausdruck kommt. Dahlhaus betrachtet die Oper als ein Theaterereignis und das Libretto als eine Vorlage, die die Situationen auf der Bühne andeutet. Nicht die poetische Schönheit des Librettos sollte der Maßstab einer Beurteilung sein. Nicht die poetische

¹³ (227f.)

¹⁴ (1984: 211)

¹⁵ (Goethe, *Der Zauberflöte zweiter Theil* 1993: 1068)

Qualität des Librettos macht es dramatisch brauchbar. Das Libretto soll Situationen auf der Bühne schaffen, die der Zuschauer als Pantomime verstehen kann. Der Rezipient braucht nur einige Worte, die ihm helfen, die Bedeutung einer Szene auf der Bühne zu begreifen. Dahlhaus nennt diese Worte nach dem Begriff von Ferruccio Busoni „Schlagworte“. Dahlhaus' interessanteste These ist meines Erachtens, dass der uralte Streit in der Operngeschichte um die Frage, was wichtiger ist die Musik oder der Text, keinen Sinn hat. Beide Elemente werden der dramatischen Einheit untergeordnet. Das Textbuch braucht nicht die Regeln, die ein Sprechdrama zu beachten hat, um eine Grundlage für eine theatralisch wirksame Oper zu bilden. Und gerade dieses „dramatische Machwerk“ Schikaneders stellt eine solche Basis dar, was man am Beispiel der ersten Szene zeigen kann.

Der Zuschauer sieht einen jungen Menschen, der vor einer Schlange zu fliehen – versucht. Unter allen Wörtern der ersten Aussage Taminos wird bestimmt der Ausruf: „Zu Hilfe, zu Hilfe“ verständlich. Auf den Rezipienten wirken also drei Elemente: das visuelle, das musikalische und das begriffliche. Danach sieht der Rezipient drei Frauen, die den in Ohnmacht liegenden Jüngling retten, indem sie die Schlange töten. Der Rest der Szene dient dazu, das Entzücken der drei Damen über die Schönheit und Jugend Taminos auszudrücken. Dahlhaus würde diesen Abschnitt der Handlung „das kontemplative Ensemble“ nennen, weil es hier zu einer Unterbrechung der dramatischen Aktion kommt, die dramatische Zeit wird angehalten und die Gemütsverfassung der Gestalten kommt zum Ausdruck. Der Moment der Begeisterung, Faszination, den die drei Damen erleben, wird übernatürlich ausgedehnt. Dem Rezipienten wird dadurch die Attraktivität und Anziehungskraft des jungen Menschen versinnbildlicht.

Wenn man aus dieser Perspektive auf die erste „Zauberflöte“ schaut, kann man die Vermutung formulieren, dass Goethe an dieser Oper nicht die Poesie des Librettos interessierte, sondern gerade ihre dramatische Wirksamkeit. Dafür, dass Goethe von der dramaturgischen Wirkung der Oper fasziniert war, spricht eine Äußerung Wilhelms im Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (1795/ 96):

Auch war es natürlich, daß mich die Oper mit ihren mannigfaltigen Veränderungen und Abenteuern mehr als alles anziehen mußte. Ich fand darin stürmische Meere, Götter, die in Wolken herabkommen, und was mich vorzüglich glücklich machte, Blitze und Donner¹⁶.

Diese Aussage ist umso interessanter, wenn man überlegt, dass gerade diese Elemente der Oper in der Operntheorie des 18. Jahrhunderts heftig kritisiert wurden.

Bibliographie

Goethe, J. W. (1993), *Der Zauberflöte zweiter Theil*, Goethe, *Dramen 1791 – 1832*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer u. Peter Huber, Frankfurt am Main.

¹⁶ (Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1993: 128)

- Goethe, J. W.** (1993), *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Goethe, *Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. Emil Staiger, u.a., Frankfurt am Main Bd. 4.
- Schikaneder, E.** (1996), *Die Zauberflöte*, hrsg. von Hans-Albrecht Koch, Stuttgart.
- Wieland, C. M.** (1984), *Alceste*, *Wieland Sämtliche Werke*, Bd. 26, Hamburg.
- Geyer-Kiefl, H.** (1987), *Die heroisch-komische Oper*, Tutzing.
- Hartmann, T.** (2004), *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust“*, Tübingen.
- Borchmeyer, D.** (1994), „Goethe, Mozart und die Zauberflöte“, *Veröffentlichung Joachim Jungius Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg*, Göttingen: 7– 29.
- Dahlhaus, C.** (2001), „Opern und Librettotheorie“, *Dahlhaus Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik*, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber: 405 – 422.
- Gadamer, H. G.** (1949), „Die Bildung zum Menschen. Der Zauberflöte anderer Teil“, *Gadamer Vom geistigen Lauf des Menschen. Studien zu unvollendeten Dichtungen Goethes*, Duderstadt: 28– 55.

Krzysztof Tkaczyk

Carl Einstein. Ku totalności przeżycia

„Sztuka (...) musi wybijać się ponad osobiste przeżycia wzrokowe i dążyć do spajającej podstawy, na tyle mocnej, aby zmieniać, organizować ludzi i rzeczy podług jej prawdy” (Einstein 1985: 7), pisze Carl Einstein w roku 1913 w katalogu do pierwszej wystawy Neue Galerie w Berlinie.

Einstein, pisarz tyleż genialny co i niesłusznie zapomniany, teoretyk sztuki, myśliciel, intelektualista. Tworzył w języku francuskim i niemieckim, był Niemcem i Żydem. O swej niemieckości nie pisał w ogóle, o swym żydostwie dopiero w latach trzydziestych podczas emigracji we Francji: fragmentaryczne, krótkie notatki, kreślone odręcznie piśmem niemalże nieczytelnym, albo pisane na maszynie na cieniutkich przebitkach. Przechowywane w Archiwum Einsteina w Berlińskiej Akademii Sztuk, wciąż czekają na czytelnika, jak karty z niedokończonego traktatu o życiu żydowskiego intelektualisty.

Gdy w roku 1928 znalazł się w Paryżu, wraz z Georgem Bataillem i Michélem Leirisem aktywnie włączył się w prace grupy surrealistów, nazywanych generacją romantyków. I właśnie to pojęcie: generacja romantyków, innymi słowy romantyczna generacja, doskonale, moim zdaniem przystaje nie tylko do twórczości Carla Einsteina, ale i jego całego życia. Przekonanie, że w sztuce i literaturze może tkwić siła, potrafiąca ludzkiej egzystencji nadać sens, który Einstein nazwie totalnością ludzkiego bytu, odkryć można zarówno w najwcześniejszych pracach autora z okresu fascynacji ekspresjonizmem, rozprawach o sztuce jak i artykułach politycznych pisanych podczas wojny domowej w Hiszpanii. To właśnie ta idea pozwala doszukiwać się w działaniach Einsteina echa późnego, ale nie odległego, rozważań romantyków niemieckich. W roku 1800 Friedrich Schlegel w *Rozmowie o poezji* (Gespräch über die Poesie) napisze słowa, które wpłyną nie tylko na Einsteina, ale i na całą generację twórców pierwszego dwudziestolecia ubiegłego wieku: Hofmannsthal, Benjamina, Rilkego, Balla i wielu innych:

Wszystkie istoty miłujące poezję łączy ona nierozzerwalną więzią przyjaźni. Choćby poza tym w życiu ludzie szukali odmienniejszych rzeczy, choćby jeden całkowicie pogardzał tym, co dla drugiego najświętsze, choćby się wzajemnie cenili, nie słyszeli, choćby wiecznie pozostali sobie obcy – w tym regionie jednak godzić ich będzie i zespalać wyższa czarodziejska moc. Muzy szukają się wzajem i znajdują, a wszystkie nurty poezji spotykają się we wspólnym, wielkim morzu. (Schlegel: 2000: 119)

Podkreślmy jednakże w tym miejscu subtelną różnicę pomiędzy Schleglem a Einsteinem: Schlegel przekonany jest o permanentnym istnieniu owej „wyższej czarodziejskiej mocy”, Einstein zakłada, że ona istnieje, chce, aby istniała. I to właśnie z tego powodu, że Schległowska pewność jest zarazem Einsteinowską niepewnością, autor i jego bohaterowie żyją w stanie nieznośnego napięcia, które każe im wciąż od nowa poszukiwać owego pierwiastka wspólnego wszystkim ludziom: w literaturze, w sztuce, we własnym życiu. Ich poszukiwania nie zawsze kończą się sukcesem.

Hugo Ball, ojciec zuryskiego dadaizmu wspominał w swoim dzienniku *Die Flucht aus der Zeit* (Ucieczka z czasu) o Einsteinie tylko raz i tylko jednym krótkim zdaniem „Dyletanci cudu Carla Einsteina wskazywali kierunek” (Ball 1992: 20). Krótkim, ale jakże znamionym. Ten zagorzały czytelnik i wielbiciel Nietzschego, zamierzał napisać o nim dysertację, po której pozostał kilkudziesięciostronicowy artykuł *Nietzsche in Basel* (Nietzsche w Bazylei, 1910/1912), założyciel Cabaretu Voltaire, twórca wierszy fonetycznych, wreszcie ortodoksyjny katolik piszący książki o świętych i o porządku aniołów: *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben* (Bizantyjskie Chrześcijaństwo. Trzy żywoty świętych, 1923) słusznie przeczuwał, że nowatorska powieść Einsteina *Die Dilettanten (sic!) des Wunders oder die billige Erstarrnis, ein Vorspiel. Bebuquin* (Dyletanci (sic!) cudu albo tanie odrętwienie, prolog. Bebuquin) pisana w latach 1906-1909, wydana w 1911, a jeszcze wcześniej drukowana w odcinkach w najważniejszych niemieckich czasopismach krytycznoliterackich *Die Aktion* i *Opale* znajdzie swych zagorzałych wielbicieli w kręgach awangardy, lecz na szerszy odbiór czytelniczy czekać będzie musiała wiele lat: dopiero lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte dwudziestego wieku przyniosą kilka wydań i szereg opracowań powieści. Czym jest *Bebuquin*? Artystycznym wołaniem o sens ludzkiej egzystencji, literackim oskarżeniem rzeczywistości, która pozbawia wszelkich złudzeń. Gdyby nie powstał na początku dwudziestego wieku nazwalibyśmy go zapewne postmodernistyczną powieścią z nieokreśloną ilością bohaterów, bo nie ma pewności, czy Bebuquin i towarzyszące mu postaci to grupa kilkunastu samodzielnie istniejących bohaterów, czy też wszystkie one są kreacjami jednej osoby – Bebuquina, będącej z kolei być może emanacją Ja samego autora. Wszystkie te postaci szukają cudu, który nadałby sens ich życiu: „Panie, daj mi cud, szukamy go od pierwszego rozdziału. Wtedy będę już normalny, ale dopiero wtedy” (Einstein 1980: 100) mówi Bebuquin na jednej z pierwszych stron powieści. Ale prawdziwy cud nie będzie mu dany, bo świat w jakim przyszło żyć bohaterom na taki cud nie zasłużył: „Prawda przestała istnieć, stare potrzeby i zobowiązania instynktu dawno już wyblakły. Wychudłe rzeczy przykryto pofałdowanymi prześcieradłami pustych marzeń. Zwykle skrępowanie nauczono się brać za pragnienie, a skoro pragnąć można było wszystkiego, straciliśmy wartości” (Einstein 1980: 23). Jedyne cudowności to cud *ex negativo* na ostatniej stronie powieści, nie cud ożywienia, czy zmartwychwstania, ale akt uśmiercenia, samozagłady. Powieść kończy następujący fragment:

Bebuquin zasnął spokojnie, kilka razy wyciągał ręce we śnie do góry; jego twarz jakby chwytały skurcze, skóra fałdowała się i marszczyła dookoła całej czaszki. Otwierał na sekundy powieki, wyprężając się wyciągał palce stóp i dłoni jak najdalej, po czym skulił się w sobie i silnie zadrżał. Nad ranem obudził się, nie był w stanie rozmawiać i nie mógł już sam jeść. Raz tylko spojrzal obojętnie i powiedział: I tyle. (Einstein 1980: 114)

Słowo „tyle” będące ostatnim słowem Bebuquina i równocześnie słowem kończącym powieść znosi ostatecznie różnicę między kreatorem świata powieści i nią samą, i dzięki temu swoistemu literackiemu samobójstwu tekst zostaje ukończony i uzyskuje pełną autonomię. Warto pamiętać o ostatnim słowie i czynie Bebuquina, bo trzydzieści jeden lat po tym, jak po raz pierwszy pojawiło się ono jeszcze w rękopisie powieści, sam Einstein powtórzy decyzję swojego bohatera, dopełniając w roku 1940 samobójstwo.

Przed *Bebuquinem* były jeszcze *Verwandlungen. Vier Legenden* (Przemiany. Cztery legendy) opublikowane w 1908 roku w czasopiśmie *Hyperion*. To w tym tekście młody pisarz mierzy się z problemami ważnymi dla niego i jego epoki: dysfunkcjonalizacją języka i możliwością, a raczej niemożnością językowego opisu rzeczywistości, pytaniami o znaczenie sztuki i literatury, i wreszcie pytaniem o rolę, bądź role, jakie chce przyjąć, lub jakie musi odgrywać artysta, pisarz i myśliciel w ciągle zmieniającej się rzeczywistości. Tym samym włącza się w intelektualną dyskusję, której początek dał Nietzsche, a której uczestnikami byli m.in. Fritz Mauthner (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (Szkiecy o krytyce języka, 1901-1902) i Hugo von Hofmannsthal (*Ein Brief* (List, 1902)). To z ich tekstami *Die erste Legende* (Legenda pierwsza) ułoży się w zaskakująco spójną mozaikę. Protagonistą tej legendy jest Młodzieniec, który podobnie jak Nietzscheański „człowiek prowadzony przez pojęcia i abstrakcje (...) za ich pomocą broni tylko nieszczęścia, nie wyprowadzając z tych abstrakcji własnego szczęścia.“ (Nietzsche 2004: 171) Ponieważ „zbyt dalece zbełtał sobie świat, i leży on teraz przed nim szeleszcząc niczym rozrzucone przez wiatr zbutwiałe jesienne liście“ (Einstein 1980: 14), jego pole działania ogranicza się jedynie do przedmiotów „w spoczynku, które nie podlegają prawom przemiany“ (14) i pozostają na zawsze takie same, zniszczone bądź martwe. Nietrudno dostrzec podobieństwo losów Młodzieńca i Lorda Chandosa z genialnego tekstu Hofmannsthala. Chandos także znalazł się w próżni pozajęzykowej, mówi: „oderwane słowa¹, którymi w sposób naturalny musi posługiwać się język, aby można było wydać o czymkolwiek jakiś sąd, rozpadły mi się w ustach niczym zbutwiałe grzyby.“ (Hofmannsthal 1979: 26) W odróżnieniu jednakże od Lorda Chandosa, Młodzieniec nie zna innego świata jak ten zatowimowany, w którym przyszło mu żyć, nie nosi w sobie śladów stanu, który Broch nazywa „pierwotną harmonią“ (Broch 1975: 302) istniejącą „pomiędzy Ja a światem, pomiędzy językiem operującym pojęciami a opisywanymi przezeń rzeczami, tak że (artysta) potrafi je wszystkie w ich istocie pojąć i opisać, czy to każdą z osobna, czy też wszystkie razem“ (302). To dlatego tak jak Nietzscheański człowiek uwiedziony przez abstrakcje, nie potrafi dociec sensu rzeczy, „otula się płaszczem i kroczy (...) powolnym krokiem“ (Nietzsche 2004: 171), zrezygnowany, nie udaje mu się przy pomocy pojęć abstrakcyjnych *oswoić sobie* świata ani nawet *oswoić się* ze światem. W końcu milknie i zamiera wobec ogromu i siły natury. Próba *wyjaśnienia* świata przy pomocy języka nie udaje się, a Młodzieniec płaci za swe starania śmiercią: „Wtedy ponownie naszła go myśl, że wiele jest jeszcze liści, które skryte przed nim dojrzywały w lesie i leżą teraz na ziemi, i że nigdy ich nie pojmie, ponieważ nie dojrzywał z nimi żadnej wiosny“ (Einstein 1980: 17).

¹ W oryginale „oderwane słowa“ to „die abstrakten Worte“, co jest bezpośrednim nawiązaniem do tekstu Nietzschego. Zarówno w rozprawie Nietzschego jak i w tekście Hofmannsthala erozji ulegają w pierwszej kolejności pojęcia abstrakcyjne, dopiero po nich konkretne.

To właśnie takie pisarstwo, nieustanne poszukiwanie totalności przeżycia, mierzenie się z materią języka sprawiają, że twórczość Einsteina jest wciąż tak fascynująca. A przecież jest jeszcze jego *Die Fabrikation der Fiktionen* (Fabrykacja fikcji) pisana w latach 1930-36 a wydana tylko raz: pośmiertnie w roku 1973. Bardzo radykalna, anarchizująca książka, będąca zarówno socjologicznym studium społecznym i krytyką kultury jak i traktatem zawierającym postulaty przywrócenia sztuce jej religijno-mistycznych korzeni.

Einstein nie tylko pisze. Kiedy nadarza się okazja, opuszcza Niemcy i wyrusza do Hiszpanii, by tam wziąć czynny udział w ogarniającej coraz większe połacie kraju wojnie domowej. Do Barcelony przybywa w sierpniu 1936 roku i przyłącza się, co ważne, nie do komunistycznych (ukierunkowanych stalinowsko) Brygad Międzynarodowych, lecz do anarchosyndykalistów. W Barcelonie poznaje legendarnego anarchistę Buenaventurę Durrutiego, do którego kolumny wstępuje w lipcu 1936 roku i jako bojownik milicji bierze udział w walkach w Aragonii i Madrycie. Po śmierci Durrutiego, który ginie 20 listopada 1936 roku podczas walk o Uniwersytet Casa de Campo w Madrycie, Einstein wygłasza w rozgłośni CNT-FAI w Barcelonie mowę ku czci nieżyjącego przywódcy.

Niewiele pisze w tym czasie, ale w mowie ku czci Durrutiego, najważniejszym tekście z tego okresu, ponownie daje się poznać jako idealista marzący o społeczeństwie zbudowanym na wspólnej duchowej bazie, którego główną siłą byłyby solidarność i wolność, społeczeństwie, które, powróćmy do terminologii romantyków, nazwać by można organizmem, w którym każda najmniejsza cząstka rozumie zadanie, jakie ma wypełnić i pewna jest, że nie tylko wnosi wkład w osiągnięcie celu ogółu, ale tego ogółu jest celem.

Einstein opiewa „kolektywną składnię” kolumny, która „przepędza prehistoryczne słowo „ja” z gramatyki” (Einstein 1985: 459, 462)². W swojej mowie wspominającej Durrutiego, którą można odczytać także jako hołd dla Bakunina, opisuje zmarłego przywódcę kolumny jako wodza, który nie rozkazuje³ lecz walczy z innymi ramię w ramię⁴. W „kolektywnej składni” łączy słowo i czyn: „Nasza kolumna dowiedziała się o śmierci Durrutiego w nocy. *Mało rozmawiano.* (...) Durruti, ten na wskroś rzeczowy człowiek, nigdy nie mówił o sobie, o swojej osobie. Przepędził prehistoryczne słowo „ja” z gramatyki. W kolumnie Durrutiego zna się jedynie kolektywną składnię” (459). Jedność myślenia i działania ma odróżniać kolumnę od „innych”, którzy biorą udział w hiszpańskiej wojnie domowej: „Niech inni rozplývają się w abstrakcyjnych dyskusjach. Kolumna Durruti zna tylko działanie” (459). Jak widać, nawet w warunkach wojennych materia języka jest dla Einsteina źródłem

² W: Buenaventura Durruti, wyd. przez Helmuta Ruedigera w Niemieckiej Służbie Informacyjnej CNT-FAI, Barcelona 1936, s. 13-17, pierwotnie „Mowa bojownika w kolumnie Durrutiego”, CE., w rozgłośni CNT-FAI, Barcelona; przedruk w Carl Einstein, *Gesammelte Werke* tom 3, s. 459-462.

³ „Wielkość Durrutiego polegała właśnie na tym, że rzadko rozkazywał, a wciąż wychowywał. (...) Durruti nie rozkazywał, on przekonywał. U nas każdy zna podstawę jego działania i każdy się z nią identyfikuje. (...) Towarzysz Durruti był dla nas przykładem.” (Ibidem, s. 461).

⁴ W tekście „Kolumna Durruti” czytamy w innym miejscu: „Durruti do głębi rozpoznał znaczenie anonimowej pracy. (...) Żyje z towarzyszami, walczy jako compagnero (...) Nie mieliśmy generała, ale (...) głęboka pokora przed wielką sprawą, rewolucją, sphywała z jego dobrotliwych oczu na nas wszystkich, a nasze serca były jednością z jego sercem (...) Zawsze będziemy słyszeć jego głos. (...) Durruti nie był generałem, był naszym towarzyszem. (Ibidem, s. 459). Cała kolumna powstała dzięki jego pomysłowi, który odpowiadał programowi CNT-FAI: „Kolumna ucieleśnia ducha Durrutiego i CNT-FAI.” (Ibidem, s. 462).

ciągłej refleksji. Co więcej, Einstein jest przekonany, że ta szczególna sytuacja może być przyczyną do poważnej reformy języka. Chce pozbyć się fałszujących rzeczywistość metafor, odnowić język i uczynić zeń na nowo medium, tym razem prawdziwego opisu rzeczywistości. Pisarz zwraca się przeciwko „fałszywemu językowi (...) jakim posługuje się prasa”, „temu językowi bez treści” (BEB II, teczka 19: 15), postuluje zniesienie „podziału między kolektywem a językiem” (BEB II, teczka 7: 14), co jednak wymaga ostrożności przy obchodzeniu się z tym ważnym medium, po to, by ponownie odkryć w nim system „żywych znaków, (który) w zależności od dowolnego ułożenia, użycia, związków (byłby w stanie otworzyć) nowe perspektywy” (BEB II, teczka 7: 14). Język, pisze Einstein, ustanawia wartości, wpływa na „społeczny porządek świata” (Einstein 1973: 50) i musi utrzymać „elementy oraz formy, które przeczą postawie i interesom rządzących” (50). To w nim powinna znaleźć swe odzwierciedlenie świadomość przyczyn i warunków społecznej rzeczywistości.

W latach trzydziestych zatem Einstein chce widzieć system żywych znaków w języku, który może stać się bazą duchową, wcześniej takim medium była dla niego sztuka. To właśnie w rozprawach o sztuce najdokładniej określił swoje rozumienie pojęcia totalności i opisał nadzieje, jakie w nim pokładał.

Pisząc o totalności Einstein ma na myśli po pierwsze uporządkowanie życia człowieka w oparciu o wartości kreowane przez sztukę wspartą religią, po drugie totalność oznacza dla niego harmonijność, klarowność i samowystarczalność dzieła sztuki, które jako niezależny od świata zewnętrznego byt podlega swym własnym prawom i nie poddaje się interpretacji. Artysta, jest zdaniem Einsteina, odpowiedzialny za kreowanie poznania, to on wartościuje „materiał patrzenia psychologicznego (...)”, aby nadać mu ludzki sens” (Einstein 1980: 223), jeśli tylko nie grzęźnie w „teoretycznej izolacji”, ale dąży do wytworzenia całościowego i zamkniętego obrazu świata.

Tego rodzaju kreatywną siłę sztuki Einstein rozpoznaje w rzeźbach afrykańskich, w sztuce gotyku, baroku i starożytnego Egiptu.⁵ Gotyk to zdaniem Einsteina zamknięty świat form sięgający daleko poza jedną epokę historyczną i wpływający na inne epoki i kierunki w sztuce, jak np. na dwudziestowieczną plastykę francuską (*Bruno Houdona*, *Mieszczanie z Calais* i *Balzac Rodina*) (por. Einstein 1980: 211). Także i sztuka baroku jest wieczna. Jest „na nowo wymyślonym światem form, zdolnym do przyciągnięcia i opanowania całego odczuwania i życia” (211). W epoce baroku, pisze Einstein, wolność artysty jest niewskazana, powinien on służyć powszechnie akceptowanej nadrzędnej idei.

Podobnej totalnej wizji świata autor doświadcza, obcując ze sztuką afrykańską i staroegipską, o związkach których pisze zarówno w *Negerplastik* (Plastyka murzyńska, 1915) jak i w *Afrikanische Plastik* (Plastyka afrykańska, 1921). Warto tu wspomnieć zwłaszcza o pierwszej z tych dwu publikacji, gdyż *Negerplastik* Carla Einsteina to niewątpliwie jedna z najciekawszych rozpraw o sztuce afrykańskiej pierwszej połowy XX wieku. Ukazała się w roku 1915, zapewniając młodemu, bo wówczas jedynie trzydziestoletniemu, pisarzowi międzynarodową renomę. Zasadniczą wartość rozprawy stanowi fakt, że udaje się w niej Einsteinowi przełamać struktury ówczesnego europejskiego dyskursu o Afryce i uczynić ze sztuki afrykańskiej temat dyskusji estetycznej. Przed opublikowaniem

⁵ Por. także: Ch. Braun, *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus: Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers*, München 1987, s. 198-201.

Negerplastik Einsteina, a często także i później, nie postrzegano bowiem sztuki afrykańskiej przez pryzmat pojęć estetycznych, czy krytyczno-artystycznych. Afryka była raczej przedmiotem działań kolonizacyjnych, źródłem pełnych przygód opowieści, afrykańskich legend i baśni. I chociaż nie znajdziemy w *Negerplastik* spójnej i wyczerpującej teorii sztuki Afryki, a jedynie pewne załączki jej koncepcji artystycznych odnoszące się do kubizmu, to odkryjemy w niej coś o wiele ciekawszego: poszukiwanie całościowego modelu estetycznego i moralnego, owej totalności, cudu kreacji, którego pragnął Bebuquin, a który połączyłby ze sobą, Friedrich i August Schleglowie, Novalis, Jean Paul i inni romantycy powiedzieliby *upoetyczniłby*, rzeczywistość, religię, moralność, sztukę itd.

W *Negerplastik* już w pierwszym rozdziale czytamy: „Możliwe, że z tablic z rysunkami wynika co następuje: murzyn nie jest człowiekiem nierozwiniętym” (Einstein 1980: 235), a w opublikowanej pięć lat później *Afrikanische Plastik* znajdujemy takie słowa: „Plastyka afrykańska wykazuje kubiczne rozwiązania, cechujące się rzadką czystością i konsekwencją. Śledzi zagadnienia przywiązania przestrzennego i koncentracji; w tym miejscu najbliższa jej jest plastyka egipska. (...) Sztuka afrykańska, podobnie jak egipska, zakorzeniona jest w służbie umarłym, kulcie przodków” (Einstein 1981: 66 i n.). Tak jak w Egipcie, dziełem sztuki oddaje się cześć, a religijne wyobrażenia Afrykanów przypominają „znaczenie, jakie Egipcjanie przypisywali Ka” (74). Staroegipskie i afrykańskie dzieła sztuki unikają „dynamicznej psychologii i podekscytowanego funkcjonalizmu” (75), a bliskość śmierci „skutkuje ich monumentalnością” (75).

Totalność manifestuje się, zdaniem Einsteina, w sztuce Afryki w całkowitym zjednoczeniu sztuki i religii, a nienaturalistyczne przedstawienie rzeźb wynika właśnie z ich religijnej funkcji: „perspektywa czy też zwykły rzut od frontu są tu zakazane – to nie byłoby pobożne. Dzieło sztuki musi dać całościowe równanie przestrzeni; ponieważ tylko wtedy, gdy wykluczy wszelką czasową interpretację, polegającą na wyobrażeniach ruchu, może stać się wieczne. Absorbując czas, który rozumiemy jako ruch, integrując go w swej formie” (Einstein 1980: 243).

Ponieważ „ciało Boga wymyka się jako dominujące wiążącym dłoniom robotnika” (247), a twórca afrykański, odczuwający strach przed swoim bóstwem, nie odważyłby się go naśladować, rzeźby afrykańskie składają się jedynie z prostych form sześciennych dalekich od rzeczywistości. Afrykańczyk tworzy dzieło totalne, będące zamkniętym w sobie mikrokosmosem, ponieważ tylko w takim dziele ujawnią się boskie siły, zmuszając obcującego z nim do nabożnego dystansu:

Podczas gdy europejskie dzieło sztuki podlega uczuciowej i formalnej interpretacji, afrykańskie dzieło sztuki jest z więcej niż tylko formalnego powodu, mianowicie także i religijnego, jednoznaczne. Nie oznacza, nie symbolizuje; jest Bogiem, zachowującym zamkniętą mityczną realność, do której dopuszcza swojego adoratora i także jego zmienia w mityczną istotę, znosząc jego ludzką egzystencję. (242)

Sztuka, która rodzi się na styku doskonałości przedstawienia trzech wymiarów i kanonicznego określenia tematu, nie dopuszcza samowoli interpretacji i może ulec zmianie jedynie za sprawą przemian religijnych. Nie tylko artysta jest w pełni oddany religijnemu wymiarowi swojego dzieła, także i jego odbiorca, adorując je, podporządkowuje mu się w pełni i staje się częścią wszechogarniającej totalności.

Bibliografia

Ball, H. (1992), *Die Flucht aus der Zeit*. Zürich.

Braun, Ch. (1987), *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus: Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers*. München

Broch, H. (1975), *Schriften zur Literatur I*, Frankfurt am Main

Einstein, C., *BEB II, Mappe 14, 19*, w: Carl Einstein Archiv, Berlin.

(1973), *Die Fabrikation der Fiktionen*, Reinbek.

(1985), „Vorwort im Katalog zur Ersten Ausstellung der Neuen Galerie“. *kritische berichte*, Heft 4, Berlin, str. 6-7.

(1980), *Werke Bd. 1*. Baacke, Kwasny. Berlin.

(1981), *Werke Bd. 2*. Beese, Kwasny. Berlin.

(1985), *Werke Bd. 3*. Schmid, Meffre. Berlin.

von Hofmannsthal, H. (1997), *List*, w: *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, Kraków.

Nietzsche, F. (2004), *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: *Pisma pozostałe*, Kraków.

Schlegel, F. (2000), *Rozmowa o poezji*, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i opracował T. Namowicz, Wrocław, str. 119-191.

Agnieszka Jezierska

Narracje rodzinne Birgit Vanderbeke

Birgit Vanderbeke to autorka wciąż słabo znana w Polsce. W krajach niemieckojęzycznych zaliczana jest do grona ważniejszych pisarek współczesnych¹. Jej pierwsza książka, *Das Muschelessen* ukazała się w 1990 roku, polskie tłumaczenie – *Małże na kolację* – dopiero w 2006 roku w przekładzie Sławy Lisieckiej. Inne ważne pozycje autorki wciąż czekają na przekład.

Małże na kolację określano jako późny debiut fabularny: była to pierwsza książka trzydziestoczteroletniej autorki. Poprzedza je praca, w której Vanderbeke podpisała się jako redaktorka: *Fresse schon meine Fingerspitzen wie Spargelköpfe. Bettel- und Brandbriefe* (1990, Zjadam już opuszki moich palców jak główki szparagów. Listy żebracze pisarzy – pierwsze zdanie to cytat z listu Else Lasker-Schüler). Jak widać tematyka kulinarna towarzyszy twórczości Vanderbeke od samego początku. Tę inklinację potwierdza wydana w roku 2003 książka kucharska *Schmeckt's? Kochen ohne Tabu* (Smakuje? Gotowanie bez tabu). Jednak potrawy interesują autorkę mniej niż inna kwestia: relacje międzyludzkie. *Opowiadam o nieporozumieniach między ludźmi, bo to według mnie najciekawsza rzecz na świecie. To, że ludzie, kiedy są ze sobą, są jednocześnie przeciwko sobie i że prowadzi to do żalonych sytuacji* (cyt. za Wagner 2001: 9). I właśnie sytuację krańcową, na granicy wytrzymałości, ukazuje debiutanckie opowiadanie.

Rzecz dzieje się w rodzinie uchodźców z NRD, której udało się przedostać wiele lat temu na zachodnią stronę. Matka, osiemnastoletnia córka i kilkunastoletni syn oczekują na przyjscie ojca. Nie jest to zwyczajna okazja, mimo że ojciec często wyjeżdża w delegacje: tym razem ojciec ma wrócić *z awansem w ręce* (2006:8). Już od samego początku delegacje zostają przeciwstawione ognisku domowemu, potrawy w serwowane centrach konferencyjnych („ogromniaste smażone lub grillowane kawały mięsa”) nie mogą się równać z jedzeniem domowym, swojskimi potrawami: ziemniakami w mundurkach z twarogiem i olejem lnianym czy zupą fasolową.

Ponieważ chodzi tu o dzień wyjątkowy, ba, przełomowy na drodze zawodowej ojca, matka niejako wyprzedza wydarzenia i chce przygotować ulubioną potrawę męża, czyli tytułowe małże. Mimo że jeszcze nikt nie zna wyniku delegacji, trójka domowników nie dopuszcza myśli, że działania ojca

¹ Twórczość pisarki cieszy się wielkim uznaniem krytyki już od debiutu, świadczyć mogą o tym nagrody: 1990 Nagroda im. Ingeborg Bachmann za fragment opowiadania *Muschelessen*, 1997 Kranichsteiner Literaturpreis za całokształt twórczości, 1999 Solothurner Literaturpreis, 1999 Roswitha-Preis, 2001 Hans Fallada-Preis i in.

mogły zakończyć się niepowodzeniem. Jednak matka przez swe poczynania kulinarne narusza dotychczasowy porządek: zawsze rodzice przygotowywali małże wspólnie. I nie chodziło tu jedynie o aspekty kulinarne – ta czynność miała podtekst erotyczny, rodzice zamykali się wspólnie w łazience, by czyścić małże, nie dopuszczając do tej czynności dzieci, dźwięki dochodzące zza drzwi brzmiały frywolnie, a rodzice, wychodząc, byli wyraźnie zawstydzeni swoim zachowaniem. Przepis na małże matka i ojciec poznali podczas swojej podróży poślubnej, więc danie to jest niejako symbolem ich małżeństwa, co tylko wzmacnia skojarzenia z seksualnością. Przygotowywanie stanowi swoisty rytuał, na dodatek garnek służący do gotowania to jedyny przedmiot przetransportowany z NRD, stale obecny w rodzinie, służył między innymi do wygotowywania pieluch dziecięcych.

Przygotowywanie małży to jedyny pozytywny moment w związku rodziców, we wszystkich innych sytuacjach to ojciec ma głos, a matka stara mu się podporządkować. I choć dowiadujemy się, że ojciec najbardziej lubił przebywać w gronie rodzinnym (2006:6), to nie można uznać tych pobytów za specjalnie miłe: brutalnie karze dzieci, stale jest z nich niezadowolony, krytykuje wygląd matki i córki. Kobieta wypełnia tylko zadania narzucone jej przez małżonka: mama *miała dbać o to, abyśmy stanowili porządną rodzinę* (2006:23). Oficjalnie matka identyfikuje się z Effi Briest, protagonistką powieści Theodora Fontanego, kobietą, która nigdy nie wini swojego męża, który dość okrutnie potraktował ją za jeden błąd. Często w trakcie wieczoru matka powtarza zdanie Effi, którym kobieta usprawiedliwiała postępowanie Instettena.

Jednak pasywną postawę matki została wpisana pewna subwersywność. W pewnym momencie, po kolejnym zacytowaniu słów Effi, matka zauważa: *choć z drugiej strony, i lekko się zawahała, no, powiedz wreszcie, poprosiliśmy ją, wiedząc już, że nastąpi teraz coś, czego do tej pory nie śmiała powiedzieć, a potem wyszło na jaw, że mama zawsze w skrytości ducha wielbiła i podziwiała Medeę [...]* (2006:89-90). Co więcej, matka nie tylko podziwiała tę postać, lecz także jest zafascynowana morderstwem, którego Medea dokonuje², gdyż w dalszej części swej wypowiedzi nawiązuje do możliwości morderstwa i stwierdza: *chęć otrucia wszystkich, żeby wreszcie zapanował spokój, to tylko takie fantazje* (2006:90). Jednak mimo końcowej uwagi, że chodzi tylko o zbrodnię wyobrażoną, ujawnia się dobrze dotychczas skrywana druga natura matki, bo kobieta tylko pozornie pogodziła się ze swym losem. Pojawia się wielkie napięcie pomiędzy sympatią deklarowaną a skrywaną. Niespełniona Medea, bez okrutnego czynu, z opowiadania Vanderbeke wzbudza empatię, jej myśl o zatruciu wcale nie jest taka zdrożna, co podkreśla jeden ze szczegółów opowiadania: córka w chwilach zdenerwowania dostaje gęsiej skórki, bardzo widocznej, bo czarne włoski na jej rękach się podnoszą. Kilkakrotnie w czasie opisywanego wieczoru, właśnie tak się dzieje. Po wyznaniu matki na temat Medei córka patrzy na ręce i dziwi się, że jej ciało nie zareagowało w zwykły sposób. Mimo że jako dziecko mogłaby stanowić potencjalną ofiarę matki, z czego zdaje sobie sprawę, to jednak nie buntuje się na taki scenariusz.

Niezwykle ciekawie zostaje wprowadzona do tekstu sugestia o możliwym zatruciu małżami – poprzez język ojca. W odniesieniu do dwóch potraw pojawia się zakaz używania potocznych słów, nie wolno mówić, że ziemniaki są gorące, ale że mają *wysoką pojemność cieplną* (2006:20). O małżach z kolei nie wolno powiedzieć, że są trujące, tylko należy użyć przymiotnika: *toksyczne* (2006:20).

² Odwołuję się tu do rozpowszechnionego co najmniej od czasów Eurypidesa wariantu mitu, w którym Medea z premedytacją dopuszcza się zbrodni na Glauke (Kreuzie) i swoich dzieciach.

To określenie pojawia się w tekście aż dwukrotnie. Należy przy tym odnotować, że ziemniaki z olejem lnianym często pojawiają się po powrocie ojca z delegacji, a druga z potraw, czyli małże, także ma stanowić ucztę dla ojca po powrocie. Mężczyzna narzuca całej rodzinie swoje normy i oczekiwania.

Skojarzenia z morderstwem także pojawiają się w tekście znacznie wcześniej, bo już na 13 stronie z 94 w polskim wydaniu (uwaga o Medei pojawia się 5 stron przed końcem utworu), kiedy córka stwierdza: *Bez przerwy nachodziła mnie myśl, że jeśli teraz te małże ugotujemy, to popełnimy morderstwo*. I kilkanaście linijek dalej *zaraz je zamordujemy* (2006:7), a na kolejnej stronie określenie *masowy mord* (2006:14). Po chwili córka zaczyna w każdą z małży wbijać nóż kuchenny. Zapowiedzią morderczej deklaracji są leksemy używane w tekście od samego początku.

Mimo używania ojcowskiej mowy przez narratorkę, całość zostaje zreferowana z perspektywy pozostałych członków rodziny: nie dowiemy się, co tak naprawdę przydarzyło się ojcu, choć przecież sytuacja została po wydarzeniach pamiętnego wieczoru jeszcze wielokrotnie omówiona: *później o tym mówiliśmy [...] mawialiśmy później* (s. 5), z perspektywy dłuższego czasu *Mówiliśmy później, że już w tamtej chwili ogarnął nas jakiś niepokój [...] może p o c z a s i e się przesadza, może niczego nie podejrzewaliśmy [...]* (s. 9, podkreślenie moje – A. J.). Mamy zatem do czynienia tylko pozornie z naiwnym komunikatem, niekontrolowanym strumieniem mowy. Z licznych powtórzeń wyłania się coraz bardziej szczegółowy obraz, jak zauważa Urs Bugmann „*Małże na kolację*” *poprzez niewiedzę w formie czystej ironii sokratejskiej prowadzą tym jaśniej do wiedzy* (2001:120). Prostota narracji tym bardziej wydobywa paradoksalne prawdy, np. kiedy córka powtarza bezkrytycznie za ojcem informację, że rodzice naprawdę musieli trzymać się razem w obozie dla uchodźców. To punkt widzenia ojca, który nie potrafił wykonywać żadnej „przyziemnej pracy”.

Pozornie realistyczny tekst Vanderbeke pozwala na wykładnię z pomocą jeszcze innego mitu: historii Edypa. Jak zauważa Julia Braun, warto zwrócić uwagę na motyw utykającej córki, co – zdaniem autorki pracy – naprowadza na mit Edypa (1995:20-21). Takie odczytanie wydaje się prawdopodobne w kontekście symbolicznego zabicia ojca (wyrzucenie małży do śmieci), a więc w ujęciu psychoanalitycznym. Warto pamiętać tu o przyczynie utykania córki: gdy była jeszcze niemowlęciem, ojciec nie mógł znieść jej płaczu i rzucił nią o ścianę (por. 2006:63-64), na skutek czego miała kłopoty ze stawem biodrowym i matka jeździła z nią na drugą stronę granicy do lekarza (por. 2006:11). Podobnie dzieje się w historii mitycznego Edypa, okaleczonego świadomie przez swego ojca, Lajosa, który przebił mu kolcem kostki u nóg.

Powracające okrucieństwo wcale nie musi się skończyć z odejściem ojca, bo w tekście Vanderbeke tak naprawdę nie dokonuje się żadna rewolucja jeżeli chodzi o porządek patriarchalny: miejsce jednego mężczyzny zostaje zajęte przez innego. W tej historii obie kobiety – matka i córka – są pełnoletnie, syn jeszcze nie. Jednak na końcu zajmuje nowe miejsce. Po telefonie, którego – co godne uwagi – matka nie decyduje się odebrać, syn otrzymuje polecenie, by wyrzucić śmieci. I tylko on wychodzi poza obręb mieszkania pamiętnego wieczoru. Jedyne jemu przypada rola zamknięcia jakiejś aktywności. Niedorosły syn staje się dojrzały, poprzez symboliczną zbrodnię na ojcu, jego wizji rodziny, obecności i funkcji w tejże rodzinie. I tylko on wyjdzie pamiętnego wieczoru poza próg mieszkania. W ten sposób na nowo zostaje stworzona opozycja pomiędzy pierwiastkiem męskim a żeńskim: kobiety pozostają w domu, mężczyzna ma prawo do swobodnego poruszania.

W *Małżach na kolację* ważna jest przestrzeń: kiedy dzieci są brutalnie karane przez ojca, matka pozostaje po drugiej stronie drzwi, obcych nie należy wpuszczać do mieszkania, ponieważ nie są

odpowiednim towarzyszem dla członków rodziny, kiedy ojciec przestępuje próg, matka stara się wydać mu jak najpiękniejsza. W innym tekście Vanderbeke *Friedliche Zeiten* (Czasy pokoju), próg odgrywa niezwykle istotną rolę, bo z kolei matka obsesyjnie broni określonego porządku i nie pozwala na swobodę przemieszczania:

Jeśli coś śmiertelnie przerażało matkę, to wyobrażenie, że ojca nie ma i nie będzie, zamiast wrócić do domu. To dość dziwne, bo u nas w domu wszystkie klucze zostały wyjęte i schowane, żeby drzwi pozostawały otwarte, jeśli ktoś by zasłabł albo zemdłał, ale wieczorem mama najchętniej zamknęłaby drzwi od wewnątrz, kiedy wszyscy byli bezpieczni, żeby nikt nie mógł wyjść [...]. (1996:9-10).

W pewien sposób ten tekst stanowi pendant do *Małży na kolację*. I tak samo, jak w przypadku debiutanckiego opowiadania, idealna wizja zostaje rozbita.

Całą historię poznajemy jako monolog pełnoletniej córki, pełen powtórzeń, niesamowicie długich zdań przypominających język mówiony, a hipotaksy (Arnold 2001: 181 i n.), połączone najpopularniejszymi spójnikami, pierwsze słowo całej książki to *Dass* (że), ta popularna koniunkcja, charakterystyczna dla języka mówionego, pojawi się w tekście wielokrotnie. Bożena Chołuj następująco podsumowuje stylistykę tekstu: [Z]dania [córki] są zaskakująco długie, konstruowane na zasadzie skojarzeń. Sprawiają wrażenie, jakby osoba opowiadająca obawiała się, że nie zdąży czy nie zdoła wszystkiego powiedzieć, albo jakby chciała wyrzucić z siebie coś, co ją męczy, ale czego nie jest w stanie wyartykułować. (1995:147-148).

Ta pozorna prostota wypowiedzi, sugerowana potoczność, imitująca brak restrykcyjnych powiązań nie powinna znieść czytających, bo tekst Vanderbeke to utwór, w którym dopracowano najdrobniejsze szczegóły. Strumień mowy ma ściśle określony rytm, niedopowiedzenia budują nastrój już od pierwszych stron, kiedy dowiadujemy się, że w rodzinie wydarzyło się coś bardzo ważnego, ale dopiero stopniowo ujawniane są szczegóły. Także powracające określenia mają swoje znaczenie, tak jak słowo 'toksyczny' czy leksemy związane z morderstwem. Także konfiguracje motywów dalekie są od przypadkowości. Ojciec zawsze chwali starannie pomalowane na krwisty czerwony paznokcie swojej sekretarki i stawia to żonie za wzór. Ta z kolei też ma niekiedy paznokcie w tym kolorze: przy oprawianiu małży. Widać tu sugestie erotyczne. Z kolei matka przed przyjściem ojca także robi manicure, używa jednak perłowego lakieru. Natychmiast nasuwa się analogia do skorup małży, tego co nadaje formę, wzmacnia. Być może także stanowi pozór, zewnętrzną powłokę. Krwistoczerwony kolor byłby zatem kolorem tego, co mięsiste, żywe, zmysłowe. Krwisty kolor i paznokcie pojawiają się w tym tekście jeszcze raz: pod koniec opowiadania, kiedy córka patrzy na swoje ręce i widzi, że wokół paznokci, które nerwowo obgryzała, ukazały się krwiste otoczki. Być może odejście ojca wiąże się z wejściem w dorosłość, otwartą drogą do inicjacji. Bożena Chołuj wydobywa także inne symboliczne znaczenie z ostatniej sceny:

Powiązanie [małży] ze sferą erotyczną, zaznaczone w opowiadaniu wspomnieniem wspólnych żartów i zagadkowego przekomarzania się rodziców w łazience, wskazuje na ich tradycyjną symbolikę kobiecości. Wyrzucenie

muszli pamiętnego wieczoru oznacza zatem nie tylko wykluczenie ojca z kręgu triady – matki i dzieci, ale i rezygnację matki ze swojej seksualności. (1995:153)

Znaczyłoby to, że odejście ojca oznacza wprawdzie rezygnację z seksualności, jeżeli chodzi o matkę, ale następuje jednocześnie wymiana pokoleniowa: pełnoletnia córka staje się w pełni dojrzała płciowo: nie tylko fizycznie, lecz także ze względu na konfigurację w rodzinie. Rozpad tej komórki społecznej pozwala na tworzenie się nowych konfiguracji, dopóki domknięty był czteroosobowy układ, dzieciom nie wolno było zawierać nowych znajomości, kiedy powstaje wolna przestrzeń – zakaz traci ważność.

Trudno przecenić rolę jedzenia w tym tekście. Obok wykwintnych małży mamy jeszcze kilka innych potraw: ich wystąpienie zawsze wiąże się z sytuacją rodziny. Jeśli coś nie smakuje tak jak powinno, ojciec wpada we wściekłość. Tak dzieje się, kiedy na jednym z niedzielnych wypadów za miasto matka zapomina zabrać sól do jajek, innym razem, gdy na święta kupuje węgierską gęś zamiast polskiej i danie jest zbyt suche. Również jedynej wizycie ojca u jego własnej matki, czyli „drugiej babci”, towarzyszy posiłek, dość dziwny, bo przygotowany przez zaproszoną gosposię. Dopiero antyposiłek: nieskonsumowane małże w niepełnej rodzinie staje się okazją do rozrachunku z rodziną. Zamiast posiłku jednoczącego pojawia się tu posiłek obrachunkowy. (Odwołuję się tu do dwóch typów posiłków, które wymienia Alois Wierlacher w monografii *Vom Essen in der deutschen Literatur*, 1987:81-95). Warto zwrócić uwagę, że w języku niemieckim analogia pomiędzy posiłkiem a sądem nasuwa się niejako automatycznie: homonimiczne słowo *Gericht* oznacza zarówno danie, jak i sąd właśnie. Przedstawiając posiłek rozrachunkowy, autorka dekonstruuje jeden z mitów współczesnej kultury – obraz szczęśliwej rodziny podczas wspólnego posiłku.

Zakończenie pozostaje na wpół otwarte. Matka nie odbiera telefonu, który dzwoni pod koniec wieczoru, nie ma siły, by przestąpić próg pokoju gościnnego, zatrzymuje się w drzwiach. Powtarza model bezsilnego zachowania, który towarzyszył jej, kiedy ojciec za drzwiami bił dzieci. Częściowe domknięcie stanowi symboliczny gest matki, która decyduje się na wyrzucenie posiłku do kosza, jednak zupełnie nie wiadomo, co stało się z ojcem. Być może finał tej historii jest dużo bardziej przewrotny: a co, jeśli ojciec nie został urzędnikiem wyższego szczebla? Jeśli jego wystąpienie nie okazało się wystarczająco dobre? Czy może wrócić do rodziny, w której od wielu lat budował swój mit jako człowieka sukcesu? Wejść na uroczystą kolację bez awansu w rękę? Być może nie tylko matka co wieczór przywdziewa maskę. Podobnie określone oczekiwania dotyczące męskości zamykają drogę także i ojcu. Model rodziny, który stara się na siłę stworzyć, to projekt bez wzorca: nie do końca wiadomo, kim był ojciec ojca, raz tylko pojawia się szczątkowa informacja, że „ojciec był synem bezrobotnego chłopca”, nie pada w tym kontekście określenie „ojciec”, tak jakby ta rola w życiu ojca nigdy nie była obsadzona. Być może ojciec stał się niewolnikiem kategorii wypracowanych przez samego siebie.

Ojciec pogardza także jedynym z rodziców, z którym miał do czynienia, czyli własną matką. Ilekroć przyjeżdża do rodzinnej miejscowości, nie chce przebywać w jej domu, wynajmuje noclegi w zajeździe, nie ma najmniejszej ochoty spożywać przyrządzonych przez nią posiłków. Jego rodzina zawsze określa ją jako „drugą babcię”, *ponieważ była biedna* (2006:66). Jeden jedyny raz zgadza się

skorzystać z jej gościny, kiedy uboga kobieta wynajmuje specjalną gosposię do przygotowania posiłku. Widać tu naruszenie zasad rodzinnych: musi pojawić się ktoś obcy, by syn zechciał zbliżyć się do swej matki. Także i ten posiłek kończy się ostentacyjnym wyjściem ojca. Jednak po śmierci matki postanawia wyprawić jej godny pogrzeb i *najpiękniejszy grób we wsi* (2006:69). Także jego żałoba odpowiada społecznym oczekiwaniom wobec syna, któremu umiera matka: *po jej [drugiej babci] śmierci wpadł w czarną rozpacz, aż mama myślała, że z bólu całkiem zwariował [...]* (2006: 69). I tu dochodzi do starcia między nim a córką-narratorką, która osiągnęła pełnoletniość, więc wolno jej odmówić udziału w obchodach. W odróżnieniu od swego ojca ceniła babcię za życia i świadomie rezygnuje z wyjazdu na pogrzeb.

Ojciec tworzy więc samodzielnie projekt rodzinny, każe realizować go matce i dzieciom, choć tak naprawdę nie ma żadnego wzorca, a jego relacja z matką daleka jest od ideału. Wizja idealnej rodziny to raczej pozór, który ojcu potrzebny jest w życiu zawodowym. Przykładowy ojciec rodziny ma większe szanse na awans. Z drugiej strony ojciec stale wstydzi się swojej żony, która nie opanowała zasad *savoir vivre'u*, nieatrakcyjnej córki, syna słabego w sporcie, z niemęskimi nawykami. Nawet dobre oceny narratorki nie poprawiają jego postrzegania: dezawuuje je, twierdząc, że szkoła po prostu niewiele wymaga.

Istotna w tekście wydaje się symbolika liczb: matka kupiła cztery kilo mały, by przygotować posiłek dla czterosobowej rodziny. Gdy na zegarze pojawia się godzina trzy po szóstej, córkę ogarnia złe przeczucie (por. 2006:10, 11). Obie cyfry odpowiadają wielokrotnością trójki, a więc liczbie członków rodziny, oczekujących przy stole.

Metodą artystyczną Vanderbeke jest wpisywanie wielu znaczeń w pozornie realistyczne obrazy. W opowiadaniu *Friedliche Zeiten* znowu napotykaemy rodzinę uchodźców z NRD, tym razem w czasach zimnej wojny. Weibke Eden komentuje strategię w *Małżach na kolację* następująco: *Opowiadanie odzwierciedla w przedstawieniu mikrokosmosu rodzinnego, makrokosmos państwa i społeczeństwa.* (2001:119). Ta uwaga tłumaczy także metodę artystyczną opowiadania *Friedliche Zeiten*, które rozpoczyna się następująco:

Mojemu tacie podobało się we wschodzie to, że próbowali zrobić socjalizm, a nie podobało mu się we wschodzie to, że sobie z socjalizmem nie poradzili, bo byli idiotami. Tyle wiedzieliśmy. Co mu się podobało w zachodzie – tego nie wiedzieliśmy.

Mojej mamie podobało się w zachodzie to, że ona mogła teraz ukrywać klucze, a nie jej matka. Tak przynajmniej mówił tata. (1996:5).

Po raz kolejny Vanderbeke wybiera naiwną narratorkę, znacznie młodszą niż w *Małżach na kolację*, bo zaledwie kilkulatnią. Istotny dla twórczości Vanderbeke podział na Niemcy Wschodnie i Zachodnie zostaje tutaj pokazany z perspektywy bardzo infantylnej. Mamy do czynienia z przemieszeniem porządków, choć paralelizmy składniowe i pozorna kompletność wypowiedzi sugerują, że te dwa akapity w opowieści z perspektywy dziecka dają pełny przegląd sytuacji. O ile uwaga dotycząca taty odnosi się do sytuacji ogólnohistorycznej, o tyle matka zajmuje się wyłącznie kwestiami rodzinnymi. Rzecz dzieje się w czasach zimnej wojny. Także w rodzinie mamy problem zimna, ale

rozumiany dosłownie, a nie metaforycznie: matka bezustannie zakręca dopływ ciepła, choć po zachodniej stronie granicy rodzina ma nareszcie mieszkanie z centralnym ogrzewaniem. Szczególnie dotkliwie okazuje się to przy korzystaniu z toalety. Analogia do makrohistorii zostaje znów wprowadzona naiwnymi uwagami córki: *Wydaje mi się, że cała ta wojna w mieszkaniu związana była z historią z kluczami, bo w końcu ojciec też zaczął gdzie indziej chodzić do ubikacji i łazienki* (1996:6-7). Użyte w oryginale słowo 'Krieg' (wojna) pojawia się także w określeniu 'der kalte Krieg' (zimna wojna). Proste i powierzchowne wyjaśnienie córki nie wyczerpuje przyczyn odejścia ojca i jego związku z inną kobietą. Infantylnizm i naiwność w utworach Vanderbeke skrywają dodatkowe znaczenia, pęknięcie między sposobem narracji a przekazywanymi treściami jest tylko pozorne.

W obu cytowanych tu opowiadaniach do tragedii doprowadza obsesyjna chęć stworzenia czegoś stałego, kompletnego, doskonałego. W *Małżach na kolację* ojciec ma obsesję na punkcie kompletności, co przejawia się także w jego kolekcjonowaniu znaczków, za wszelką cenę stara się dopasować do norm i oczekiwań społecznych, a uzyskuje przeciwny efekt: rodzina, którą stworzył, to farsa, bo matka kipi żądzą zemsty, a córka ma liczne sekrety. Tak samo chorobliwe obawy matki w opowiadaniu *Friedliche Zeiten* przyczyniają się do odejścia ojca.

Vanderbeke nie proponuje żadnej recepty na uzdrowienie więzi międzyludzkich. Rodzina dla Vanderbeke to zawsze niestabilny układ sił, nieważne czy patriarchalny, czy matriarchalny, bo okrucieństwo, władza nie są przypisane do płci, stanowią nieodłączny element wspólnego życia.

Bibliografia

- Arnold, H. L.**, (2001), „Birgit Vanderbekes Erzählen“, *„Ich hatte ein bisschen Kraft drüber“*. *Zum Werk von Birgit Vanderbeke*, Wagner R. (red.).
- Braun, J.**, (1995), *Eine Interpretation zur Darstellung von Gewalt in Evelyn Grills Roman „Winterquartier“ und Birgit Vanderbekes Erzählung „Das Muschelessen“*, Wien, (niepublikowana praca magisterska)
- Bugmann, U.**, (2001), „Ironie der Wahrnehmung“, *„Ich hatte ein bisschen Kraft drüber“*. *Zum Werk von Birgit Vanderbeke*, Wagner R. (red.), s. 118-134.
- Chołuj, B.**, (1995) „Matki i ich władza w literaturze niemieckiej”, *Teksty drugie*, z. 3-4, s. 141-157.
- Eden, W.** (2001), „Birgit Vanderbeke. »Der Beruf der Schriftstellerin tut wahnsinnig weh«”, Eden, W., *Keine Angst vor großen Gefühlen. Die neuen Schriftstellerinnen*, Berlin, s. 115-128.
- Vanderbeke, B.** (red.), (1990), *Fresse schon meine Fingerspitzen wie Spargelköpfe. Bettel- und Brandbriefe*, Frankfurt am Main.
- Vanderbeke, B.** (1990), *Das Muschelessen*, Berlin.
- Vanderbeke, B.** (1996), *Friedliche Zeiten*, Berlin.
- Vanderbeke, B.** (2006), *Małże na kolację*, tł. S. Lisiecka, Warszawa.
- Wagner, R.** (2001) „Vorwort“, *„Ich hatte ein bisschen Kraft drüber“*. *Zum Werk von Birgit Vanderbeke*, Wagner, R. (red.), Frankfurt am Main, s. 9-11.
- Wierlacher, A.**, (1987) *Vom Essen in der deutschen Literatur*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1987.

Tomasz Bereziński

Kurt Tucholskys Erzählungen in der Perspektive der Theorie der Groteske von Michail Bachtin

Michail Bachtins Theorie, die das Wesen auf die Groteske im Karneval und der Lachkultur des Mittelalters bezieht, beschreibt als einen der zentralen Aspekte der Groteske den unvollständigen, nicht mit dem Kanon übereinstimmenden Körper. Zum Anderen sieht Bachtin auch das Lachen über den Tod als wichtiger Teil der Groteske. Bachtin entwickelt Thesen, wie in der Lachkultur des Mittelalters das Lachen hervorgerufen wird.

Die Lachkultur ist meist eine Parodie und damit gleich eine Degradierung der ernsthaften, der offiziellen Kultur. Bachtin betont jedoch, dass die Degradierung nicht absolut ist, was er auf den besonderen Charakter des Lachens in der Karnevalskultur des Mittelalters zurückführt. Das Lachen hat einen universellen, alles umfassenden Charakter wodurch die Herabsetzung, die Vernichtung des Verlachten relativiert wird. Es besteht eine Ambiguität, eine Gleichzeitigkeit von Vernichtung und Erschaffung, Degradierung und Erhöhung. Dies unterscheidet laut Bachtin die Parodie des Mittelalters von der neuzeitlichen, die rein negierenden Charakter hat (vgl. 1995: 71 f).

Die doppelte Stimme der Parodie betont Bachtin in seinen Arbeiten über Rabelais und Dostojewski. Die Auszüge aus diesen Büchern wurden 1969 in Deutschland unter dem Titel: „Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur“ publiziert. „Wie in der Stilisierung redet der Autor auch hier mit dem fremden Wort, doch im Gegensatz zur Stilisierung führt er in dieses Wort eine bedeutungsmäßige Gerichtetheit ein, die der fremden Gerichtetheit direkt entgegengesetzt ist. [...] Das Wort verwandelt sich in eine Kampfarena zweier Stimmen. [...] In der Parodie sind die Stimmen nicht nur abgesondert, nicht nur durch eine Distanz getrennt – sie stehen einander feindlich gegenüber.“ (1969: 119).

Als dominante Methode der Parodie der offiziellen Kultur nennt Bachtin die Verknüpfung von Bereichen der offiziellen Kultur mit dem „materiell-leiblichen Prinzip“ (vgl. 1995: 69). Durch die Verbindung beispielsweise feierlicher Akte mit Elementen der Körperlichkeit kann sich über die offizielle Kultur und ihre Anforderungen und Regeln lustig gemacht werden und diesen der einschüchternde Charakter genommen werden.

Die Körperlichkeit der Groteske besteht jedoch aus verschiedenen Aspekten. Im Gegensatz zur Körperdarstellung des klassischen Kanons geht es in der Groteske nicht darum, eine abgeschlossene Einheit zu präsentieren. Gerade die Unebenheiten und Öffnungen, über die der Körper in Kontakt zu seiner Welt tritt und die in sein Inneres führen, sind für die groteske Körperpräsentation von

Interesse. Der Körper steht somit in ständigem Kontakt zu seiner Umwelt. Für die Grotteske „ist alles interessant, was hervorspringt, vom Körper absteht, alle Auswüchse und Verzweigungen, alles was über die Körpergrenzen hinausgeht und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet.“ (1995: 358).

Bachtin zufolge geht das groteske Körperverständnis der Renaissance noch weiter. Der groteske Körper ist ein kollektiver, ein Volkskörper. Dies hat folgende Konsequenzen: Das Kollektiv ist unsterblich, der individuelle Tod verliert seinen Schrecken, ist nur eine Station im ewigen Prozess von Tod und Geburt. Neben diesen, die Unabhängigkeit des grotesken Körpers betonenden Komponenten, ist die Umkehrung von Oben nach Unten ebenfalls erwähnenswert. Als Beispiel nennt Bachtin die Verbindung von geistigen Prozessen (Kopf – „Oben“) mit der Sphäre des Unterleibs (Geburt und Exkrementen). Ein weiteres groteskes Motiv ist das des zerstückelten Körpers. Dies erläutert Bachtin anhand der Präsenz von Flüchen in Rabelais Erzählungen. Thema der Flüche ist nicht selten der zerstückelte Körper. Dem Verfluchten werden verschiedenste Krankheiten und Gebrechen gewünscht und damit das Bild eines grotesken, unvollkommenen Körper geschaffen, oder aber der Betreffende wird zum Teufel, zur Hölle gewünscht, was wiederum die Verbindung mit dem ambivalenten „Unten“ impliziert. Ambivalent, weil dieses „Unten“ nicht einfach nur degradierend ist, sondern durch die Verknüpfung des Unterleibs mit der Assoziation von Geburt auch den Fortbestand des Lebens impliziert (vgl. 1995: 207).

Am Beispiel Rabelais Erzählungen weist Bachtin nach, wie wichtig das Moment der Übertreibung für die grotesken Darstellungen ist. Bei der Beschreibung von Figuren sind einzelne Körperteile oder auch der gesamte Körper unglaublich groß, oftmals geht es um enorme Mengen von Speisen und Getränken oder sogar Extremitäten.

Bachtin findet für die Relevanz des Maßlosen im Humor der Renaissance eine Erklärung, die eng mit seinem Verständnis vom Lachen verknüpft ist. Das Lachen dient dem Besiegen der Angst vor dem Unbeeinflussbaren, dem Mächtigen. Durch die groteske Übertreibung des Gefürchteten in ungleiche Ausmaße (z.B. durch die Präsentation einer Flutkatastrophe als Urin eines Riesen) wird die Angst lachend besiegt. Weiterhin wird in der Urin-Flut die im Zusammenhang mit den Flüchen bereits erwähnte Funktionsweise der Degradierung durch Verknüpfung mit materiell-leiblichen Prinzipien deutlich. Eine Flut, die aus dem Körperausscheidungen besteht, ist nicht länger furchtbar, sondern lächerlich.

Um das Gefürchtete lächerlich zu machen und so die Angst zu bekämpfen geht es bei der Todesdarstellung der Grotteske. In dem Beispiel der Urin-Flut wird berichtet, wie unzählige Menschen sterben. Aber dadurch, dass ihr Tod anonym ist, die Zahl der Toten so groß und die Todesart so komisch, wird der Tod des Einzelnen hier nicht wahrgenommen, erscheint nicht entsetzend.

Durch die Betonung der Gleichzeitigkeit von Entstehen und Verfall hat die Grotteske auch ein besonderes Interesse an der Darstellung von zwei Körpern in einem, also z.B. dem Bild des schwangeren Todes (vgl. 1995: 76).

Von vielen Aspekten der Theorie der Grotteske von Bachtin sind die oben erwähnten am besten, um die grotesken Motive bei Kurt Tucholsky darzustellen. In 1914 unter dem Titel „Der Zeitsparer“ erschienenen Erzählungen lassen sich Körper- und Todesdarstellung und damit im Zusammenhang stehende Übertreibung finden.

„Das Paradigma“ fängt mit dem folgenden Satz an:

„Walter Jarotschiner, die illegitime Amme der Rechtsbessenen, die an den Brüsten der alma mater vorschrittmäßig zu saugen hatten, der juristische Repetitor Walter Jarotschiner rutschte mit einem matten Seufzer ins Bett; seine pinselblonden Haare, die im Kranze die ehrfurchtgebietende Tonsur umstanden, bauschten sich.“ (1987, B. I: 148).

Für die Universität wird das Bild der säugenden Mutter eingesetzt, für den Repetitor das der Amme. Es wird also auf das Körperliche verwiesen. Gleichzeitig ergeben sich damit ungewöhnliche, absurde Wortverbindungen, wie „illegitime Amme“ oder „vorschrittmäßiges“ Saugen. Es werden zwei Bereiche vermischt, die nichts gemein haben. Die Degradierung von Geistesakten der offiziellen Kultur durch Verbindung mit dem materiell-leiblichen Element tritt ein. Gleiches gilt für die Betonung des Mundes in der Jarotschiners Beschreibung: „Und sein Mund troff von Weisheiten“ (1987, B. I: 148), die „Weisheiten“ werden degradiert, indem sie mit Körperausscheidungen gleichgesetzt werden.

Extrem ins Auge stich die groteske Körperdarstellung bei der Einführung des Paradigmas, das nur entfernt einem menschlichen Wesen ähnelt:

„Öffnete sich die Tür? – Sie öffneten sich. Und herein trat – mein Gott! – welch ein Wesen! – Es war grau, unscheinbar, ein Mann offenbar, wie? und statt der Hände und Arme wie wir, die `normalen Durchschnittsmenschen` sie haben, trug es längliche Klumpen, Keulen, schien es, und auch sie grau, glibberig, durchscheinend wie eine Kinovision...“ (1987, B. I: 148).

Das gesamte Erscheinungsbild ist weit von der kanonischen Körperdarstellung entfernt, die Gestalt ist nicht klar umrissen und glatt sondern „glibberig“ und „durchscheinend“ – eine abnorme Erscheinung. Als das Wesen zu sprechen beginnt, hebt sich sein gehobener Sprachstil von der abstoßenden Gestalt ab. Das „Unding“ steht im krasen Gegensatz zur „ganzen Schönheit der Vorschriften“ – ein Exempel für deren Verletzungen. Das Paradigma, das groteske Wesen, stellt die Verletzung der gesellschaftlichen Regeln dar. Es entwickelt sich dann vom „Unding“ zur konkreten Gestalt – Peter Panter – und im Verlauf der Erzählung wird eindeutig als „er“ identifiziert. Es leidet jedoch an seiner Wesensart und geht letztendlich daran zu Grunde.

Peter Panter, das Paradigma, entscheidet sich für Selbstmord, da er mit seiner Wesensart nicht mehr weiterexistieren möchte. Nachdem er seinen „Schöpfer und Mörder“ angeklagt hat, kullert er sich „sanft“ aus dem Fenster. Dem Repetitor tut es leid um das Paradigma, es stört ihm aber nicht gleich eine neue Figur zu schaffen – Theobald Tiger. Wichtiger Aspekt der Erscheinung des Paradigmas ist also, dass es im Endeffekt kein Individuum ist, obwohl es einen Namen hat. Letztendlich bleibt es lediglich ein ersetzbares Muster. Darin klingt die karnevaleske Vorstellung vom ewig existierenden Volkskörper an, der Tod des Paradigmas Peter Panter begünstigt die Entstehung von Theobald Tiger. Diese Assoziation hat jedoch nur eingeschränkte Geltung. Denn in der Idee vom beständig lebenden Volkskörper geht es weniger um die komplikationslose Ersetzbarkeit des Individuums, als vielmehr um die Unterordnung des Individuums unter das Kollektiv. Das prompte Ersetzen hat eher zynische, emotionslose Züge als karnevaleske.

In der Erzählung „Der Zeitsparer“ wird der Tod relativ beiläufig erwähnt. Er taucht in der Anekdote vom Mister Woolf aus New York auf, der „infolge eines tödlich verlaufenen Unterhaltungsromans einen schrecklichen Tod gefunden hatte, lebte wieder auf, weil er fühlte, dass hier ein Geschäft zu machen sei“ (1987, B. I: 146). Bei dem scheinbaren Todesfall geht es wohl um den gesellschaftlichen

Tod des Herrn Woolf, dem er mit den Zeitgeschäften entgegenwirken möchte. Dennoch lassen sich in dem Satz auch karnevalek-groteske Elemente finden, da der Tod nicht als eindeutig, sondern überwindbar präsentiert wird. Allerdings ist das Individuum in der Anekdote ganz klar in den Mittelpunkt gestellt, das sich innerhalb der Gesellschaft zu behaupten versucht, um den Tod zu überwinden. Es geht nicht um das Bachtinische Fortbestehen des Kollektivs.

Hingegen entspricht durchaus Bachtins Verständnis der Beruf des Mannes, der den unerhörten Dr. Bruck sucht. Herr Mauermeister ist Engrosschlächter. Seine Profession verweist auf den Tod der Masse, den industrialisierten Tod. Es ist durchaus plausibel, das in der Berufsbezeichnung anklingende industrielle Schlachten großer Massen von Tieren mit dem Sterben anonymen Menschen in dem Beispiel der Urin-Flut zu vergleichen – wobei karnevalesk-groteske Motive gemindert sind, da über die Todesart nicht gespottet wird und das materiell-leibliche Prinzip keine Anwendung findet. In dem Namen „Mauermeister“ klingt an, was Bachtin als *coq-á-lâne* bezeichnet, eine normenlose, assoziative Redeform, deren Schöpfungen häufig auf bekannten Wortkombinationen wie Sprichwörtern oder Redensarten beruhen (vgl. 1995: 469). Durch die Zusammensetzung zweier alltäglicher, ähnlich klingender Namen wird der so Bezeichnete entindividualisiert und schon durch die Namensgebung lächerlich gemacht.

Das Grundthema des „Zeitsparers“ ist, wie Menschen ihre Lebenszeit sparen, und dadurch ihr eigenes, oder, wenn sie die Zeit verkaufen, das Leben der anderen verlängern. Dies verweist gewissermaßen auf die Unsterblichkeit des Volkskörpers als Kollektiv, jedoch nicht im Bachtinischen Sinne, dass der Tod des Einzelnen den Schrecken verliert, solange das Kollektiv fortbesteht. In Tucholskys Erzählung versucht das Individuum sein Leben zu verlängern und die wenigen Privilegierten machen das auf Kosten der armen Masse. Zentral ist also eher die Gesellschaftskritik. Dieser deutlich erkennbare moralisch-kritische Unterton entspricht nicht der karneval-grotesken Lachkultur.¹

Die nächste Erzählung aus der Sammlung „Der Zeitsparer“ in der das Motiv des Todes vorkommt ist „Der Papagei“. Hier hungert sich zunächst ein Papagei zu Tode. Dies ist in sofern bemerkenswert, als es als Umkehrung des karnevalesk-grotesken Übermaßes an Speisen und Getränken gewertet werden kann. Die Art und Weise des Todes trägt dazu bei, dass dieser eher lächerlich als traurig erscheint. Zunächst singt der Vogel melancholische Lieder – an sich durchaus dem von der offiziellen Kultur geforderten Verhalten angesichts des nahenden Todes gemäß. Insbesondere der erwähnte Liedtitel „Wenn andere Mädchen tanzen gehn, muss ich bei der Wege stehn!“ macht deutlich, dass es mit der Ernsthaftigkeit nicht allzuweit ist. Weiterhin heißt es: „als Herr Stör am Morgen herauskam und dem Vogel einen guten Morgen bot, antwortete der nicht, sondern war tot.“ (1987, B. I: 157). In der Formulierung klingt an, dass *tot sein* eine recht alltägliche Beschäftigung ist, die von der Verpflichtung zu antworten enthebt. Hier ist auch eine Methode, die Todesangst zu mildern und sich über den Tod lustig zu machen erkennbar.

Der Besitzer des Papageis, Herr Stör, folgt diesem dann später in den Tod und zwar in einer besonderen Weise. Er enthauptet sich selbst, indem er seinen Kopf in den Papageienkäfig zwingt und

¹ Bachtin zufolge ist es das Wesen der modernen Satire, dass sich der Betrachtende außerhalb der betrachteten Welt sieht. Dadurch wird das Lächerliche zum Besonderen, der ambivalente Charakter des Lachens geht verloren, da nicht über sich selbst gelacht werden kann (vgl. 1995: 61). Dies trifft für die kritische Haltung Tucholskys zu.

dann den Hals abschneidet. Ganz unabhängig davon, ob man sich diesen Selbstmord als tatsächlich durchführbar vorstellen kann, ist er doch eindeutig grotesk im Bachtinischen Sinne. Es wird ein unvollständiger grotesker Körper produziert. Gleichzeitig nimmt der Kopf den Platz des Vogels ein. Das entstehende Bild wirkt sowohl erschreckend als auch lächerlich. Bachtin nennt als einen der Grundzüge der Groteske, die Vermengung vom Menschlichen und Tierischen (vgl. 1995: 82). In diesem Kontext sollte man auch noch die Beschreibung des Papageis bemerken, der mit seiner Schnabelform eindeutige jüdische Züge besitzt.

So wie in der Erzählung „Der Papagei“ an der Übertreibung und damit Leichtigkeit der karnevalesken Kultur fehlt, kommen Überfluss und Übermass in „Von dem Manne, der keine Zeitungen mehr las“ sofort ans Licht. An dem Beispiel des Konsumentenverhaltens einer Zeitungslersers wird dies besonders deutlich. Die scheinbar wahllose Aufzählung der Schlagzeilen macht ihre große Zahl und die Unfähigkeit und die Unfähigkeit ihrer Verarbeitung ersichtlich. Durch die Formulierung: „ließ er gierig alle Nachrichten in sich hinunterlaufen“ (1987, B. I: 151) wird die Nähe zum grotesken Motiv des Überflusses an Speisen und Getränken betont. Gleichzeitig wird dadurch aber auch der Unterschied zwischen der karnevalesken Motivik und Tucholskys Erzählung deutlich. Bei Tucholsky geht es eben nicht um das materiell-liebliche Prinzip sondern um das medial-gesellschaftliche. Berücksichtigt man weiterhin, dass Tucholsky in „Was darf Satire?“ die Übertreibung als grundlegenden Zug der Satire beschreibt (vgl. 1987, B. II: 43), so wird die Wertung der Übertreibung in diesem Kontext als eindeutig grotesk im Bachtinischen Verständnis relativiert.

In der Erzählung ist auch die Todesthematik präsent. Sie wird mit einem Paradox eingeführt: „Einmal hat er aber doch noch Zeitung gelesen. Das war damals als er tot war.“ (1987, B. I: 154). Der Zeitung als Meldeeinsatz des Todes kommt ein besonderer Stellenwert zu, der Tod tritt erst ein, wenn er niedergeschrieben wird, solange dies nicht erfolgt, ist er nicht entgültig. Auch darin kann man eine Methode sehen, den Tod als weniger furchterregend darzustellen, da er gewissermaßen erst eintritt, wenn die Gesellschaft ihn akzeptiert. Jedoch stellt sich damit die Frage, ob es nicht eher die gesellschaftlichen Konventionen sind, über die sich der Text insbesondere anhand des Todesbeispiels mockiert. Schließlich geht es ja, um eine Kritik der Zeitungslandschaft.

Die Vermutung, dass gesellschaftliche Konventionen lächerlich gemacht werden, bestätigt die Formulierung der Todesanzeige:

Als Toter empfiehlt sich

A.GRILLRUHM

Nickelkulk 13

Unsere ff. vernickelten Trübeschläge sind nach wie vor erhältlich.

R.J.P.

Die höfliche Floskel „sich empfehlen“ erscheint völlig unangebracht um den Tod eines Menschen zu annoncieren, es wird dem Toten eine Aktion unterstellt, die er als Toter eigentlich nicht mehr auszuführen imstande ist. Die Endgültigkeit des Todes wird demnach durch die Formulierung gemindert. Zugleich stellt der Text der Todesanzeige den Fortgang des Geschäfts über den Tod von Andreas Grillruhm dar. Dieser mag tot sein, die Geschäfte gehen weiter.

Der Grundton von allen vier Erzählungen Tucholskys ist eindeutig ironisch-kritisch und der Autor bedient sich der grotesken Elemente um eines bestimmten Effekts willen.

Bachtin betont in seinen Aufsätzen die Ambivalenz des Lachens in der mittelalterlichen Karnevalskultur. Dieses Lachen bezieht, so Bachtin, seinen theoretischen Hintergrund (das Lachen als heilende und erneuernde Kraft) aus der Antike, seine Praxis, also sein tatsächliches Auftreten im künstlerischen Kontext, jedoch aus dem Mittelalter. Bachtin weist dem mittelalterlichen Lachen einen universellen, alles umfassenden Charakter zu, es degradiere zwar, weil es meist als Lachen über eine Parodie der offiziellen Kultur erfolgt, es sind jedoch alle Schichten und Stände beteiligt und durch den Hintergrund des antiken Verständnisses degradiert und erhöht es gleichzeitig. In den komischen Erscheinungen nach der Renaissance, Satire und Ironie, erkennt Bachtin nur noch reduzierte Formen des Lachens, da der Lachende sich in ihnen dem Be- oder Verlachten gegenüberstellt, keine Einheit mehr mit diesen bildet und so die Negation die Universalität verdrängt (vgl. 1995: 88).

Tucholsky schreibt der „echten“ Satire eine „blutreinigende“ Kraft zu (vgl. 1987, B. II: 44). Die Parallele zur von Bachtin postulierten erneuernden Kraft des Lachens in der Groteske macht sich sehr bemerkbar. Jedoch ist die grundlegende Thematik Tucholskys eine andere als die des mittelalterlichen Karnevals. Tucholsky geht es weniger um das Überwinden von Furcht, sei es vor dem Tod, sei es vor Obrigkeiten, er möchte vielmehr auf gesellschaftliche Probleme und Missstände hinweisen. Er verwendet die von Bachtin beschriebenen Mittel der Groteske für seine eigenen Zwecke.

Da die Erzählungen vom kritischen Anliegen geprägt sind, kann das durch sie evozierte Lachen nicht universal und grotesk sein. Erzähler und Rezipient stehen dem Erzählten als Betrachter gegenüber, sie müssen sich nicht als Teile der erzählten Welt begreifen (vgl. 1985: 26). Dadurch überwiegt das degradierende Moment in den Erzählungen. Obwohl Tucholsky die Motive der karnevalesken Groteske einsetzt, ist der Gesamteindruck seiner Erzählungen im Bachtischen Sinne der modernen, ironisch-satirischen Groteske zuzuordnen.

Literatur

- Bachtin, M.**, (1995), *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt am Main.
- Bachtin, M.**, (1969), *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München.
- Tucholsky, K.**, (1987), *Gesammelte Werke*, hg. v. Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, 10 Bände, Reinbeck bei Hamburg.
- Raddatz, F.J.**, (1985), „Tod als Nicht-Utopie“, *Text und Kritik*, 29: 24-30.

Hanna Serkowska

Non potevano non dire di no... Sull'immaturità e il sessantotto in Italia

Non posso più credere alla rivoluzione, ma non posso non stare dalla parte dei giovani che si battono per essa.

Pier Paolo Pasolini

La maturità è tutto.

William Shakespeare

Quest'anno non poteva accadere nulla di diverso. Nel 2008 ricorre, infatti, il quarantesimo anniversario del sessantotto. Non stupisce la mole di pubblicazioni, libri, romanzi, memorie, film documentari e non, dedicati all'argomento. Vi fanno fede le numerose rielaborazioni del '68¹, sulla stampa, le recensioni, i resoconti, le somme tirate da quegli anni e da questa mole. "68 libri del '68", "Il Sessantotto quarant'anni dopo" – recitano slogan e titoli di convegni e interventi vari che spaziano da destra a sinistra del palcoscenico culturale, editoriale, politico. Tuttavia una simile ridda di commenti e interventi, che lascia trasparire uno spirito di quel tempo in rapida modificazione, è un fenomeno che si può osservare da pochissimo tempo. Esso risale infatti – con qualche rara eccezione – a non prima del 2000. Si potrebbe rimanere stupiti dal fatto che, mentre da anni in Italia non si discute seriamente di grandi anniversari storici o commemorazioni, proprio la memoria del '68 sia viva e celebrata. Soprattutto gli ex-sessantottini (appartenenti alla cosiddetta "generazione infinita") continuano a rivendicare con orgoglio l'unicità della propria esperienza, concedendosi sistematicamente l'occasione di ricordare la data feticcio. Una delle voci critiche di quel periodo (eccessivamente risaltato) nella recente storia italiana appartiene a Marcello Veneziani, secondo cui il '68 non era un avvenimento e neanche una rivoluzione dal momento che non ha rovesciato il potere. Cos'era, dunque?

Il '68 fu il virus di un'epoca riassunto nella superstizione di una cifra. Quel numero è il codice di accesso a una mentalità. Il '68 non designa un evento, di per sé vago e modesto, ma sintetizza un clima e un passaggio. Come esistono i non luoghi, ci sono pure i non eventi. (2008: 9)

Il motivo per cui da anni festeggiamo insistentemente quel non evento sarebbe, secondo lo studioso il seguente: "Perché il 68 è il numero di targa dell'ultima rivoluzione tentata in Occidente;

¹ Appuntiamo, tra le innumerevoli, alcune voci più notevoli: *Enciclopedia del '68* a cura di Marco Buscetta, Simona Monsignori, Marco Grispini e Stefano Petrucciani (manifestolibri, Roma 2008); Diego Giachetti, *Un Sessantotto e tre conflitti. Generazione, genere, classe* (Biblioteca Franco Segantini, Pisa 2008); Mario Capanna, *Il Sessantotto al futuro* (Garzanti, Milano 2008); Franco Piperno, *'68. L'anno che ritorna* (Rizzoli, Milano 2008); Marcello Veneziani, *Rovesciare il '68* (Mondadori, Milano 2008).

perché è l'azionista mentale di riferimento dei nostri giorni; perché è il marchio di produzione della razza padrona che detiene le chiavi del nostro tempo" (2008: 9-10). Vale dunque la pena di festeggiare, soprattutto se Italia in genere non è un paese delle rivoluzioni se per rivoluzione si intende altro che slogan, eroi scintillanti ma idealmente lontani, come Ernesto Che Guevara. Il '68 italiano era una rivolta studentesca promossa da una certa sinistra di stampo occidentale, iniziata dagli studenti, appoggiata in un secondo momento dagli operai, una rivolta col tempo diventata una festa che riempiva di ebbrezza e entusiasmo le teste dei giovani spesso di famiglie benestanti, con un futuro assicurato.

Un'altra voce che scompone la memoria agiografica del '68 giunge da Alessandro Bertante:

Nonostante gli anni ottanta e tutto ciò che hanno comportato, nonostante il berlusconismo e la Lega, i socialisti inquisiti e rancorosi, i fascisti al governo, il precariato eretto a sistema di gestione del lavoro e la sottocultura televisiva con i suoi pagliacci di ruolo, nonostante gli intellettuali ex rivoluzionari, i giornalisti ex rivoluzionari, gli avvocati ex rivoluzionari, gli imprenditori ex rivoluzionari, i registi ex rivoluzionari, i sondaggisti ex rivoluzionari, i portaborse ex rivoluzionari...come è possibile che nonostante la sconcertante anomalia politica italiana che fa sorridere amaramente tutta l'Europa e trascorsi tanti anni nessuno abbia ancora messo seriamente in discussione la vicenda esistenziale e il percorso politico dei sessantottini? (2007: 27)

Il Sessantotto italiano, poi – il che spiega forse il recente eccesso di commemorazione – ha avuto prevalentemente testimonianze tardive, postume per così dire, fermate sulla carta o sulla pellicola a distanza di circa trent'anni². Tra le ragioni di quel ritardo si indica di volta in volta: una specie di blocco mentale-emotivo, la rimozione dal proprio conscio del periodo della vita inconciliabile con la "carriera" che vi è seguita (nella vita adulta la maggior parte dei sessantottini, secondo le testimonianze reperibili, si è lasciata assorbire dalla società che diceva di voler abbattere³), infine la mancanza di una vera e propria elaborazione e comprensione del senso della rivolta che il '68 è stato scatenando gli anni di piombo. Al catalogo, certamente non esaustivo delle cause del ritardo, si potrebbe aggiungere provvisoriamente un'altra considerazione: l'im maturità dei contestatori. Qualcuno volge al '68 uno sguardo idealizzante, acritico (notevole il caso di Maria Corti in *Le pietre verbali*), trattandosi dell'epoca della loro giovinezza. Altri, come Lidia Ravera (*La festa è finita*)⁴ o Sebastiano Vassalli (*L'archeologia del presente*), personalmente implicati nel processo di "lapidare il sistema sociale", ex-sognatori, idealisti che speravano di poter cambiare il mondo, vi guardano disincantati

² Si veda ad esempio il romanzo di Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie* in cui si vorrebbe costringere i padri a rimpossessarsi della memoria furtivamente relegata in soffitta.

³ Secondo Giuseppe Carlo Marino (*Biografia del sessantotto. Utopia, conquiste, sbandamenti*), lo studio del '68 costituisce un tentativo di fare i conti con il proprio passato da parte di una generazione intellettuale che ha visto duramente frustrare le proprie speranze e illusioni di quel tempo.

⁴ Per la visione di Ravera e Vassalli si veda mio *Rielaborazioni del '68*; Corti e Ravera vengono messe a confronto da Monica Jansen, *Il Sessantotto raccontato e letto da chi c'era (Corti e Ravera) e da chi non c'era (ancora)*.

e lucidi, cercando di mettere in evidenza quel che oggi rimane del '68, in positivo e in negativo. Non solo l'esperienza sessantottesca ricorda i begli anni passati agli e degli ex-attori della contestazione, essa rivela altresì la loro immaturità. Secondo Marcello Veneziani, un'immaturità cronica ("Il 68 è il numero civico di una casa di riposo per ragazzi invecchiati che passarono dall'adolescenza alla senilità senza attraversare la maturità", 2008: 11).

L'immaturità si rende utile a spiegare la reticenza relativa a quell'esperienza protrattasi oltre la soglia del 2000, ma permette innanzi tutto di dare un altro volto al (e si rende utile come uno strumento conoscitivo del) fenomeno storico di cui tanto ci si occupa nel quarantesimo anniversario. I sessantottini sarebbero stati altrettanti fanciulli perenni che (C.G. Jung e M-L. von Franz hanno caratterizzato in questo modo le persone affette dalla sindrome) si sentivano onnipotenti, faticavano ad adattarsi alle situazioni sociali e alla collettività, e avevano un rifiuto a vivere il momento presente. *Puer Aeternus* è un essere a s o c i a l e (crescere vuol dire viceversa subire il processo di socializzazione, accettare le norme della società) e a s t o r i c o (non vive nel presente, non conosce il passato, non pensa al futuro), vive fuori dal tempo e fugge la realtà, in più ha un esagerato rapporto con i genitori (li divinizza o demonizza). Il *Puer* combatte il *Senex* e tutto quello che lo concerne (il tempo, il lavoro, l'ordine, la continuità), perché ha perso i genitori in quanto modelli, punti di riferimento, portatori di valori che egli non condivide. Rifiuta il mondo dei padri (o delle madri – come dimostrano p.es. i libri delle femministe che raccontano il rigetto della madre, tipico della loro giovinezza⁵) illudendosi di potersi fermare sulla soglia, di non diventare mai (come) loro, compiendo atti insulsi, purché contrari: "Loro occupavano la casa quindi io occupavo la scuola" (Ravera, 2000: 9). Il fanciullo eterno non si fida poi dell'iter riformistico, e sceglie quello della rivoluzione. Protesta e si rivolta, vive una guerra (tra le generazioni); quella protesta e quella rivolta paiono ai ragazzi di allora una sfida allettante, irresistibile: non potevano dire di no. Conclude Marcello Veneziani:

Nel 68 i ragazzi contestarono i loro padri e poi a loro volta rifiutarono la responsabilità di dirsi padri, sperarono di essere fratelli e complici dei loro figli, e magari pure figli delle loro mogli. Così bimbeggiano, nella speranza di restare sempre ragazzi, diventarono tutti dei Peter Pan, variante babbea di Peter Pan. (2007: 103)

Un altro nome del movimento intitolato all'immaturità è il "giovanilismo", perché il '68 era un momento di glorificazione della giovinezza, o addirittura di invenzione della stessa come categoria politica, patente di innocenza, e infine come modello comportamentale. Erano gli anni, scrive Ravera "in cui la gioventù luccicava come oro, preziosa o falsa che fosse, luccicava, mandava bagliori di guerra, prometteva la forza del metallo che resiste al fuoco" (2000: 3). I giovani, nel corso della loro vita, hanno partecipato con enfasi, al coro unanime in lode della giovinezza, diventando i campioni

⁵ Antonia, la protagonista di *Porci con le ali* (scritto a quattro mani da Ravera e Marco Lombardo Radice), un giorno scopre inorridita che sua madre, che aveva firmato per l'aborto e per il divorzio, non la contraddice in materia della sessualità libera e gratuita, eppure "andare d'accordo con la propria madre era come fare pipì in chiesa" (p. 98). La madre è sempre una madre e come tale appartiene a un'altra generazione.

socioculturali. Infatti, nei romanzi qui richiamati, Lidia Ravera e Sebastiano Vassalli attribuiscono al '68 caratteri tipici dell'età giovanile (caratterizzata da: massimalismo, entusiasmo, ingenua fiducia nella propria onnipotenza e infallibilità) e comunicano un senso di tristezza e di angoscia per le sorti del mondo rimasto ormai senza i giovanili contestatori. Qualcun altro poi vorrà ritrarre generazioni di giovani di oggi che non sono stati formati da nessuna esperienza generazionale, nessuna guerra, nessuna rivoluzione, chiamandoli "sfiorati" dalla storia⁶. Quelle immagini della giovinezza, con la loro carica sessantottesca di energia e entusiasmo, appartengono quindi all'ultima stagione. Quella mobilità e progettualità, oggi purtroppo, non sono più possibili.

Ma torniamo all'im maturità. Il conflitto generazionale e l'im maturità di fondo, addotti a motivo della rivoluzione del '68, si riscontrano già nel film *The Dreamers* di Bernardo Bertolucci che racconta una serie di gesti di contestazione giovanile da parte di una coppia di fratelli, figli di ricchi borghesi parigini. Le enunciazioni che Theo e Isabelle salmodiano meccanicamente echeggiano gli slogan imparati da altri adolescenti ("i genitori dovrebbero essere tutti arrestati e costretti a confessare le loro colpe"). Svogliati, sfaccendati quanto corrotti e viziati, usano comodamente il denaro lasciato loro dal padre che disprezzano. Meditano sulla rivoluzione, ma indugiano a lungo inoperosi e lussuriosi, a gustare vini, guardare film, leggere. Prima di rientrare in casa dove li aspetta un nuovo assegno, sfogano la loro rabbia generica, bruciano lo spirito di ribellione buttandosi in atti insensati (lanciano bottiglie di Molotov contro i poliziotti) che hanno per bersaglio, altrettanto generico, la generazione dei padri.

I padri vengono identificati con il potere, denaro, sono uomini politici, professori. Di quei padri, i figli mettono in discussione indiscriminatamente tutto, e segnatamente il principio di autorità che questi rappresentano (in misura superiore al mondo della politica e partiti tradizionali): scuola, famiglia, religione, le regole perbeniste e ipocrite dell'educazione borghese. Quest'ultima diventa il nemico di turno dei giovani che sentivano il bisogno di separarsi dal mondo degli adulti; ritirarsi dalla società. La famiglia, ricettacolo di valori e costrizioni borghesi, un limite da rimuovere, viene resa colpevole della repressione e dell'educazione ipocrita. La rivolta si presenta estrema e si manifesta con toni di acceso rifiuto dei modi e degli stili di vita dei genitori, sincera nelle forme in cui si manifestava, ma non nelle intenzioni. Alla fine c'è un ritorno a casa, come in caso di ribellioni infantili, di chi si rifiuta di parlare, di mangiare, di crescere...

Nel romanzo-saggio di Ravera, leggiamo che nella primavera del 1968 sui muri di molte università italiane occupate si poteva vedere scritto l'eloquente slogan: „Voglio essere un orfano. Voglio essere orfano, senza padre e madre, senza nessuno che mi dica cosa fare o come comportarmi. Senza legami con il passato e senza storia” (*Né giovani né vecchi*: 29). Era così che cominciava la rivolta dei giovani degli anni sessanta, contro i genitori, e poi anche in nome del presente e dell'urgenza vitale.

In molti testi che raccontano quegli anni, la contestazione assume, infatti, le forme di una rivoluzione sessuale. La libertà personale affermatasi per quelle vie porta a rompere molti tabù di una

⁶“Vede padre” disse Mète “lei ha attraversato anche altri tempi, oltre a questi. Ha conosciuto mio zio, ha passato la guerra, ha vissuto la sua intera formazione in un periodo nel quale, tanto per fare un esempio, nessuno si sognava che la terra potesse saltare in aria, così, bum, da un giorno all'altro. Nessuno ci pensava, perché quella possibilità, reale, concreta, non esisteva ancora. Lei, padre, ha conosciuto i tempi in cui le sorti dell'umanità erano ancora nelle mani di Dio. Ma io no, non ho conosciuto quei tempi, sono nato dopo, e mi sembrano lontani come un'era preistorica.” (Veronesi: 152)

società culturalmente arretrata. Tra gli slogan più famosi dell'epoca, tipici dello spirito contestatario, vera quello (antimilitarista) "fate l'amore e non la guerra" che a sua volta scopriva il vuoto apparso con il fallimento di certi cardini morali conservatori (famiglia, Dio, patria), un vuoto che chiedeva di essere riempito con una nuova prospettiva culturale ed antropologica, e che poneva accento sulla creatività, l'espressione di sé, la corporeità. Contestazione, sessualità e violenza diventavano allora tutt'uno. In *Porci con le ali*, l'eros detabuizzato diventa una metafora politica, e in *Nè giovani nè vecchi* si narra la storia della liberalizzazione personale operata per simili vie:

Abbiamo scoperto il piacere, ne abbiamo rivendicato una porzione equa, abbiamo rifiutato il mito dell'imene intatto da scambiare con l'eterna protezione maschile, abbiamo resa laica e peritura ogni forma di unione, abbiamo disgiunto il sesso dalla procreazione e poi il sesso dall'amore, e poi la procreazione dall'amore e l'amore da se stesso. Abbiamo trascorso gli anni più energici della nostra vita a ritagliare spazi, a scavalcare recinzioni, a definire e ridefinire instancabilmente i territori delle nostre libertà (p. 36).

Forse è quindi ingiusto e sbagliato dire che il '68 non ha rovesciato gli assetti di potere, che non ha cambiato nulla? Non è cambiato proprio niente? Il bello di quegli anni è che si leggeva molto allora, prevalentemente i libri sui giovani, sulla rivoluzione sessuale, sul femminismo e movimento gay, sulla famiglia come un'istituzione retrograda, repressiva e sclerotizzata, si guardavano molti film, si viveva forte. Erano spesso delle letture caotiche, scriteriate o contraddittorie che mettevano o facevano mettere tutto (ogni esperienza e sapere) sullo stesso piano, si mescolava l'arcaico con l'ipermoderno, movimenti sorti nei paesi "d'avanguardia" con quanto succedeva nel Terzo mondo. Il maggio francese, *Il Libretto rosso* di Mao Tse-Tung: tutto veniva percepito e vissuto come contiguo, trascurando le differenze e le distanze. Nelle proclame, negli slogan, i giovani rivoltosi di allora dichiaravano la lotta alla schiavitù (si sentivano schiavizzati dai vecchi valori) per la libertà, ma non per il potere. A garantire loro la libertà sarebbero stati gli altri, quelli già al potere? Non si capiva ancora che l'ideologia sessantottina, quell'immatunità diffusa, si sarebbe frantumata in molte, spesso contrarie, ideologie, tutte autoreferenziali, aggressive. Nota Bruno Bongiovanni:

Erano rapidamente tramontate già nei primi anni settanta, le illusioni degli absolute beginners, di quanti cioè, nati dopo la guerra mondiale, e dunque privilegiati rispetto ai più anziani, non avevano conosciuto i fascismi, l'anticultura del ciarpame nazionalistico, le difficoltà economiche gravissime, la guerra in casa. (2008: 6)

Paradossalmente quel che era infantile nelle forme e nelle moventi, quel che si potrebbe bollare asociale e astorico, finiva per segnare e trasformare la società per decenni a venire, portando frutti pregnanti come referendum sul divorzio (1974), aborto (1978), parità di diritti uomo donna, la legge 108 sull'apertura dei manicomi e molto altro. Nessuno potrebbe contestare le conquiste individuali e collettive, sociali e politiche degli anni '60 e '70, la parità dei diritti e delle opportunità, la scoperta

e la rivalutazione del privato, una maggiore comprensione e tolleranza verso gli omosessuali e i mentecatti, considerati non più malati bensì diversi. I maggiori profitti hanno riportato le donne e gli operai. Senza gli anni della contestazione, senza le lotte studentesche, gli incontri dei gruppi di autocoscienza femministi, senza la scoperta del privato, il coinvolgimento del corpo nell'azione politica e senza il movimento ecologico, antibellico, antinucleare, il mondo di oggi sarebbe impensabile. Forse soltanto i bambini e i sognatori riescono davvero a cambiare il mondo.

Bibliografia

- Bravo, A.** (2008), *A colpi di cuore. Storie del '68*. Bari, Laterza.
- Ballestrini, N.** (2004) [1971], *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli.
- Bertante, A.** (2007), *Contro il '68. La generazione infinita*, Milano, Agenzia X.
- Buscetta, M., Monsignorini, S. Grissini, M., arco, Petrucciani, S.** (a cura di) (2008), *Enciclopedia del '68*, Roma, manifestolibri.
- Capanna, M.** (2008), *Il Sessantotto al futuro*, Milano, Garzanti.
- Cataluccio, F.** (2004), *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Torino, Einaudi.
- Corti, M.** (2001), *Le pietre verbali*, Torino, Einaudi.
- Culicchia, G.** (2004), *Il paese delle meraviglie*, Milano, Garzanti.
- Dongiovanni, B.** (2008), "Absolute beginners" in: *L'Indice*, n. 6 (giugno): 6.
- Giachetti, D.** (2008), *Un Sessantotto e tre conflitti. Generazione, genere, classe*, Pisa, Biblioteca Franco Segantini.
- Jansen M.** (2004), *Il Sessantotto raccontato e letto da chi c'era (Corti e Ravera) e da chi non c'era (ancora)* in: *Lingue e letterature in contatto*. Vol. II Atti del Convegno AIPI. Firenze, Franco Cesati Editore: 429-440.
- Kiley D.** (1985) [*The Peter Pan Syndrom*, 1983], *Gli uomini che hanno paura di crescere*, Milano, Rizzoli.
- Marino, G. C.** (2004), *Biografia del sessantotto. Utopia, conquiste, sbandamenti*, Milano, Bompiani.
- Morante, E.** (1988), *Lettera alle Brigate Rosse* in *Opere, Cronologia*, a cura di Cecchi, Garboli, Milano, Mondadori.
- Passerini L.** (2008) [1988], *Autoritratto di gruppo*, Firenze, Giunti.
- Piperno, F.** (2008), '68. *L'anno che ritorna*, Milano, Rizzoli.
- Ravera, L.** (1996), *Porci con le ali* Milano, Oscar Mondadori.
- Ravera, L.** (2000), *Né giovani né vecchi*, Milano, Mondadori.
- Ravera, L.** (2002), *La festa è finita* Milano, Mondadori.
- Serkowska, H.** (2007), "Rielaborazioni del '68 in Lidia Ravera e Sebastiano Vassalli" in: *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, a cura di Sabina Gola e Laura Rorato, Bruxelles, Peter Lang Publishing Group: 249-259.
- Veneziani, M.M.** (2008), *Rovesciare il '68*, Mondadori, Milano.
- Veronesi, S.** (1990), *Gli sfiorati*, Milano, Mondadori.

Joanna Szymanowska

La scrittura saviniana tra diversità, frontiere e decostruzione

Indagare, oggi, sulle ragioni che hanno spinto gran parte della critica letteraria italiana a rivalutare l'opera scrittoria di Alberto Savinio mezzo secolo dopo la morte dell'autore ci porta inevitabilmente alla scoperta della sorprendente attualità dei presupposti su cui si basa il suo sistema narrativo. Gli scritti saviniani (racconti, saggi, romanzi, soggetti scenici e cinematografici, scritti d'occasione ecc.) costituiscono un vastissimo reticolato intertestuale, senza inizio né conclusioni, una macchina per produrre significati sempre nuovi e inaspettati che emergono dal continuo incrociarsi e sovrapporsi delle prospettive diverse e sempre svianti. I tre concetti segnalati nel titolo di questo articolo (diversità, frontiera, decostruzione) appartengono, a mio parere, ai più importanti punti nodali attorno ai quali si organizza l'universo saviniano, sospeso tra autobiografismo e invenzione fantastica.

Il problema della diversità ha accompagnato Savinio fin dall'infanzia, passata in Grecia, dove, bambino, aveva sperimentato la non facile condizione di straniero. Possiamo ben supporre che sia stata proprio questa situazione di partenza a indurre Savinio-scrittore ad affrontare la questione dell'alterità, che senza dubbio costituisce una delle principali assi tematiche lungo le quali si snodano le sue bizzarre narrazioni. Giocando con i concetti dell'*io* e dell'*altro* (non-io o un altro io: diverso, sdoppiato, moltiplicato), riflettendo sulla natura delle *frontiere* tra *me* e *non me*, tra materia animata e materia inanimata, tra passato e presente, Savinio mette in opera una serie di procedimenti atti a smontare il concetto stesso di frontiera, il quale viene ridotto in paradosso e svuotato di ogni significato mediante una tecnica originale e molto efficace, sperimentata fin dalle pagine giovanili di *Hermaphrodito* (1918).

Il problema dell'identità (e diversità), che sarà centrale nella produzione narrativa di Savinio, a livello biografico emerge con particolare forza a Parigi, nei mesi immediatamente precedenti l'intervento italiano nella Grande Guerra. Negli anni della formazione intellettuale e artistica a Parigi che sono anche quelli del suo esordio letterario in lingua francese, Savinio sognava (come Apollinaire) di "appartenere ad un Paese, ad una razza, ad avere un passaporto in regola" (De Chirico 1998: 93). Diventare scrittore italiano equivale nel suo caso di chi "nato in Grecia, greco non è" (Savinio 1998: 229) a una difficile scelta di ricostruire, o piuttosto costruire, la propria identità di italiano. Il primo territorio da conquistare sarà quello dell'italianità linguistica. Nel 1916 il giovane Savinio (per l'anagrafe ancora Andrea de Chirico) scrive a Papini: "Altro che disabituato dall'italiano! -- Io, italiano, non ho mai scritto nella mia lingua! Quei periodi che Le paiono più francesi che italiani, sono appunto delle note scritte in francese e tradotte con sommo fastidio" (Calvesi 1982: 153).

Per sottolineare l'importanza della sua scelta, il poco più che ventenne Andrea de Chirico si inventa anche una nuova identità di scrittore: d'ora in avanti si chiamerà Alberto Savinio, italianizzando, a quanto pare, il nome di un traduttore abbastanza noto all'epoca, Albert Savine (Bianciotti 1976: VIII). La scelta dello pseudonimo, fatta in questo modo, corrisponde all'atto simbolico di impossessarsi della personalità altrui e può essere interpretata come un segno di intesa fatto ai lettori per invitarli a partecipare allo specifico gioco letterario fatto di allusioni e doppi sensi. Savinio intraprende la sua strada di narratore all'insegna di un gioco elusivo che lo porterà a mettere in dubbio il concetto stesso dell'identità. Come se volesse deridere, già nel punto di partenza, uno dei fondamenti del tradizionale concetto di comunicazione: la solidità dell'io, vale a dire del principale e obbligatorio punto di riferimento di ogni situazione comunicativa. Il saviniano "gioco del rovescio" avrà dunque come perno la doppia identità, da cui risulterà una continua trasposizione di ruoli e di prospettive e il rifiuto di adeguarsi alle esigenze del codice narrativo standardizzato ereditato dall'Ottocento.

Il progetto artistico che Savinio mette in atto fin dalle sue prime prove narrative risalenti agli anni della Grande Guerra si basa sul rifiuto della narrazione lineare e tende a scomporre la materia narrata in modo paragonabile a quello operato dalla pittura cubista. L'io narrante viene proiettato in una moltitudine di *alter ego* contraddittori, di modo che dalla frammentazione del personaggio narrante derivi una prospettiva narrativa del tutto nuova e molto originale. Diversi segmenti della realtà, essendo colti sotto angolature differenti e spesso contrastanti, si ritrovano nei testi saviniani tolti dal loro abituale contesto realistico e proiettati in una dimensione diversa, mitico-fantastica, in uno spazio di *alterità* affascinante e inesplorato. A cominciare dal volume d'esordio, il già menzionato *Hermaphrodito*, che trae gran parte dell'ispirazione dall'esperienza autobiografica di volontario nella prima guerra mondiale, il reale e il proprio vissuto subiscono nelle narrazioni saviniane una serie di deformazioni, si organizzano attorno a nuove prospettive, per cui la realtà descritta perde i suoi tradizionali connotati di uno spazio conoscibile e soprattutto rappresentabile, diventa labirintica, fatta di immagini raddoppiate, di echi, di figure che spezzandosi in due perdono la propria identità per acquistarne un'altra, che solo per un attimo può sembrare definitiva.

Si è parlato molto delle trasformazioni del personaggio nella letteratura novecentesca. Il personaggio integrale (manzoniano, verghiano o dannunziano) non essendo più possibile nel mondo postfreudiano e posteinsteiniano, gli si sostituisce un personaggio disorganico e incoerente, disarticolato, fatto di particelle discontinue (come i personaggi pirandelliani e sveviani). In Savinio la trasformazione è ancora più profonda, perché riguarda non solo i personaggi delle sue narrazioni, ma anche chi narra, che, come abbiamo detto, è l'*alter ego* dell'autore. Fin dal suo primo libro possiamo osservare la realizzazione di un progetto narrativo molto originale, teso a eludere ogni punto di vista restrittivo.

Rifacendoci alla nota terminologia genettiana, nel caso della narrazione più tipica di Savinio si potrebbe parlare di un tipo di narrazione a focalizzazione zero e interna insieme (caso non previsto da Genette): nel senso che il punto di vista del narratore del classico racconto non focalizzato viene innestato in quello del personaggio-protagonista, distruggendo la sua integrità e portando anche alla riduzione all'assurdo della tecnica delle "restrizioni di campo", tipica della narrazione a focalizzazione interna (Genette 1976: 237-245). Il lettore viene posto di fronte a una struttura narrativa di tipo nuovo: non solo la realtà rappresentata è discontinua, frammentata, ridotta alle capacità percettive

e intellettive dei protagonisti la cui identità viene messa in dubbio, ma anche il punto di vista dell'autore/narratore sembra soggetto a un analogo processo di disgregazione¹.

Nel 1918 i primi lettori di *Hermoprodotto* – pur essendo già stati abituati alle provocazioni dei futuristi – rimasero perplessi. “Ogni delimitazione di genere, ogni spaliera di retorica e di estetica sono, dinanzi a questo libro, impensabili” – scriveva Papini (Papini 1959: 954). Prezzolini ne parlava addirittura come di “bubbone malefico” (Savinio 1947: 55).

La grande riscoperta di Savinio in questi ultimi due decenni sembra in gran parte dovuta appunto all'originalità di questo autore, volutamente eclettico e stravagante. Estraneo al clima della narrativa italiana del suo tempo, Savinio si è rivelato sorprendentemente confacente ai nostri gusti e alla nostra sensibilità di oggi.

A che cosa dunque si deve questo tardivo riconoscimento di un autore che quasi fino alla fine della vita non è riuscito a uscire dal cerchio chiuso delle edizioni numerate? Quali sono le caratteristiche della sua opera che ne fanno il precursore del nostro modo di vedere e di pensare e, addirittura, di quell'insieme di nozioni e atteggiamenti che ci siamo abituati a chiamare postmodernismo?

Il postmodernismo può essere definito in diversi modi, ma di solito viene visto come espressione della crisi delle autorità, e più che altro dell'autorità della cultura occidentale e delle sue istituzioni (Owens 1996: 421). Per Gianni Vattino (Vattino 1989: 13-26), nella sua accezione più diffusa il significato del termine postmodernità è identificabile con la fine della storia intesa come corso metafisicamente giustificato, e la fine dello storicismo, ossia della percezione della storia umana come evoluzione lineare e finalizzata. Tra le altre caratteristiche citate da chi vuole definire in che cosa consista il postmoderno ci sono: l'eclettismo e la mescolanza dei codici (Huysen 1986: 178-221), la tendenza al gioco e all'invenzione unita alla capacità di provare gioia per aver trovato nuove regole del gioco (Lyotard 1986: 13-32), il primato della problematica ontologica su quella epistemologica (Mc Hale 1987: 3-25).

Queste affermazioni, e tante altre ancora, potrebbero essere lette come commento a molte delle pagine saviniane. Savinio, freddurista ironico e ribaltatore di convenzioni, più volte è stato chiamato scrittore eccentrico e divagante esclusivamente a causa della difficoltà di trovare un'unica chiave di lettura dei suoi testi. Ma forse oltre all'”accanita resistenza alla Ragione unica” (Cacciari 1983: 85), all'opposizione a ogni autorità o principio unico – si chiami esso Dio, Storia, Patria, Tradizione – una chiave interpretativa potrebbe considerarsi la decostruzione, operata sapientemente e consapevolmente a tutti i livelli del discorso, che coinvolge i personaggi (autore, narratore, protagonisti), i concetti (tra cui quelli fondamentali di spazio e tempo) e persino i fatti. Usando qui il termine “decostruzione” mi riferisco, per forza di cose (ma solo vagamente), alla terminologia derridiana, tenendo presente soprattutto il fatto che il procedimento artistico messo in atto da Savinio è sorprendentemente vicino a alcuni aspetti del progetto filosofico di Derrida, al centro del quale – a dirla con Abbagnano – troviamo l'idea di una decostruzione della metafisica della presenza che ha caratterizzato tutta la tradizionale filosofia occidentale. È interessante osservare, nell'opera di Savinio, una simile decostruzione delle strutture concettuali elaborate dalla cultura.

¹ Il miglior esempio di questo tipo di narrazione mi sembra *Maupassant e l'altro*, dove la figura del personaggio biografato (Maupassant) viene proiettata dentro quella di Nivasio Dolcemare, *alter ego* del narratore il quale, nell'ipertesto saviniano, rimanda al discorso autobiografico.

Non è possibile fare una distinzione tra Savinio scrittore, inventore di storie e di trame, e Savinio commentatore di testi suoi e altrui: la creazione e la riflessione teorica sono nel suo caso due attività inseparabili e complementari. Anche la decostruzione viene quindi operata a due livelli: quello della prassi scrittoria e quello dell'attività speculativa.

Savinio ha tratto da Schopenhauer² l'idea che i procedimenti razionali basati sul nesso casuale sono validi soltanto per la sfera dei fenomeni, cioè delle rappresentazioni soggettive, e che al di là del mondo fenomenico, che è solo un'apparenza ingannevole, esiste una realtà inconoscibile razionalmente. Però, se all'origine c'è probabilmente l'ispirazione schopenhaueriana, forse mediata da Papini (cfr. Calvesi 1982: 122-139), Savinio, come si vedrà, arriverà agli esiti opposti a quegli di Schopenhauer, esprimendo una convinta aspirazione alla felicità, per cui tutto il suo progetto artistico è un continuo sforzo teso non solo a capire quella realtà che lui stesso chiama *terribile*, che si rivela *terribile* dal momento che ci si accorge della morte di tutte le certezze, ma a trarne diletto. Lo ha notato Leonardo Sciascia, curatore, in collaborazione con Franco De Maria, del primo volume degli scritti dispersi di Savinio:

La conversazione di Savinio, per quanto possa sembrare divagante, capricciosa e magari contraddittoria a chi immediatamente vi si accosta, è una visione della vita, un sistema – che rifiuta ogni sistema – di leggere il mondo, di capirlo e di trarne (...) ogni possibile felicità (Sciascia 1989: X).

Con le constatazioni contenute nel volume d'esordio, come questa, citata volentieri dai suoi commentatori: "Penso (...) che le verità sono molte, che l'assoluto non esiste, che la verità è appunto tale perché si contraddice" (Savinio 1974: 178), Savinio dà inizio a una lunga e profonda riflessione sulla natura delle cose e dell'uomo. "Viviamo in un mondo fantasmico con il quale entriamo gradatamente in dimestichezza" (Savinio 1918: 6): con questa affermazione Savinio chiaramente rifiuta di accettare la visione del mondo fornita dallo storicismo (illuministico o positivistico che sia). Il mondo visto da Savinio non solo è "fantasmico", cioè privo di oggettività e fatto invece di fantasmi, ossia rappresentazioni soggettive, ma è anche instabile e mutevole, intento a generare nuovi sensi e in quanto tale sfugge a ogni tentativo di descrizione con mezzi tradizionali. "Il mondo è di continuo – come Venere – anadioménon: ché di continuo, su da qualche mar che lo gestiva in un travaglio misterioso, si suscita un nuovo dio" (Savinio 1918: 7): sembra che solo un passo separi questa osservazione dalla constatazione che "non c'è niente al di fuori del testo", nel senso che non è mai possibile una rappresentazione "oggettiva". In questo senso anche per Savinio, quasi come per i decostruzionisti moderni, "tutto è testo", dato che siamo immersi in un groviglio di significati in continua trasformazione del quale facciamo parte anche noi stessi, per cui non è possibile nessun "discorso trascendentale" (cfr. Nycz 2000: 5-14). Savinio parla di un mondo *anadioménon*, il che

² Negli studi e nelle biografie di Savinio si parla quasi sempre dell'importanza per la sua formazione intellettuale delle letture fatte durante il soggiorno monachese (De Maria 1989: XIV). Invece Giorgio de Chirico annota: "mio fratello prendeva lezioni private di armonia e di contrappunto dal compositore e organista Max Reger, che era considerato allora il Bach moderno. Io accompagnavo mio fratello alla lezione di contrappunto per fare un po' da interprete poiché mio fratello non conosceva abbastanza il tedesco" (De Chirico 1998: 75-76).

significa che nella sua visione della realtà il divenire precede sia l'essere che il nulla, e l'unica certezza che possiamo avere dell'universo è quella del suo continuo mutare.

Da queste premesse teoriche prende lo spunto il suo progetto narrativo basato soprattutto sul rifiuto della rappresentazione realistica, giudicata inefficace in quanto il mondo al quale essa può rimandare è un costruito sociale e non la "vera" realtà.

A trent'anni di distanza dalle prime intuizioni teoriche, Savinio continua a formulare giudizi molto simili sul carattere della contemporaneità:

Al nostro secolo daremo questo nome: *Fine dei modelli* [...] L'uomo, che finora camminava dietro una guida, ora per la prima volta viene a mancare di guida. L'uomo, che finora era accompagnato da enti maggiori e superiori a lui, ora per la prima volta viene a trovarsi solo e in balia a se stesso. L'uomo, che finora viveva di vita riflessa, ora per la prima volta si trova a vivere della vita che egli stesso irradia (Savinio 1989: 480-481).

Simili affermazioni ritornano nei testi saviniani con una certa insistenza, come a indicare il nucleo teorico da cui parte il suo lavoro di scrittore. La fine dei modelli significa anche la fine della storia, teorizzata spesso in chiave mitologico-ironica: in *Torre di guardia* leggiamo per esempio:

Clio (...) in greco si scrive kleio, e significa "chiudo". Il nome della più severa delle muse rivela la vera funzione della storia, di "acchiudere" via via le nostre nozioni del passato, a fine di toglierci il loro peso di sopra le nostre spalle, e farci ritrovare ogni mattina un animo nuovo (Savinio 1977: 147-148).

Per sbarazzarsi del peso della storia, Savinio opera una totale scomposizione del patrimonio culturale toccatogli in eredità. La decostruzione avviene simultaneamente a più livelli del discorso, sia a livello linguistico (semantico e sintattico), che a quello concettuale (negazione del concetto di finalità storica o metafisica che caratterizzava il passato). L'obiettivo che Savinio si pone è quello di smontare sia la lingua letteraria che il tradizionale testo narrativo, mettendo in crisi la più elementare tra le facoltà che ad essi vengono attribuite: quella di rappresentare. I testi saviniani non tanto rappresentano, quanto alludono a ciò che non si può rappresentare, all'essenza delle cose che non è nel testo, ma fuori del testo. Il modello di testo che Savinio propone non è quindi un racconto omogeneo e controllabile dall'autore, ma è strutturato come una rete di indizi e rinvii, di piste che si biforcano e si diramano, soggetto a variazioni come un organismo vivente.

Per quanto riguarda il livello linguistico-stilistico, l'esempio più spesso citato dello specifico multilinguismo di Savinio è senza dubbio *Hermaphrodito*. La decostruzione della lingua letteraria viene condotta su diversi piani. Savinio usa un lessico tendenzialmente anfibologico e polivalente. In questo modo le parole vengono usate per cifrare il messaggio. Il messaggio saviniano è un messaggio di crisi: la realtà non si capisce, o almeno non può capirla chi usa a questo scopo mezzi tradizionali. Il linguaggio, deformato e inusuale, diventa l'unica realtà indiscussa e direttamente accessibile. In questo senso è anche un efficace strumento per decostruire la tradizionale nozione del reale e, in

qualche modo, sostituirsi a esso. Lo confermerà uno dei numerosi *alter ego* di Savinio, il protagonista del racconto *Il signor Münster* (1942), il quale “non concepisce il dramma se non attraverso la potenza del verbo e lo scontro delle parole” (Savinio 1981: 97). La lingua dei primi racconti di Savinio si basa su una serie di procedimenti che hanno carattere di giochi linguistici. Frequentissime sono le false etimologie di cui Savinio si diletta e che generano nuovi sensi e nuove realtà, come ad esempio quella, citata da Roscioni, proveniente da uno scritto giovanile intitolato *Psicologia dello stupore*: “Espressivamente il linguaggio dà l’idea dello stupore mediante immagini dell’uomo ridotto a materia: *diventare di sasso*, esterrefatto (ex terrae factum) fatto di terra ecc” (Roscioni 1974: 241).

Nel racconto *Un maus in casa Dolcemare ovvero i mostri marini* della raccolta *Casa “La Vita”* la prima frase fornisce l’anticipazione di tutta la vicenda narrata: “Il commendatore Visanio Dolcemare chiamava Messario «mostro marino», ma Nivasio non ci faceva caso” (Savinio 1988: 139) – una frase banale, che però apre l’accesso a un turbinio di contenuti inaspettati: dalla parola nasce una realtà diversa, alternativa, parallela a “ciò che noi chiamiamo realtà” (Savinio 1988: 132). Il codice narrativo viene trasformato dall’interno, in modo da compromettere il tradizionale concetto di rappresentazione. La narrazione, all’inizio apparentemente lineare e realistica, a un certo punto si spezza e apre davanti al lettore una prospettiva inaspettata, ponendolo di fronte ad uno spazio sconfinato, atemporale ed eterno.

A livello contenutistico una delle più interessanti operazioni messe in pratica da Savinio in modo molto conseguente è la decostruzione delle opposizioni reale – irreale, io – non io, umano – non umano, vivo – non vivo, presente – passato, uguale – diverso, noto – sconosciuto, concreto – astratto ecc., su cui si basa la logica corrente. Savinio tende a dimostrare la falsità di tale logica, per lui generatrice di false verità. La decostruzione delle opposizioni operata da Savinio equivale a una rilettura delle coppie oppostive che porta a stabilire un nuovo rapporto tra i termini dell’opposizione. Essi non escludono né annullano l’un l’altro, ma costituiscono una coppia dinamica, il cui significato è da ricercarsi oltre le loro accezioni abituali, nello spazio che li divide. Grazie a questo particolare procedimento la narrazione saviniana acquista una nuova dimensione, da constattiva si fa performativa e operante grazie al suo potere eversivo.

Molto interessante da questo punto di vista risulta il procedimento adottato in *Il signor Münster*. Anche in questo racconto, come nel già citato *Un maus in casa Dolcemare ovvero i mostri marini*, la narrazione lineare si rivela inadeguata; al tempo psicologico dell’inizio della narrazione, circoscritto, cadenzato dalle azioni e dagli stati d’animo dei personaggi presto subentra il tempo mitologico (e quindi ciclico), illimitato, non misurabile. Nel racconto viene operata la decostruzione della coppia oppostiva vita-morte attraverso la scissione della figura del protagonista in due entità separate: da un lato Münster appartiene alla realtà spazialmente e temporalmente delimitata, dall’altro a una dimensione che trascende ogni barriera spazio-temporale protendendosi verso il soprannaturale. L’interessante è che nella prospettiva del racconto queste due dimensioni, inizialmente disgiunte, nel finale si fondono creando una nuova qualità ontologica. Nel testo viene narrata la morte del protagonista il quale, sdoppiato, *vede* se stesso trasformarsi in cadavere e alla fine del racconto, fisicamente già morto e putrefatto, continua a vivere in “una maniera che gli mostrò la vita non come apparenza ma come meccanismo intimo” (Savinio 1981: 121). Il motivo della morte materiale del personaggio, equivalente alla sua iniziazione a un’esistenza più profonda (che non ha nulla a che vedere con la

visione religiosa della morte), ritorna nei testi saviniani con una certa frequenza ed è una variazione sul fondamentale tema della morte-trasformazione, una delle tante trasformazioni nel continuo processo di ibridazione delle forme (produzione di significati).

Le stesse regole compositive reggono la struttura del racconto-saggio *Maupassant e "l'altro"* e di una serie di narrazioni biografiche raccolte nel volume *Narrate, uomini, la vostra storia*, dove, per avvicinarsi all'identità del personaggio storico, Savinio opera la scomposizione di esso in quanto entità fisicamente integra: solo così, di là dalla falsa apparenza, riesce ad arrivare alle soglie della conoscenza, al presentimento della verità.

La figura di Maupassant, come quella del signor Münster, si spacca in due. Per scoprire il "vero" Maupassant, Savinio distrugge Maupassant nella sua qualità di personaggio compatto, gli pone accanto un doppio, il suo altro io che l'accompagna e lentamente gli si introduce dentro per finalmente sostituirsi a lui:

A un certo momento in Maupassant nacque un altro Maupassant, e (...) tanta somiglianza era tra il primo e il secondo Maupassant quanta tra una città buia e una città illuminata, quanta tra un morto sepolto nella terra e un uomo vivo che naviga sul mare, quanta tra una talpa e un'aquila (Savinio 1975: 68).

L'altro, "l'inquilino nero che è spuntato dentro il corpo di Maupassant" (Savinio 1975: 63) toglie il personaggio dalla logica della normalità e lo proietta in una logica diversa, in uno spazio *metafisico* pullulante di nuovi significati.

Come esempio di altri testi costruiti secondo lo stesso procedimento di accostamento di elementi contraddittori e annullamento della loro contraddittorietà per giungere a una sintesi inaspettata ma illuminante si potrebbero citare tanti dei racconti saviniani. Uno dei più interessanti è senz'altro *Giovani sposi* della raccolta *Achille innamorato*: attraverso la magistrale scomposizione delle opposizioni vita – morte, spazio chiuso – spazio infinito, materia viva – materia inanimata Savinio riesce a indurre il lettore a porsi tante domande riguardanti la condizione umana, l'assoluto, il significato della morte ecc. (Savinio 1993: 137-142). Invece in *Formoso di Casa "La Vita"* avviene l'intrusione del passato nel presente e questo scontro genera l'annullamento della prospettiva storica finalizzante attraverso la decostruzione dell'opposizione in passato – adesso (Savinio 1988: 113-119).

L'universo rappresentato saviniano è un mondo senza Dio, un mondo inspiegabile razionalmente, apparentemente senza validi punti di riferimento e di orientamento. Tutto ci viene messo in dubbio, a volte anche la nostra stessa esistenza reale. È un mondo aperto a nuove idee e interpretazioni, in continua contrapposizione a ogni sistema interpretativo "chiuso" e oppressivo (sia esso di natura ideologica, filosofica, religiosa o politica). Savinio fin da giovanissimo rivendicava il suo diritto alla libertà:

Io non voglio essere il pupattolo pendente dalle mammelle di alcuna lupa; né di quelle tedesca, né di quella francese, né di quella italiana. (...) Quello che a me importa è l'assoluta indipendenza di idee, di spirito e d'azione. (...) Io voglio pensare, lavorare, produrre lì dove accademie e professori non hanno nessun potere esecutivo. (...) Voglio passeggiare nelle piazze e nelle vie ove non

mi strozzi l'atmosfera d'un architettura locale; dove non mi soffochi ad ogni passo l'abbellimento d'un'arte nazionale; dove non inciampi nell'opprimente tradizionalismo o nei paralitici e irrigiditi canoni dell'estetica buffona Io voglio vivere a Parigi! (Savinio 1916: 83)

scriveva nel 1916. Trent'anni dopo tornava sull'argomento, spostandolo dal piano individuale a quello collettivo e universale:

L'uomo pensa male perché pensa circolarmente. Ritorna di continuo sugli stessi pensieri e scambia per pensieri nuovi *l'altra faccia* dei pensieri già pensati. È il pensiero classico. Il pensiero chiuso. Il pensiero conservatore. Il pensiero che al centro di se stesso trova Dio. Chi ha il coraggio di rinunciare a questa "divina" conclusione, rompe il cerchio e si mette per una via libera e diritta, che non conosce conclusione perché è infinita (Savinio 1981: 40).

A questo punto il grande progetto saviniano rivela il suo scopo: "Compito del poeta è di trovare l'uscita del labirinto. Questo è il grande compito del poeta. Trovare l'uscita – e indicarla agli altri" (Savinio 1989: 910). Il labirinto, per Savinio, è sinonimo della chiusura: "i mondi che l'uomo idealmente si fabbrica di là dal mondo nel quale sta: (...) tutti di forma circolare, tutti labirinti: tutti mondi coatti: tutti mondi dai quali non si può uscire" (Savinio 1981: 909). L'uscita dal labirinto, alla quale mira tutta la decostruzione saviniana, intesa a smantellare ogni stereotipo mentale e culturale e a creare nuovi sensi sulle rovine di quelli vecchi, equivale a una grande apertura e alla rilettura della cultura europea in chiave nuova e singolare, che fino a oggi non ha perso la sua attualità.

Bibliografia

- Bianciotti, H.** (1976), "Introduzione", *Souvenirs*, Savinio, Palermo: VII-XI.
- Cacciari, M.** (1983), "Savinio europeo", *Galleria*, XXXIII, 3-6, 1983: 85-89.
- Calvesi, M.** (1982¹), *La metafisica schiarita*, Milano.
- Calvesi, M.** (1982²), "Papini e la formazione fiorentina di Giorgio de Chirico", *Giovanni Papini l'uomo impossibile*, Bagnoli, Firenze: 122-177.
- De Chirico, G.** (1998), *Memorie della mia vita*, Milano.
- De Maria, F.** (1989), „Cronologia”, *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Savinio, Milano: XIV-XXIV.
- Genette, G.** (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino.
- Huysen, A.** (1996), "Nad mapą postmodernizmu", *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Nycz, Kraków: 452-519.
- Lytard J-F.** (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris.
- McHale, B.** (1996), "Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty", *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Nycz, Kraków: 335-377.

- Nycz, R. (2000), „Słowo wstępne”, *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, Nycz, Gdańsk: 5-14.
- Owens, C. (1996), „Dyskurs innych. Feministki i postmodernizm”, *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Nycz, Kraków: 421-451.
- Papini, G. (1959), *Opere*, tom IV, Milano.
- Roscioni, G. (1974), „Nota”, *Hermaphrodito*, Savinio, Torino: 237-252.
- Savinio, A. (1916), „La realtà dorata”, *La Voce*, VII-2: 75-85.
- Savinio, A. (1918), „Anadioménon”, *Valori plastici*, I, 4-5: 6-14.
- Savinio, A. (1947), „Piccola guida alla mia opera prima”, *Hermaphrodito*, Milano: 51-57.
- Savinio, A. (1974), *Hermaphrodito*, Torino.
- Savinio, A. (1975), *Maupassant e l'altro*, Milano.
- Savinio, A. (1977), *Torre di guardia*, Palermo.
- Savinio, A. (1981), *La nostra anima*, Milano.
- Savinio, A. (1988), *Casa "La Vita"*, Milano.
- Savinio, A. (1989), *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*. Milano.
- Savinio, A. (1993), *Achille innamorato*, Milano.
- Savinio, A. (1998), *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano.
- Sciascia, L. (1989), „Savinio o della conversazione”, *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Savinio, Milano: VI- XI.
- Vattino, G. (1989), *Etica dell'interpretazione*, Torino.

Luiza Bienkowska

Analisi del commento di Giuseppe Nava a *Myrica* di Giovanni Pascoli

Il commento di Giuseppe Nava a *Myrica*, apparso nel 1991 nella collana „Testi e documenti di letteratura e di lingua” della Salerno Editrice, mette a frutto i risultati di un lungo lavoro esegetico articolatosi sia nella cospicua e per tanti versi innovativa¹ edizione critica di *Myrica* per la collana dell’Accademia della Crusca pubblicata nel 1974 presso Sansoni Editore, che il successivo commento per la pubblicazione del 1978 presso Salerno Editrice. Alla luce del notevole incremento degli studi pascoliani avvenutosi negli anni Ottanta², il commento, revisionato e ampliato di nuovi rilievi critici, a dodici anni di distanza, viene riproposto e ripubblicato.

Come nel caso dei lavori precedenti, anche qui la strategia critica sembra orientarsi verso una piena valorizzazione del momento esegetico rispetto a quello meramente interpretativo, tendenza che d’altronde trova la sua giustificazione nella dichiarazione del commentatore sulla necessità di una “moralità critica [...] per salvare il senso d’una misura d’irriducibilità del testo alle intenzioni di lettura dei suoi interpreti, per conservare la memoria storica dell’alterità delle strutture linguistiche, stilistiche e tematiche rispetto all’osservatore[...].” (Nava 1991: 13) Se da un lato quindi il commento funge da tramite che si stabilisce tra opera letteraria e il suo fruitore: lo predispone, cioè, ad una lettura possibilmente più vicina alle intenzioni dell’autore; mette alla scoperta le potenzialità di significati del testo; cerca di afferrarne le sollecitazioni, verbalizzate o no, dall’altro invece si astiene fermamente dal pronunciare giudizi che potrebbero smussare le distanze sottili ma invalicabili tra il lettore e il testo.³ Sia difatti il mantenimento del dialogo con ‘il diverso’ ad acquisire in questo contesto una priorità assoluta, guidare cioè il lettore in quella che potremmo chiamare con Heidegger, la dinamica di domanda e risposta, la vera chiave d’accesso alla letteratura⁴.

“Poiché il testo diviene ciò che unisce le due voci di lettore e scrittore”, come acutamente osserva Ezio Raimondi, “nell’ambito dell’operazione esegetica rimane da decidere quali siano i confini,

¹ Lo studio eseguito da Nava è difatti il primo in cui, attraverso un esame, sia dei testi pubblicati che dell’ampio materiale autografo e epistolario, si ripercorre l’intero processo del lento e „sofferto accostamento di Pascoli ad una forma più matura e vicina al suo sentimento poetico,” (Nava 1991: 1)

² In particolare sarebbero da ricordare i commenti e studi di Traina, Perugi, Garboli, Capovilla, Treves, Leonelli e Ebani.

³ Luperini 2005: 3

⁴ Raimondi 1990: 163

i margini ambigui tra la dimensione scientifica e il mistero, il vago, l'indefinibile." (Raimondi 1990: 164) L'apertura del commento di Nava parte dal dilemma critico imprescindibile: la volontà di preservare la "sostanza poetica", quell' "aura" ineffabile che l'opera emana e che certo non può essere spiegata in termini di un semplice "messaggio composto secondo codici decifrabili con strumenti culturali e tecnico-formali" (Nava 1991: 15). Ma pur essendo la poesia una creazione non logicamente costruita (perciò immune ad una piena delucidazione interpretativa) i suoi motivi e simboli, secondo l'esegeta, si lasciano comunque iscrivere ad una "rosa di significati possibili" (16), ben rintracciabili nel *corpus* letterario dell'autore e, come tali, di una grande utilità per chi voglia approssimarsi alla lettura del testo. "L'analisi dell'area semantica delle parole chiave, l'accertamento dei rapporti che intercorrono tra i temi dominanti e i *topoi* della tradizione, possono servire a delimitare i confini interpretativi, a ridurre il margine d'arbitrarietà d'una lettura sensibilstica [...]" (16), portare quindi all'esclusione di certe interpretazioni che, pur essendo allettanti, dal punto di vista storico si situano lontano dalle intenzioni del poeta (16).

Una tale impostazione esegetica consente inoltre di presentare (in piena conformità con delle tesi evocate dalla critica letteraria contemporanea, a cominciare da Bachtin, Benjamin⁵, Adorno) l'opera letteraria in tutto il dinamismo delle sue molteplici relazioni con la storia e con la cultura; "condizionata dalla temporalità che la immette in una rete di rapporti, in una trascendenza sistematica anche se frammentaria." (Raimondi: 26) Piuttosto che indagare sui valori estetici del testo pascoliano, Nava si pone l'obiettivo di evidenziare le concordanze tematiche e nessi lessicali presenti sia all'interno della raccolta che nell'ambito infratestuale del complesso *corpus* pascoliano compreso gli autografi, fino ad abbracciare scambi e influenze intertestuali. La ricostruzione delle fonti e contesti letterari serve qui innanzitutto per individuare il codice della cultura e osservare come essa si riflette e si realizza nell'opera: afferrare il 'timbro' della poesia, frutto di una data epoca con delle sue particolari atmosfere, malinconie e miti.

Tra i *topoi* e i temi ricorrenti in *Myrica*e si enumerano una serie di personaggi attribuibili alla tradizione letteraria ottocentesca: dai morticini alle cucitrici, dalle monache prigioniere ai bimbi smarriti – testimonianze, tra l'altro, della notevole capacità d'assimilazione e mimesi -; per quanto invece riguarda l'ascendenza classica, potremmo individuare per esempio il motivo del volo della gru, riconosciuto come rielaborazione sugli spunti originali di Omero, Esodio e Virgilio; per non tralasciare infine i temi e figure riconducibili alla tradizione cristiana o romantica: il commento ricorda il pellegrino; il mendico; il cieco; "il rapporto di simultaneità tra eternità – istante" (Nava 1991: 23), cui origine viene attribuita a Hugo e, in ambito italiano, al Tommaseo. (23) "Le figure ricorrenti che di volta in volta sono state viste come proiezioni autobiografiche del poeta e come effetto di un populismo sentimentale [...] in realtà rielaborano, oltre ad esperienze personali, novelle popolari e suggestioni classiche e romantiche, da Saffo allo Heine." (22)

A questo punto si pone in questione la componente autobiografica che, per quanto riguarda il testo di Nava, trova maggior rilievo nei cappelli introduttivi ai singoli componimenti, piuttosto che nel commento stesso. Un tale spostamento di accenti evidenzia una particolare intenzione esegetica

⁵ Rimane suggestiva in questo contesto la descrizione benjaminiana del testo artistico visto "come una costellazione di elementi in rapporto di movimento reciproco, una sorta di microsistema solare." (Raimondi : 26)

che vuole evitare di cadere nella trappole di “un certo *pascolismo* deterioro” (14) con delle sue facili attribuzioni. Discostandosi dall’ottica indirizzata a giudicare la poesia pascoliana in quanto frutto diretto delle sofferenze personali e traumi familiari, il critico ribadisce la necessità di conoscerne piuttosto l’ampio contesto culturale: “accertare la rete di immagini, temi e parole ricorrenti che costituiscono il tessuto della raccolta [e] distinguere in essa la zona comune con gli altri poeti del tempo, italiani e stranieri.” (19)

Per quanto concerne l’analisi del linguaggio poetico, il commento fornisce un accurato esame del vocabolario dell’autore⁶ affiancato da un confronto sistematico con il lessico di autori immediatamente precedenti e contemporanei al poeta, il che consente di individuare alcuni tratti distintivi dello stile pascoliano; mettere in evidenza una forte impronta romantico-simbolista che traspare per esempio dall’uso delle voci fonoespressive e vocaboli tecnici attinti dalla botanica e ornitologia. Si fa cenno infine all’impiego degli aggettivi di colore, verbi di sensibilità pittorica⁷ e le affinità che corrono nell’area semantica con alcune tendenze lessicali presenti nei carducciani minori e il primo D’Annunzio (come, per esempio, l’introduzione nel linguaggio della poesia, dei vocaboli concreti e realistici⁸).

Se dovessi indicare un particolare punto di forza di questo commento, lo additerei proprio nell’ambito della ricostruzione dei rapporti con la tradizione poetica, utilissimo per chi voglia orientarsi nel complesso gioco d’influenze che contribuiscono alla formazione culturale e letteraria di Pascoli. Sono numerosi, in questo senso, i richiami agli autori che si indicano come frequentati dal poeta e dai quali egli trasse ispirazione, a cominciare dallo stesso maestro Carducci, la cui presenza in *Myrica* è avvertibile sia a livello metrico (nel gusto della rima, specialmente quella saffica) (Nava 1991: 29) che quello lessicale (tra cui l’impiego di latinismi diretti e indiretti); si ricordano naturalmente anche D’Annunzio (area lessicale comune); Prati a cui risalgono le prime esperienze di un’ottica microscopica presente in *Incantesimo* o *Rondine* (41), l’uso della metafora “casa”-“nido,” oppure quella della “domestica regina” (42); Tommaseo; Aleardi; Praga; Ferrari; Betteloni; Panzacchi; Mazzoni e certi autori secentisti come Mario Bettino. Per non dimenticare infine i più illustri esponenti della letteratura italiana: Dante cui voci, sintagmi e persino dei veri e propri calchi di luoghi appaiono diverse volte in *Myrica*, e l’amatissimo Leopardi dal quale Pascoli trasse una spinta per superare l’oggettivismo dei carducciani “avviandosi verso un rapporto più stretto tra poesia e musica.” (51) Vengono riconosciuti inoltre i debiti pascoliani verso le fonti classiche, da Ennio a Virgilio (a cominciare dallo stesso titolo della raccolta)⁹ ai poeti del basso Impero. Dei Greci si avvertono in *Myrica* le reminiscenze di Omero (il motivo sopraccitato del volo della gru

⁶ Sono numerosi i casi in cui il commento ricorre all’ausilio della LIZ.

⁷ Potremmo invocare in proposito l’ampio studio di Renato Barilli *Pascoli simbolista* che nella decoratività della poesia pascoliana intravede un’influenza dello stile Liberty, una specie di “adempimento [da parte del poeta] di uno dei tratti intrinseci e dominanti di un’epoca e delle sue esigenze prevalenti: come l’adesione a un diffuso e inevitabile *Zeitgeist*.” (Barilli 2000: 13)

⁸ Osserviamo inoltre che „si parla qui del Pascoli degli anni ’80, prima che egli venisse elaborando un suo linguaggio parasimbolista, che comportava un superamento del momento realistico.” (Nava 1991: 26)

⁹ Il titolo della raccolta non viene direttamente spiegato nel corso del commento, dato che probabilmente la maggior parte dei lettori dovrebbe essere familiare con l’argomento, si accenna però brevemente alla sua derivazione virgiliana.

ed alcuni calchi linguistici come: “sorriso lacrimoso”; “ragazze occhi pensosi” (44); Saffo con delle sue “immagini liriche (la stella della sera, Espero, il colore dell’oro [...])” (49); Esiodo; Pindaro; Anacreonte; Anacardi; Epicureo; Aristotele; Bione.

In questa approfondita analisi delle fonti di cui mi sono limitata a riportare solo alcuni esempi, non mancano inoltre osservazioni riguardanti gli influssi stranieri, rivalorizzati rispetto agli studi precedenti a Nava. (55-56) È da evidenziare inoltre che, secondo il critico, furono soprattutto i contatti con la poesia straniera ad aver contribuito al superamento del descrittivismo e allo sviluppo della tendenza più moderna nella poesia di Pascoli (stimolato soprattutto dal soggettivismo visionario riconducibile al simbolismo). Si fa cenno alla forte impronta di autori come Hugo, intracciabile soprattutto nella serie di figure e emblemi comuni come “l’immagine della vita come ombra popolata di fantasmi” (47), la figura del mendico, la metafora del nido, l’uso di certi calchi presimbolisti come “l’azzurra lontananza” (47); Gaultier con la sua sensibilità per i colori e particolare riguardo al bianco, descrizioni impressionistiche del paesaggio: “le nubi che sembrano fiocchi di lana” (48-49), “la siepe autunnale con le sue bacche” (48); Poe¹⁰.

Il dilemma critico fondamentale concerne quindi prevalentemente, come abbiamo potuto osservare, l’analisi delle fonti letterarie e scambi intertestuali (occasionalmente tramati da richiami alle tesi proposte da critici e studiosi come Petrocchi, Baldacci o Beccaria (40)). La tematica legata ai contesti culturali occupa la maggior parte del commento, fino a prevalere su alcuni elementi come la ricostruzione della genesi dell’opera che, in questo caso, viene puntualizzata nelle note ai singoli componimenti (e parzialmente nella nota bibliografica, sotto forma di citazione dal materiale autografo alla sesta edizione della raccolta).¹¹

Ora che si è percorso il tracciato del discorso critico nelle sue linee di base, conviene forse dedicare uno sguardo alla sezione metrica, articolata, a sua volta, in ampie note esplicative. Oltre alla ricostruzione della genesi delle singole poesie, il loro contesto, occasione e collocazione all’interno della raccolta (nelle sue diverse edizioni), il commentatore mette in rilievo il contesto infratestuale (con frequenti invii al materiale autografo e epistolario), rintraccia temi e motivi ricorrenti. Un’analisi alquanto dettagliata e completa avviene nella sezione intertestuale con la denominazione delle fonti, prestiti e influenze letterarie – sempre plurimi, esaurienti e accompagnati da una chiara esemplificazione - .

Per quanto invece riguarda la parafrasi, data la relativa accessibilità del linguaggio pascoliano al lettore contemporaneo, essa si limita a delle spiegazioni di alcuni vocaboli (sempre con una particolare attenzione a delineare il contesto culturale, storico e letterario in cui appaiono). La spiegazione metrica, puntuale e esaustiva viene arricchita inoltre di vari richiami intertestuali.

¹⁰ Bisogna riconoscere, a questo punto, che „ il giovane Pascoli si forma in un ambiente, come quello carducciano, ricco di stimoli di lettura e d’aggiornamento, anche se non si può non notare un’incipiente sfasatura cronologica tra la produzione poetica, soprattutto francese, e la sua volgarizzazione italiana: mentre infatti in Francia operano già Rimbaud e Mallarmé, l’interesse dei letterari italiani si rivolge ancora ai romantici [...]” (Nava 1991: 55)

¹¹ Diversamente accadde nell’ edizione critica di *Myrica*e per la collana dell’Accademia della Crusca pubblicata del 1974 presso Sansoni Editore, quasi interamente dedicata alla ricostruzione della genesi del componimento attraverso uno studio puntuale soprattutto degli autografi, un lavoro di dimensioni imponenti e sotto molti aspetti innovativo.

Nel suo complesso, il commento di Nava si potrebbe riassumere come tentativo pienamente riuscito di ricomporre, attraverso lo studio di *Myrica*, il gusto di un'epoca. Come tale esso si rivolge specialmente al gruppo di lettori interessati a "capire ed ordinare le forme poetiche come momenti d'una storia letteraria [...], parte d'una più generale storia della cultura." (Nava 1991: 16)

Bibliografia

- Auerbach, E.** (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Barilli, R.** (2000), *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia "debole"*, Milano, Sansoni.
- Benjamin, W.** (1995), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- Blasucci, L.** (2005), "Esegetica Leopardiana: i commenti dei *Canti* a quattro mani", *Il Commento dei testi letterari. Edizione di storia e letteratura. Atti del Convegno di Studi Perugia 14-15 aprile 2005*, Gentili, Perugia, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 89-108.
- Cataldi, P.** (2005), "Elogio della parafrasi. Dieci tesi e una premessa", *Il Commento dei testi letterari...*, cit., pp. 33-40.
- Costa, S. Rancoroni F.** (2005), "Fior da fiore: il commento scolastico e la creazione del 'canone' della letteratura italiana", *Il Commento dei testi letterari...*, cit., pp. 41-54.
- Genette, G.** (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.
- Luperini, R.** (2005), "L'Interpretazione dei testi letterari: la parte del commento", *Il Commento dei testi letterari...*, cit., pp. 1-8.
- Mengaldo, V.** (1981), Nota introduttiva, *Myrica*, Giovanni Pascoli, Milano, Rizzoli, pp. 5-70.
- Nava, G.** (1974), *Commento, Myrica*, Giovanni Pascoli, Firenze, Sansoni.
- Nava, G.** (1991), *Commento, Myrica*, Giovanni Pascoli, Roma, Salerno Editrice.
- Pascoli, G.** (2006), *Tutte le poesie*, Roma, Newton.
- Raimondi, E.** (1990), *Ermeneutica e commento : teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Firenze, Sansoni.
- Salibra, E.** (1999), *Pascoli e Psyche*, Roma, Bulzoni.
- Segre, C.** (1993), *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi.
- Varese, C.** (1964), *Pascoli decadente*, Firenze, Sansoni.

Małgorzata Jodłowska

Il fumetto giallo in Italia: come si è fatto strada?

Ai generi che (almeno dagli anni Settanta del '900) si mantengono in cima alle classifiche appartiene senz'altro, a fianco del giallo, il fumetto. Il mio intervento è dedicato al frutto della fusione tra i due, che di quella fusione ha tratto i benefici: il fumetto giallo. La letteratura italiana di massa, soprattutto quella gialla, per poter continuare a svilupparsi a quel ritmo serrato, cerca di incuriosire, offrendo sempre qualcosa di sorprendente e di nuovo. I giallisti mescolano generi e strutture, ed elaborano forme nuove. La fusione di cui parlo, in Europa, avvenne già negli anni Trenta del Novecento. Negli Stati Uniti la iniziò la figura dell'investigatore privato Dick Tracy. Nota Giuliano Cenati, nel saggio *La vita non è un fumetto, baby!* (2007: 36), Tracy e Sam Spade sono dei coetanei letterari, ovvero abbiamo a che fare con uno sviluppo del genere poliziesco in parallelo sotto forma di romanzo giallo e di fumetto. Esattamente nell'anno 1934 uscì la prima puntata di romanzo giallo a disegni il cui protagonista è l'Agente Secreto X-9, lo sceneggiatore – Dashiell Hammet. Così gli Stati Uniti divennero la culla del fumetto, un fumetto che aveva un debole per degli eroi dotati dei poteri soprannaturali.

Nel frattempo, all'inizio degli anni Trenta, venne anche osservato l'aumento dell'interesse e della popolarità del fumetto sulla penisola apenninica, comunque non si potrebbe ancora parlare del boom vero e proprio, quello che invece avrà luogo negli anni Sessanta e Settanta. (Fossati 1994: 15). E *Dick Fulmine*, il primo fumetto di ampia tiratura, veniva pubblicato ancora durante la dittatura di Mussolini, cioè nei tempi quando la letteratura di massa, come un prodotto nocivo per il popolo, era rigorosamente proibita. Vincenzo Baggioli e Carlo Cossio si guadagnarono la benevolenza delle autorità non solo con il carisma e il mento maschile (simile a quello del Duce) del poliziotto di Chicago, ma con le trame semplici e percorse da numerosi fili nazionalistici. Il protagonista, italoamericano, passava le giornate difendendo i suoi connazionali dai malviventi di origine ebraica o africana. Intervenne addirittura il Ministero della Cultura Popolare ordinando ai creatori di spogliare il protagonista dal maglione tipo "dolce vita" (che sembrava troppo americano) e di rendere Dick Fulmine più bello, siccome i suoi lineamenti grossolani mal si conciliavano con il ritratto di "un bell'italiano". Nel 1945 nacque il fumetto *Asso di Picche* di Mario Faustini e Hugo Pratt, con il protagonista improntato al modello di supereroe che di giorno faceva il giornalista, di notte diventava un vendicatore mascherato, combattendo con una banda di Pantere.

Lo sviluppo più dinamico avviene in Italia soltanto vent'anni dopo, nell'era di *Diabolik*, nel 1962. Quel personaggio, la cui vera identità, diversamente agli altri protagonisti dei fumetti non sarà

fino ai nostri tempi rivelata, gode sempre della massima popolarità. Diabolik fu ideato dalle sorelle, Angela e Luciana Giussani, quasi a dispetto dei trend presenti a quel momento nel fumetto. Alla forza smisurata e allo sguardo di laser, le autrici preferirono un eroe-malvivente straordinario, ispirato all'allora famoso Fantomas. La somiglianza è evidente. Diabolik, furbo e spietato come il criminale francese, riesce a scappare alla polizia, sfruttando l'arte di mimetizzazione. Di solito nascosto agli occhi della gente, durante le sue "operazioni" porta delle maschere realistiche, create da lui stesso, simili al viso umano. Grazie al travestimento diventa irricognoscibile e ancora più pericoloso; non notato da nessuno, può muoversi liberamente dappertutto senza essere disturbato. Senza la maschera Diabolik, almeno fisicamente, era un protagonista disegnato come tutti o quasi tutti gli eroi; è un uomo particolarmente attraente dagli occhi magnetici ed i lineamenti maschili. È anche abbastanza benestante, si sposta con una macchina sportiva, abita in una villa ben arredata fuori la città; per di più è uno sciupafemmine capace di conquistare incontestato quasi ogni donna.

Diabolik fu infatti il primo fumetto italiano della specie più brutale del genere poliziesco (Fossati: 63), cioè del *noir* che dal momento della nascita si concentrava sul personaggio del malvivente, la sua vita, e i suoi metodi.¹ La preoccupazione della critica era determinata da alcuni fatti importanti: si sottolineava l'aspetto glorioso del criminale, si esaltava la malavita in genere. Di contro, la polizia era un organo stupido e incapace, debole e soprattutto pietosamente buffo, inadatto a combattere la delinquenza. Per la prima volta appare allora un poliziotto diligente e laborioso, un vero segugio, ma d'altra parte e allo stesso tempo troppo limitato e, in fin dei conti, impotente (l'ispettore Ginko). Oltre a tutti questi elementi, ad allarmare i critici negli anni Sessanta era il carattere di Diabolik. Era particolare non solo la sua capacità di mascherarsi o la raffinatezza con cui derubava la gente (ladri e scassinatori erano anche i suoi predecessori letterari, Arsène Lupin e Fantomas), ma anche i suoi tratti. Le sorelle Giussani ci consegnarono un uomo senza scrupoli, una bestia, disposta ad uccidere senza esitare. Vale la pena di accentuare il fatto che il protagonista preferisce adoperare metodi più sofisticati dell'uccisione della propria vittima; volentieri tortura e intimorisce le persone prima della morte. Un esempio dell'accanimento e della ferocia del Re del Terrore (così è chiamato Diabolik) è la storia della sua prima amante, raccontata in un volume *Una donna di nome Elisabeth* (2000). La donna nominata nel titolo, dopo aver scoperto la vera identità del fidanzato, lo denuncia alla polizia, rivelandosi negli occhi di Diabolik una traditrice ed esponendosi all'ira del delinquente pericoloso, fino a quel momento conosciuto come Walter. Diabolik non perdona il tradimento, ed egli stesso non tradisce, lo sa benissimo Eva Kant, la sua successiva amante e complice nel crimine. Sarà proprio lei a salvare il protagonista dalla morte e dalla sofferenza, che gli era stata preparata da Elisabeth. Elisabeth, che per motivo della vendetta di Diabolik era diventata quasi pazza e aveva trascorso tutta la sua vita in paura, riuscì a regolare i conti: catturò il suo ex amante ed lo torturò nella propria cantina.

Diabolik, un personaggio decisamente negativo, suscitava paradossalmente una grande simpatia dei lettori. Il paradosso apparente si spiega forse col fatto che egli aveva tutti i tratti del protagonista

¹ Secondo Cenati, gli autori dei gialli non dimostrarono mai interesse al *whodunit*; come sceneggiatura era infatti troppo statico, teatrale e semplicemente noioso. Un investigatore chiuso in una camera, dedito alla ricostruzione dell'intreccio dei fatti, poteva funzionare perfettamente in un testo a parole, ma non a disegni. Ci voleva azione, movimento e una trama commovente, veloce, piena di svolte e cambiamenti. Cenati, cit., p. 37.

con cui poteva (o forse meglio: voleva) identificarsi il destinatario del fumetto, per cominciare dall'aspetto fisico quasi perfetto e gradito dalle donne, attraverso lo status sociale e finanziario, la fama, la vita carica di avventure, alla capacità di nascondersi – all'occorrenza – dietro una maschera. La popolarità del *Diabolik* era inoltre legata alla situazione politica e sociale dei tempi, in cui si svolgevano le vicende del delinquente: alla fine degli anni Sessanta la polizia divenne un capro espiatorio. Il fumetto faceva vedere come la polizia era percepita dalla società: un potere debole, rappresentato da individui ottusi (svegli erano viceversa personaggi come *Diabolik* e i suoi complici), ma in compenso pieni di aggressività. Tale ritratto piaceva ai lettori, ma preoccupava alcuni critici che proclamarono l'opera delle Giussani glorificava il crimine e la vita spensierata che non combaciava con la legge. Per di più; quella malavita, secondo gli oppositori del fumetto, non veniva mai punita, e qualsiasi reazione dalla parte della polizia o veniva subito soffocata dal protagonista, o andava a pezzi per la incapacità dei poliziotti stessi. *Diabolik* commuoveva dunque sia i lettori assetati di una storia avventurosa, con una quantità cospicua di donne affascinanti ed inseguimenti polizieschi, sia a quelli delusi dei procedimenti delle forze di ordine. Si offriva un'ottima di deridere incolumi la polizia ingenua ed impotente.

Diabolik si rivelò particolarmente importante per tutta la storia del genere fumetto in Italia; la sua nascita viene citata come la data dell'alba del *fumetto nero italiano*. Le Giussani aprirono un nuovo capitolo della letteratura di massa ed avviarono la fortuna di una vasta gamma dei protagonisti affini o quasi identici a *Diabolik*. Un esempio perfetto possono essere due personaggi particolarmente significativi per il *fumetto nero*, creati negli anni 1963-64 dal duetto Max Bunker – Magnus: *Kriminal* e *Satanik*, dei fumetti omonimi.

Kriminal, in realtà Anthony Logan, era un personaggio ancora più iperbolico di *Diabolik*. Le sue vicende appaiono incredibili al punto di diventare quasi ridicole. Anthony viene presentato come un giovane proveniente da una casa benestante, eppure non libera di problemi anche gravi; il padre abbandona la famiglia, scappando dai creditori; la madre muore subito dopo, e il protagonista principale finisce in un riformatorio. La sua sorella minore viene adottata da un uomo che, dopo aver provato a stuprarla, la strangola. Di tutto quello viene a sapere Anthony, che, fuggito dall'istituto correttivo, cerca di ritrovare la sorella e che finisce per uccidere l'assassino della sorellina. In seguito viene assunto in un circo, dove incanta il pubblico come „lo scheletro volante”, facendo l'acrobata. Un po' dopo si allontana dal circo per ritrovare il padre perduto, ma anche quella volta arriva troppo tardi. Il genitore, per gli stessi motivi per cui aveva abbandonato la moglie e i figli, si suicida, lasciando un lungo elenco dei nomi che hanno causato il suo fallimento sullo sfondo sia lavorativo che quello familiare. Suo figlio decide di vendicare anche questa morte e, ormai travestito da *Kriminal*, nel suo costume terrificante, comincia ad assassinare, una dopo l'altra, le persone i cui nomi comprendeva dalla famigerata lista.

Ovviamente il personaggio di Magnus e Bunker venne modellato sulla figura di *Diabolik*, però ci sono delle differenze che rendono Anthony Logan un'esistenza autonoma e soprattutto – più credibile. Nonostante la sua vita esagerata, con l'aiuto di alcuni trucchi elaborati che non appaiono nella storia del Re del Terrore, *Kriminal* sconfigge la creatura di Giussani. Benchè la storia della sua infanzia sia buffa e improbabile, possiede una certa personalità di cui *Diabolik* è privo. Quest'ultimo è un uomo apparso dal nulla, uccide e ruba, dotato degli attrezzi troppo avanzati. La tecnologia e le novità usate da *Diabolik* ne fanno un personaggio di carta, inventato di sana pianta, quasi un James

Bond della propria professione, mentre Logan, adoperandosi soprattutto con le proprie mani, resta una persona di carne e ossa. Tuttavia la differenza più grande si ritrova nella sessualità di questi due personaggi. Kriminal per un motivo in più si rivela più credibile, e nel frattempo molto più rivoluzionario. Le creatrici di Diabolik non toccavano il tabù del sesso; i suoi contatti con Eva Kant si limitavano ai baci pieni di passione e abbracci focosi. Insieme a Bunker e Magnus nel fumetto entra il rapporto sessuale con un'oscenità impensabile nei primi anni Sessanta: personaggi seminudi e allusioni inequivocabili su sfondo sessuale lo comprovano.

Uguale a Kriminal fu anche Satanik, il secondo genito degli stessi autori, generato sull'onda della popolarità di Anthony Logan. Satanik, cosa inaudita, era una donna, di nome Marny Bannister. Per la prima volta nel fumetto apparve un personaggio femminile, che non costituiva uno sfondo per il protagonista maschile, ma su cui è basato tutta la trama. Qui però finiscono le differenze fra i due personaggi di Bunker e Magnus. Satanik, una donna malvagia, accattivante, intelligente e ovviamente travestita durante le sue "azioni", si vendicava per le umiliazioni e traumi (di cui la maggior proviene dall'infanzia), uccidendo le sue vittime, fra cui le proprie sorelle. Benchè i creatori decisero in un certo momento di farla tornare alla via della giustizia (attraverso la collaborazione con la polizia), Satanik viene sempre assimilata a un'assassina, ladra e truffatrice, che per realizzare i suoi piani non esiterà di sfruttare il proprio fascino, di usare il suo corpo. Si tratta di una protagonista davvero liberale, pericolosamente consapevole della sessualità e dei suoi usi. Di tale tratto erano privi i personaggi maschili che precedevano Satanik; sia Diabolik che Kriminal, malgrado la loro natura feroce, finito "il lavoro" diventavano dei partner modello, tutti casa e famiglia. Le loro storie d'amore, quando capitavano (nel caso di Kriminal), erano brevi e non influenzavano la vita del protagonista o l'andamento degli eventi dell'intreccio.

Satanik e Kriminal, sotto l'aspetto sessuale, erano irripetibili, ma forse proprio quell'oscenità o l'eccessiva prevedibilità dei personaggi, nonostante tutto basati sul modello di Diabolik, fecero sì che nel giro di una decina d'anni tutti e due (come diversi altri: Zakimort, ovvero Fedra Garland, di Piero Carpi; Sadik, Fantasm e Infernal) andarono in dimenticanza, seppellendo il genere peculiare di *fumetto nero italiano*. A galla rimase soltanto il prototipo del genere, vuol dire Diabolik, che nella forma invariata del fumetto nella variante *noir* viene pubblicato fino a oggi.

La rinascita avviene nel 1986, quando uno scrittore e sceneggiatore italiano Tiziano Sclavi escogita Dylan Dog. Quest'investigatore straordinario, londinese, abitante di una casa in via Craven Road (in omaggio al creatore di Freddy Krueger, vuol dire Wes Craven) eredita il nome dal poeta Dylan Thomas, invece il cognome da un mangime da cani. La sua fama non è compresa solo nei dati personali e nell'indirizzo bizzarro; Dyd, come lo chiamano i suoi fans, è un investigatore speciale, uno che cambia per sempre non solo il carattere del fumetto giallo, ma di tutta la letteratura gialla italiana. Sclavi unisce due generi fino a quel momento rimasti piuttosto estranei: il giallo e l'orrore.

Sul biglietto da visita, Dylan Dog è presentato come „indagatore dell'incubo”, a cui sono indifferenti i casi conosciuti e seguiti dagli investigatori comuni; divorzi, furti, rapimenti oppure crimini dolosi. Dog è interessato solo ai casi che trascendono la normalità, come fantasmi, vampiri, case indemoniate, morti viventi oppure gli assassini, ma solo quelli ritornanti dall'al di là. Una prova rischiosa di collegare due generi assolutamente diversi riuscì benissimo. Da ventidue anni ogni puntata di Dylan Dog si vende in 700.000 copie al mese.

Ovviamente tale unicità non era il primo tentativo del genere; in alcuni episodi di *Satanik* apparve della brutalità inaudita, assomigliante più all'orrore che a qualsiasi tipo di giallo. (Tale esibizione della crudeltà raccapricciante che doveva colpire e commuovere un lettore col passare del tempo fu battezzato con il termine *splatter*, chiamato anche *gore*, che con gli anni si trasformò in un genere diverso.) Le prove di mescolare l'orrore con il giallo comparvero anche nei fumetti della serie di *Martin Mystère*, il personaggio creato nel 1982 da Alfredo Castelli e Giancarlo Alessandri. Il "detective dell'impossibile", perchè in questo modo è chiamato *Mystère*, non è nient'altro che un prototipo di *Dylan Dog*, siccome contiene gli stessi elementi che il bambino letterario di Scavi; è la fusione dell'enigma con dei fili di orrore. Malgrado i meriti del passato, oggi *Martin* gode certamente della stima degli esperti del genere, ma la sua popolarità impallidisce; il suo posto fu derubato da *Dylan Dog* che non sembra di poter annoiarsi presto ai lettori.

Allora perchè questo successo di questo proprio fumetto? Un componente molto significativo è di sicuro lo scenario, pieno delle storie ben raccontate, di cui la maggior parte è già conosciuta ai lettori dai fonti diversi; Scavi e i suoi collaboratori non esitano a sfruttare delle trame e dei modelli ormai pronti; ci si può incontrare dei personaggi di letteratura, di cinema, perfino della realtà, presenti nella coscienza umana ancora prima della pubblicazione *Alba dei morti viventi*, cioè del primo volume di Scavi, del 1986. Qua al fianco del conte Dracula sta Frankenstein insieme al Jack lo Squartatore. Il motiv di Boogie Man viene sostituito con il mostro di nome Mana Terrace che ha molto a che fare con il famosissimo Freddy Krueger. Perfino il titolo dell'albo iniziale fu "prestato" da una continuazione di film di culto di George Romero (*La notte dei morti viventi*). Difficile però accusare gli sceneggiatori di *Dylan Dog* di plagio, se i leit motiv nominati e le vicende raccolte nella serie sulle avventure dell'investigatore dell'incubo sono presentate al lettore con una grande dose di freschezza e umore. Un'altra questione importante diventa la costruzione della trama; *Dylan Dog* rappresenta il romanzo giallo, e non un orrore qualsiasi. Strane creature e bestie umane oppure disumane che abitano sulle carte del fumetto, sono soltanto uno sfondo per l'indagine condotta dal protagonista.

Ponendo da parte la trama, di sicuro proprio il personaggio di *Dylan Dog* e della gente che lo circonda garantisce il pieno successo a Scavi. *Dylan* non è soltanto un acchiappamostri; è un uomo di carne e ossa. Ex collaboratore di Scotland Yard, dotato al "senso quinto e mezzo" con cui si rende conto del pericolo, la maggior parte della vita passa da solo, praticando (in vano) a suonare il clarinetto, bevendo del tè, mangiando della pizza, e, alla fine, costruendo, da anni, un modello di galeone. Un idealista attraente, facile ad innamorarsi, un amante di orrori vecchi, con il debito perenne in banca, vestito sempre nello stesso modo. È un tipo melanconico, anzi – depressivo, che soffre di mal di mare e di acrofobia. In una parola – è un antieroe perfetto, un uomo qualsiasi, con cui qualunque lettore possa identificarsi senza nessun problema, trovando qualche tratto che gli è proprio, visto che *Dyd* è il personaggio particolarmente complesso.

Un altro personaggio a cui Scavi merita la popolarità del fumetto, è *Graucho*, un assistente e soprattutto convivente dell'indagatore, responsabile all'umorismo nascosto fra le pagine. Il suo ruolo è qua decisivo; venne creato per far divertire i lettori; proprio grazie a lui le storie di *Dylan Dog* diventano una lettura leggera, astratta, carica delle barzellette lessicali specifiche e raffinate. Vale la pena di notare che l'umorismo non è normalmente un elemento appartenente né al genere di giallo né a quello di orrore; dunque abbiamo a che fare con una certa novità sorprendente che fa questo

fumetto ancora più interessante ai lettori. Sommando tutti i componenti compresi nelle storie di *Dylan Dog*, otteniamo un fumetto rivoluzionario, nuovo e assolutamente incopiabile.

Naturalmente il successo prima di *Diabolik*, e poi di *Dyd*, incoraggiò gli altri creatori dei fumetti ad approfittare dei modelli già ben appresi dal pubblico. Cominciò ad aumentare la quantità dei letterari malviventi uguali al protagonista delle sorelle Giussani oppure al personaggio di Sclavi. In effetti, le librerie italiane sono piene degli albi con le avventure di John Doe (creato da Roberto Recchioni e Lorenzo Bartoli), amico di vampiri e collaboratore della Morte. Degli stessi autori, è possibile trovare i volumi raccontanti dei casi di Henry Dante, un detective a cui non è estranea l'opera più famosa di Dante Alighieri e che, nella vita quotidiana, è accompagnato dal fantasma di sua moglie morta. Mauro Boselli e Maurizio Colombo propongono ai lettori di far conoscenza con *Dampyr*, che sembra essere una nuova incarnazione di *Blade*, personaggio cinematografico nato nel 1973 e resuscitato venticinque anni dopo, grazie a Stephen Norrington. Poi, c'è anche per esempio *Nick Raider*, disegnato da Claudio Nizzi poliziotto di Squadra Omicidi di New York oppure creato da Carlo Ambrosini *Jan Dix*, un critico d'arte che passa il suo tempo libero giocando a investigatore. Non mancano neanche delle donne, come il personaggio di *Gea*, un'adolescente che, quando non frequenta la scuola, è costretta, ogni tanto, dal suo autore, cioè Luca Enoch, a salvare il mondo. E, che vale la pena di notare, come aggiunge giustamente nominato ormai Cenati, "...vi risaltino dominanti di genere diverse da quelle giallistiche, i nuovi eroi [...] recano in sé importanti caratteri del protagonista poliziesco..." (44)² Allora, si ha sempre a che fare con un genere poliziesco.

Certamente sono soltanto alcuni esempi dei personaggi recentemente creati; l'elenco completo probabilmente è impossibile perfino farlo. Ma continuamente, nonostante le prove di autori, sceneggiatori e disegnatori, tutto questo ampio ventaglio diventa poco importante nei confronti dei due precursori del genere; *Diabolik* e *Dylan Dog*. Ecco dei protagonisti che riuscirono a riempire effettivamente la lacuna nel fumetto mondiale, cambiando per sempre la faccia di quello italiano. Ormai da più di vent'anni, dopo l'esplosione d'apparenza di *Dyd*, nessun autore riuscì ad avvicinarsi nemmeno allo standard ricevuto dalle Giussani e di Sclavi, cioè al cambiamento rivoluzionario non solo per il fumetto, ma per la letteratura in genere, che fosse evocato un evento nuovo oppure almeno semplicemente ricordato dai lettori. *Dylan Dog* rinfrescò il mondo del fumetto precisamente ventiquattro anni dopo il successo incredibile di *Diabolik*. Una simile rivelazione forse aspettiamo momenti. Un lettore, neanche quell'esperto, potrebbe facilmente notare alcuni elementi uguali a tutti i fumetti ormai nominati; non importa, come fu modificata la struttura, la trama, anzi – anche il genere; si tratta sempre del giallo, inserito fra i disegni. Proprio quel fatto garantisce il successo al fumetto italiano, come ci venne mostrato. Il lettore italiano desidera ogni tanto qualcosa di nuovo, fresco, sorprendente, il che prova nascita sia di *Diabolik* che *Dylan Dog*, non occupandosi della recapitolazione dei modelli già esistenti (come mostra il fallimento di *Satanik* per esempio). In breve – desidera dei fumetti nuovi. A patto che siano dei gialli, comunque quelli modificati.

² *Ibidem*, pp. 44

Bibliografia

Saggistica:

- Bordoni, Carlo; Fossati Franco**, (1985), *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Roma, edizione Editori Riuniti.
- Cenati, Giuliano**, (2007), "La vita non è un fumetto, baby!", *Tirature '07. Le avventure del giallo*, Vittorio Spinazzola (a cura di), Milano, edizione Mondadori, pp. 36 – 45.
- Eco, Umberto**, (1978), *Il superuomo di massa*, Milano, edizione Bompiani, pp. 91 – 140.
- Eco, Umberto**, (2002), *Sulla letteratura*, Milano, edizione Bompiani.
- Fossati, Franco**, (1977), *I fumetti in 100 personaggi*, Milano, edizione Longanesi.
- Fossati, Franco**, (1994), *Dizionario del poliziesco*, Milano, edizione Garzanti, pp. 15 – 70.
- Giromini, Ferruccio** (a cura di), (1996), *Gulp! 100 anni di fumetti. Un secolo di disegni, avventure, fantaisie*, Milano, edizione Electa.

Narrativa:

- Bartoli, Lorenzo; Recchioni, Roberto**, (agosto 2006), *Detective Dante. Nero alla fine del buio*, Roma, edizione Eura Editoriale.
- Bartoli, Lorenzo; Recchioni, Roberto**, (settembre 2004), *John Doe. Fame!*, Roma, edizione Eura Editoriale.
- Castelli, Alfredo**, (agosto/settembre 2007), *I grandi enigmi di Martin Mystère. Il sole nero*, Milano, edizione Bonelli.
- Giussani, Angela; Giussani, Luciana**, (1997), *Diabolik. Le rivali di Eva*, Milano, edizione Astorina, presso casa editrice Mondadori.
- Giussani, Angela; Giussani, Luciana**, (2000), *Diabolik. Una donna di nome Elisabeth*, Milano, edizione Astorina, presso casa editrice Mondadori.
- Sclavi, Tiziano; Di Marino, Stefano** (a cura di), (1991), *Tutti gli incubi di Dylan Dog*, Milano, edizione Mondadori.
- Sclavi, Tiziano; Marcheselli, Mauro** (a cura di), (1996), *Dylan Dog presenta Graucho. Per chi suona il campanello*, Milano, edizione Bonelli.
- Sclavi, Tiziano**, (1996), *Tutte le donne di Dylan Dog*, Milano, edizione Mondadori.
- Sclavi, Tiziano**, (2000), *Dylan Dog. Apocalisse*, Milano, edizione Mondadori.
- Sclavi, Tiziano**, (2002), *Dylan Dog. Il giorno del giudizio*, Milano, edizione Mondadori.
- Sclavi, Tiziano**, (2003), *Dylan Dog. Killer!*, Milano, edizione Mondadori.
- Sclavi, Tiziano**, (2005), *Dylan Dog. La scogliera degli spettri*, Milano, edizione Mondadori.
- Sclavi, Tiziano; Barbato, Paola**, (marzo 2006), *Dylan Dog. L'ultimo arcano*, Milano, edizione Bonelli.

Ewa Nicewicz

Alfabeti, breviari, dizionari – c'era una volta la guerra

Dov'è finita la pace?

Che oggi si scriva tanto e non sempre bene, è chiaro a tutti. Le infinite possibilità editoriali hanno concesso la voce non solo agli ex politici, attori, cantanti, ma anche a quelli che avevano avuto un debutto di carattere saggistico. Il fenomeno notato da Benjamin già nel 1936 pare raggiungere oggi il suo apogeo:

Per secoli, nell'ambito dello scrivere, la situazione era la seguente: che un numero di persone dedite allo scrivere stava di fronte a numerose migliaia di lettori. Verso la fine del secolo scorso, questa situazione si trasformò. Con la crescente espansione della stampa [...] gruppi sempre più cospicui di lettori passarono dalla parte di coloro che scrivono. [...] Il lettore è sempre pronto a diventare autore (Benjamin 1991: 35-36).

In più la produzione letteraria italiana degli ultimi trent'anni, soprattutto quella dei cosiddetti 'giovani narratori', viene quasi sempre accompagnata dagli scontri con la critica letteraria. Esempio in questo caso può essere la polemica nata a primavera del 2006 su *La Repubblica*¹, tra Baricco e Giulio Ferroni. «Cari critici, ho diritto a una vera stroncatura» diceva uno degli scrittori italiani più venduti al mondo, «Caro Baricco, io la recensisco ma lei non mi legge» rispondeva uno dei critici letterari più autorevoli in Italia; «Imparo poco dalle stroncature» replicava l'autore rimproverando gli studiosi di non possedere strumenti adatti per capire la sua produzione. Accusato di spacciare il banale per essenziale, la mediocrità per distinzione, il facile per il difficile² rispondeva:

Ferroni mi colpisce sempre. Leggo quello che scrive e mi accorgo che molte delle cose che dice sono vere, quello che lui indica c'è, ma lui dice: guardate che schifo, che spazzatura. Io vado a vedere, perché ho la sindrome dell'allievo, e

¹ Ci si riferisce ai tre articoli apparsi su *La Repubblica*, cioè: Baricco 2006, Ferroni 2006, Taglietti 2006.

² «Egli vi dice che il banale è essenziale, che la mediocrità è distinzione, che il facile è difficile, e per converso che l'essenziale è banale, che la distinzione è mediocrità, che il difficile è facile [...]» (Ferroni 2006: 13).

invece mi sembrano delle cose bellissime. È come se dicesse: guardate questo cavallo che brutto, che gambe sottili, che collo lungo, che sproporzione. Io vado a vedere e per me quella è una giraffa. Non puoi giudicare una giraffa da un punto di vista equino (in Taglietti 2006).

Non c'è quindi nessuno che scriva bene, che possa accontentare le esigenze e le aspettative dei critici? Tutto ciò che porta l'etichetta 'giovane' è da buttar via?

La conflittualità generazionale così come la crisi fanno parte dell'esperienza di ogni epoca. L'avversione nei confronti della produzione artistica ma anche socio-politica dei giovani nonché il rimpianto del 'piccolo mondo antico', ormai in fase di tramonto, pare essere una cosa naturale.³ Il problema della guerra tra i critici e gli scrittori sembra però essere molto più complesso. «La crisi è generale, investe *anche* la critica, non *solo* la critica» (Segre 1993: 6). Le sue radici vanno cercate nella crisi delle funzioni degli intellettuali⁴, del concetto della letteratura in generale, nel problema del canone (quali libri meritano di essere considerati 'classici?') e della storicizzazione (dove finisce il moderno e dove comincia il postmoderno? Cos'è il postmoderno?). «Sia la letteratura che la critica letteraria vengono coinvolte infatti nel dibattito filosofico sulla 'fine della storia', ovvero sulla messa in crisi del modello 'moderno' di una storia unitaria, lineare e progressiva basato sul valore rivoluzionario del 'nuovo'» (Jansen 2002: 167). È una questione talmente complessa da lasciare gli stessi critici nell'incapacità di darne una definizione e una soluzione univoca. Non c'è però nessun dubbio che stia a cuore della gran parte degli studiosi italiani – basta vedere il numero delle pubblicazioni in merito⁵ e il tono in cui vengono scritte. La maggior parte degli autori è pronta a difendere strenuamente i valori che propongono. Nonostante abbiano delle visioni diverse della letteratura «tutti i critici coinvolti nel dibattito storiografico incentrato sulla storia letteraria dell'ultimo trentennio sono comunque costretti a confrontarsi con le stesse problematiche, nate sia dal crollo ideologie unitarie e autosufficienti, che dal fatto di stare troppo vicini al periodo studiato [...]» (Jansen 2002: 170).

Della crisi della critica in Italia si comincia a parlare a partire degli anni Novanta quando esce il libro di Cesare Segre *Notizie dalla crisi* (1993) – nel periodo, cioè, che coincide con il tramonto dello strutturalismo, con il trionfo dell'ermeneutica e con l'affermazione della centralità del lettore. La letteratura non viene più vista come una scienza 'forte' mentre la posizione delle discipline

³ «In generale, quella in atto fra critici e scrittori sembra una lotta cieca, biologica, darwinistica fra strati di funzionari diversamente collocati all'interno della stessa macchina, per accaparrarsi piccoli spazi in una fase di mutazione epocale. Si sentono in una fase terminale e quindi si accapigliano, sgomitano, si combattono per procurarsi una posizione migliore. Questo è micidiale, porta alla morte per asfissia della cosiddetta vita culturale» (A. Moresco in Scarpa 2000: 147).

⁴ «D'altronde la fine del dibattito culturale, la progressiva scomparsa delle riviste politico-culturali e delle terze pagine, il tramonto della recensione, la chiusura, sempre più asfittica, degli intellettuali tradizionali nella riserva indiana dell'università e delle altre istituzioni educative si collocano sullo sfondo più complessivo della crisi delle ideologie e della funzione degli intellettuali» (Luperini 2002: 56-57).

⁵ Benché non esauriscano senz'altro il tema, si è cercato comunque di inserire le pubblicazioni più interessanti nel testo e di conseguenza nella bibliografia alla fine dell'articolo.

umanistiche diventa marginale⁶. Ma come scrive Todorov le cause di una tale situazione vanno cercate prima, giacché «il mutamento ha avuto luogo una generazione prima, negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, e spesso è avvenuto sotto la bandiera dello “strutturalismo”» (Todorov 2008: 27). Lo scenario cambiò in effetti completamente con l'arrivo dello strutturalismo, incentrato sulla presunzione che la critica letteraria sia una scienza, dotata di strumenti e saperi certi. Tramontato il periodo strutturalista, che nonostante tanti suoi difetti era stato una stagione proficua che aveva portato al centro dell'attenzione dei critici il prodotto letterario, «la “crisi” cominciò ad affiorare e dichiararla aperta divenne nello stesso tempo un modo per celebrare il passato prossimo e un alibi. Il panorama, che era apparso (forse arbitrariamente) limpido e ordinato, si fece di colpo caotico e si aprì una fase di disorientamento e di anarchia» (Lavagetto 2005: 55-56).

Con gli anni Ottanta la critica passa bruscamente dalle presunzioni ideologica e scienziata a una prospettiva neoermeneutica, relativizzante e *en artiste*, puntando soprattutto su un 'saggismo' banalizzato. I critici, come a esempio Citati, definiti 'critici-mimetici' o 'critici-artisti', tendono a riscrivere le opere che stanno interpretando «nel segno della Poesia». Tutta la ricchezza e specificità degli scrittori sparisce sotto la luce del «protagonismo mimetico e smodatamente parafrastico del critico-artista, che assimila tutti a se stesso» (Berardinelli, 1997: 13). La realtà degli ultimi vent'anni, ci fa vedere come, con lo sviluppo smisurato di un'industria dello spettacolo che integra l'editoria libraria nel vasto circuito televisivo e multimediale, la critica rischia di diventare più pubblicità che informazione. Quando, sempre negli anni Ottanta, comincia ad uscire la rivista *L'Indice*, Cases, uno dei suoi promotori, sente la necessità di ricordare il decalogo del buon recensore: «riassumere bene il contenuto del libro prima di lodare, obiettare o biasimare» (Berardinelli 1997: 15). «Il fine del critico», aggiungerà alcuni anni dopo Segre, «non è discorrere del testo, ma descriverlo, interpretarlo e, nella sua prospettiva storica, valutarlo» (1993: 11). Non l'avrebbero certo fatto, se fosse stata una cosa chiara e praticata dalla maggior parte degli studiosi.

In principio era la Grande Letteratura

Benché ognuno dei critici, pur nella generale condizione di crisi, abbia un proprio concetto della letteratura, i motivi per cui oggi vengono mal giudicati i giovani narratori sono più o meno uguali: nella maggior parte degli interventi rieccheggia, infatti, una nostalgica eco della grandezza precedente nonché il rimprovero della mancata responsabilità per le questioni che fanno parte della nostra realtà e l'accusa di aver trasformato e ridotto le opere letterarie in puri giochi intertestuali⁷. Come osserva La Porta: «La cultura alta non ci interroga e non ci turba più: è solo intrattenimento, decorazione

⁶ «La nozione stessa di *crisi* si presenta dunque, fin dall'esordio, in due accezioni diverse: la fine del programma orientato sul modello della linguistica, che propugnava una scienza 'forte' della letteratura, e la fine della centralità delle discipline umanistiche nel sistema dei saperi e nei luoghi deputati alla trasmissione della cultura» (Zinato 2005: 23).

⁷ Citato da Luperini, Remo Ceserani, tra le cause della crisi della critica letteraria elenca «il tramonto dell'umanesimo, la caduta di prestigio della letteratura e dei suoi addetti, la crisi della letteratura accentuata anche dalla nascita e dalla diffusione, particolarmente fra i giovani, di un nuovo sensorio determinato dagli audiovisivi e, più in generale, dall'universo multimediale» (Luperini 2002: 55).

del vuoto» (in Ferroni 2006: 74). Il problema, che qui verrà solo accennato perché indispensabile per capire il fenomeno della 'guerra' tra critici e scrittori, è molto più ampio ed ha i suoi protagonisti che vanno menzionati. Uno di essi è senz'altro il critico 'postumo', Giulio Ferroni, avversario feroce di tutto quello che è nuovo nonché sostenitore della tesi «dell'esistenza in Italia di una tradizione storico-filologica che si è sempre sottratta alle mode superficiali» (Jansen 2002: 195). Il suo atteggiamento austero e chiuso ad ogni novità, definito spesso come 'estremo' e 'apocalittico', sembra non portare la soluzione dei problemi e rischia invece di chiudere gli studiosi nella temuta riserva indiana⁸, un termine usato volentieri da Romano Luperini. È infatti l'autore del *Breviario di critica* a rimpiangere la fine del dibattito culturale, la progressiva scomparsa delle riviste politico-culturali, il tramonto della recensione, ma anche a lamentare l'americanizzazione della critica, la nascita del critico-anima bella («dai vari Citati ai cosiddetti 'giovani critici'») e del lettore di massa. Secondo Luperini la crisi della critica comincia «dal fatto che il critico non sa più perché scrive e per chi scrive» (1999: V).

Più radicale ancora è Alfonso Berardinelli. «La critica letteraria è in crisi», dice, «ma finisca pure. Non la si può tenere in vita artificialmente in sala di rianimazione» (in Benedetti 2002: 47). Da un lato quindi i critici, sentendosi fuori dal gioco⁹, rinunciano a partecipare attivamente in quello che succede nella letteratura di oggi, da un altro continuano ad armarsi: nascono dei breviari, dizionari, manuali, specie di manifesti con indicazioni su come difendere il proprio stendardo, specie di diari in cui si ricorda il passato glorioso. Solo alcuni di essi propongono delle soluzioni concrete dei problemi, cercano di analizzare le cause della crisi, non hanno paura di toccare dei punti deboli. Così è nel caso del già citato volume *Notizie dalla crisi*, dove Cesare Segre, similmente a Lavagetto, non si sfoga con giovani autori ma fornisce uno studio accurato sulla crisi della letteratura e della critica e soprattutto sui suoi metodi interpretativi. «Si tratta di una malattia ancora mal nota, perciò difficile da diagnosticare» (1993: 3), dice. A costo di essere accusato di moralismo, sostiene di considerare più utili esercizi e tentativi condotti col massimo impegno, che dibattiti astratti. «La letteratura è una cosa seria: cerchi di esserlo anche la critica» (1993: 19), conclude.

Forse il più aperto al nuovo tra i critici è Remo Ceserani che incoraggia i critici italiani «pate-ticamente attaccati "a vecchi schemi e vecchie certezze", a considerare il postmoderno non solo un 'segno dei tempi', ma piuttosto come una svolta epocale che costringe il critico a rivedere tutte le distinzioni precedenti», e propone di «sottoporre a revisione il canone della modernità, visto che sono cambiate le prospettive storiche e culturali» (Jansen 2002: 174).

L'attuale situazione pare avere anche dei lati positivi per gli studiosi come Lavagetto¹⁰. Anche De Michelis sembra contento di quella sottrazione ai tentativi di mediazione critica e la giudica

⁸ «L'apparente resistenza di Ferroni è però anche stata criticata come una posizione estremamente conservativa in quanto confina la ricerca letteraria all'interno dell'istituzione per salvarla dalla nuova barbarie della comunicazione multimediale postmoderna» (Jansen 2002: 185).

⁹ «I critici, salvo rare eccezioni, sono malvisti e peggio accolti. Li si lascia fuori. Li si tiene in un angolo. Tutto avviene fra editori, pubblicità, premi promozioni, classifiche» (Berardinelli in Ferroni 2006: 88).

¹⁰ «La condizione di stallo o di definitiva perdita di certezze e di paradigmi, secondo alcuni, può trasformarsi in un vantaggio, restituendo la critica "alle modalità e ai limiti di una conoscenza eminentemente *dialogica*: con i rischi, i dubbi, le avventure, le approssimazioni e le strategie che le sono proprie" e lo stesso eclettismo dei metodi viene percepito come indispensabile» (Zinato 2005: 26).

un avvenimento positivo, una specie di liberazione dalla stretta dell'ideologia: «L'autonomia della letteratura, la sua autosufficienza si contrappongono in questa prospettiva [...] a qualsiasi subalternità alle *Weltanschauung*, alle loro onnivore totalizzanti visioni dell'uomo e del mondo, alle loro superbe pretese di dirigerne i destini» (De Michelis 1990: XII).

Infine, in quel ventaglio di voci così differenziate, non sono potuti mancare quelli che non spartiscono giudizi severi e non poche volte, ingiusti.

Dall'altra parte della barricata – nel circolo di Benedetti

Non tutti condividono le opinioni radicali lanciate contro i giovani narratori. Sulla linea del fuoco si trovano anche quelli, come Carla Benedetti o rappresentanti della cosiddetta 'giovane critica' che intendono 'sporcarsi le mani' per affrontare le problematiche nuove. Il loro credo e obiettivo, da alcuni definiti come un ritorno alla 'critica di gusto', consistono nel non voler giudicare un libro bello o brutto, utile o meno secondo dei canoni poco precisi ma nel scoprirne un vero valore e l'originalità. «Si tratta di quelli che Segre ha chiamato giustamente 'critici-pavoni', per i quali l'opera, "qualunque sia, può e deve esser declassata a pretesto per invenzioni in cui sfoggiare i colori della propria fantasia"» (Zinato 2005: 28). Così si apre il libro di Arnaldo Colasanti, *Novanta. Il conformismo della cultura italiana*: «La natura polemica è il prolungamento di una critica letteraria sempre meno ossessionata da metodi e da poetiche ma votata, piuttosto, alla ricerca della più radicale individualità di ogni libro: perché un romanzo o una raccolta in versi ci interessano soltanto per la loro verità di senso» (Colasanti 1996: VII).

Infatti, uno dei rimproveri rivolti ai 'vecchi' critici è quello di non voler capire, di annegare in una marea di generalizzazioni e pregiudizi: «Tropo spesso i critici letterari cadono per primi nella retorica giovanilistica, credono ancora che gli scrittori nuovi siano delle specie di punk che hanno trovato per caso una chitarra e hanno fondato una band senza saper suonare» (Scarpa 2000: 126-127). La 'giovane critica' viene però subito ripagata con la stessa moneta: è questa secondo Luperini a «buttare a mare il rispetto per il testo, per la storia e per il lavoro critico precedente», a pronunciare «solo giudizi di gusto individuale accostando arbitrariamente e gratuitamente i testi sulla base esclusiva degli umori soggettivi, senza più avvertire il bisogno della giustificazione storica e del lavoro filologico e interpretativo» (2002: 63).

Nel suo libro, dal significativo titolo *Il tradimento dei critici*, Benedetti accusa la critica letteraria italiana di non avere abbastanza coraggio per affrontare la nuova scrittura, di considerarsi onnisciente, di non saper valorizzare il patrimonio nazionale, di vedere la cultura e l'arte come una cittadella assediata dalle leggi del mercato e del profitto che bisogna difendere ad ogni costo. «Il tradimento dei critici è allora prima di tutto la paralisi della critica provocata dalla critica stessa posseduta dalle *formae mentis* della chiusura» (2002: 9). La saggista ricorda anche Bachtin che aveva definito il romanzo «l'unico genere non genere, aperto al divenire» (2002: 182) e sottolinea che di solito «la critica tende a non accontentarsi di ciò che viene dato per evidente o necessario in un determinato momento della storia» (2002: 8). I critici di oggi sono nient'altro che «specialisti in nulla», «i più strenui guardiani del nulla» (2002: 29). Parlando della morte della critica, sono loro ad ammazzarla con le proprie mani.

Il punto di vista di Benedetti non è isolato, lo condividono anche ad esempio l'editore Alfredo Salsano («una miscela di banalizzazione, disinformazione», «il caso di miseria della critica») o un

giovane ricercatore Mario Maccherini, l'autore di un libro-intervista, in cui Benedetti viene definita Giovanna D'Arco dei nostri tempi, una studiosa irregolare, mal tollerata dal conformismo dei letterati italiani maschili. Sotto la sua bandiera si sono riuniti e trovano rifugio gli scrittori e critici come Antonio Moresco, Tiziano Scarpa o Alessandro Perissinotto.

Quegli indigesti e osceni contro quei petulanti e invidiosi

Mentre tra i critici assistiamo ad un continuo ed esageratamente gentile (e perché no, divertente) scambio di lettere pubblicate nelle raccolte di saggi o su riviste, i giovani scrittori, costretti a sedersi sul banco dei cattivi (cfr. Ferroni 2006), tirano fuori armi pesanti e rispondono anch'essi alle provocazioni degli studiosi. Così si apre la voce C dell'*Alfabeto* (Scarpa 2000) dedicata, eccome, alla critica letteraria:

Critico letterario: occhiali, scoliosi, culo di pietra. Critico letterario: petulante, impotente, invidioso. Critico letterario: masochista, onanista, pompiere. Sesso: loffio, tristemente maschile. Occhi: grigi. Pelle: grigia. Materia grigia: giallastra, verdognola, inacidita. Segni particolari: nessuno. Le recensioni rispondono alla domanda: «Ne vale la pena?» Di leggerlo, di comprarlo? [...] Tutto qui, ormai, il patto fra critica militante e pubblico (Scarpa 2000: 16).

Non mancano altri esempi altrettanto pittoreschi. Le invettive e le risposte più clamorose, sia da parte degli studiosi che degli scrittori, come quelle pronunciate da Berardinelli, che ha definito Baricco «pastorizzato, setoso e mellifluo» e Scarpa «indigesto, sgradevole e osceno» (in Ferroni 2006: 82), potrebbero ormai riempire dei volumi interi.

Così come si assomigliano le accuse ai giovani scrittori, allo stesso modo appaiono simili i rimproveri rivolti da questi ai critici: il critico è colui che è chiuso nei confronti delle cose nuove («il vecchio ha sempre paura del giovane, il noto dell'ignoto» (Benedetti 2002: 60)), non ha coraggio di affrontare i problemi nuovi, non è disposto al dialogo, lancia le offese senza darne una spiegazione precisa. Ecco cosa ne pensa Baricco:

Potrei dire che non me ne frega niente. Ma non è vero. Mi ferisce poco la gomitata assestata a tradimento, ma mi offende molto il fatto che sia tutto ciò di cui sono capaci. Mi sorprende il loro sistematico sottrarsi al confronto aperto. La critica è il loro mestiere, santo iddio, che la facciano. Cosa sono queste battutine trasversali messe lì per raccogliere l'applauso ottuso dei fedelissimi? Vi fa schifo che uno adatti l'Iliade per una lettura pubblica e lo faccia in quel modo? Forse è il caso di dirlo in maniera un po' più argomentata e profonda, chissà che ci scappi una riflessione utile sul nostro rapporto con il passato, chissà che non vi balugini l'idea che una nuova civiltà sta arrivando, in cui l'uso del passato non avrà niente a che fare con il vostro collezionismo raffinato e inutile.

E aggiunge:

O avete il coraggio e la capacità di occuparvi seriamente dei miei libri o lasciateli perdere e tacete. Le battute da applauso non fanno fare una bella figura a me, ma neanche a voi (Baricco 2006).

Un tale comportamento da parte dei critici (Baricco si riferisce a Citati e a Ferroni, ma il fenomeno è più diffuso) non migliora certo dei rapporti già delicati ma serve solo ad acuire il conflitto. Esattamente la stessa cosa dice Alessandro Perissinotto che il più grave tradimento dei critici vede nella rinuncia a mediare fra testo e lettore quando il lettore, per il solo fatto di non essersi sottratto alle leggi del mercato editoriale, perde ogni stima da parte del critico (Cfr. Perissinotto 2006).

D'altro canto difficile non dare ragione a chi accusa 'i giovani' dei comportamenti da adolescenti e studenti che con i loro esibizionismi e le loro performance cercano ad ogni costo di scandalizzare genitori e professori¹¹: a esempio i manifesti del tipo *Circolare segretissima da diffondere di nascosto fra gli autori italiani di finzione* (Scarpa 2006), parodia chiassosa di ribellioni già avvenute. Pure il rimprovero del mancato dialogo trova la sua spiegazione¹². Scrive Berardinelli: «Se tu, caro Tiziano, scrivi e agisci indossando maschere, come faccio a guardarti negli occhi?» (in Ferroni 2006: 91). Infatti sa di ipocrisia il fatto di disprezzare la critica e di volerla al proprio servizio. Per concludere citiamo ancora una volta Berardinelli: «Gli scrittori non si mettono certo a scrivere di cose che non gli interessano. Tu per esempio non lo fai. Perché dovrei farlo io?» (in Ferroni 2006: 85).

Al posto della conclusione

I casi appena riportati ci incitano a pensare che sbagliamo tutte e due parti del conflitto. Le battaglie che vengono condotte sembrano non portare da nessuna parte, essere un puro sfogo privo di proposte e di rispetto reciproco.

A mio avviso assistiamo ad un circolo vizioso in cui si denuncia il romanzo postmoderno di Eco e quello dei cosiddetti nuovi/giovani narratori in luce di una denuncia più vasta che riguarda sia il disimpegno degli intellettuali e degli scrittori contemporanei, sia la funzione della letteratura in generale. Mi chiedo se questo non sia indice di una frustrazione che deriva dall'impossibilità di identificare in una logica di causa ed effetto, se sia stata la crisi dell'intellettuale e dello scrittore ad aver precipitato la crisi attuale della letteratura o se sia accaduto l'inverso (Capozzi 1991: 42).

¹¹ «Volete credere che la merda sia una verità scandalosa e rivoluzionaria che fa saltare in aria le ipocrisie del perbenismo? Io tendo invece a deplorare l'infantilismo culturale di due scrittori come te e Moresco, che potrebbero vedere, quando scrivono narrativa, molte più cose di quelle che si costringono a vedere» (Berardinelli in Ferroni 2006: 89).

¹² Nel dialogo *La scena della risposta* (Scarpa 2006: 195-204), 'l'amico critico' di Scarpa rifiuta di guardarlo negli occhi il che è percepito come negazione di parlargli sinceramente.

Le impietosi leggi del mercato influiscono non solo, come vorrebbero tanti critici, sulla produzione letteraria. Già negli anni Settanta Pasolini riferendosi alla critica militante sottolineava il trionfo del qualunquismo: «I libri di cui si parla sono scelti casualmente – come appunto dei prodotti – un po' secondo le regole del lancio industriale, un po' secondo le regole del sottogoverno. [...] E ciò non accade solo nei critici giovani o di mezza età, ma anche negli anziani e nei vecchi» (Pasolini 1979: 243-244). Pure il continuo ritornare indietro e il fatto di attingere al passato glorioso paiono essere una cosa comune. Tutte e due le parti del conflitto sono convinte di aver in esclusiva il concetto della letteratura e difendono le loro posizioni come se fossero verità assolute. Invece la loro situazione è oggi, forse più che mai, simile. Non solo il critico ma anche lo scrittore, come tutti gli intellettuali, sono oggi privi di identità sociale, con il terreno che «frana sotto i piedi» (Luperini 2002: 55). Perciò la visione della critica espressa da Ferroni potrebbe essere allargata all'intero concetto della letteratura: «[...] occorre che i libri di critica tornino a suscitare questioni essenziali e interrogino ancora, come avveniva fino a pochi decenni fa, pur restando dentro il loro spazio specifico, il senso di un'intera cultura e di un intero fare intellettuale» (in Brogi 2002: 232).

Pare che oggi sia da parte dei critici che degli scrittori ci sia troppo poca modestia, che manchino il saper riconoscere i propri errori, la volontà di aprirsi sul nuovo, la responsabilità etica¹³. In tali condizioni, lo scenario catastrofico di Perissinotto sembra molto probabile: «O noi, autori e lettori di letteratura di massa, troviamo un punto d'incontro con i critici, un punto d'incontro che parta dal rispetto del lavoro reciproco (e soprattutto dell'intelligenza dei lettori), oppure quando le nostre strade si incrociano facciamo finta di non conoscerci (2006: 33)».

Bibliografia

- Baricco, A.** (2006), "Cari critici, ho diritto a una vera stroncatura", *La Repubblica*, 1/03/2006.
- Benedetti, C.** (2002), *Il tradimento dei critici*, Torino.
- Benjamin, W.** (1991), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino.
- Berardinelli, A.** (1997), *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Einaudi, Torino.
- Berardinelli, A., Ferroni, G., La Porta, F., Onofri, M.** (2006), *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Roma.
- Brogi, D., Ganeri, M., Mazzoni, G.** (a cura di) (2002), "La crisi della critica. Tre domande a Giulio Ferroni", *Allegoria*, XIV, 40-41: 231-234.
- Capozzi, R.** (1991), *Scrittori, critici e industria culturale degli anni '60 ad oggi*, Lecce.
- Colasanti, A.** (1996), *Novanta. Il conformismo della cultura italiana*, Roma.
- De Michelis, C.** (1990), *Fiori di carta. La nuova narrativa italiana*, Milano.
- Ferroni, G.** (1996), *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino.
- Ferroni, G.** (2006), "Caro Baricco, io la recensisco ma lei non mi legge", *La Repubblica*, 2/03/2006.
- Jansen, M.** (2002), *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze.

¹³ Cfr. Luperini 2005: 23-31.

- La Porta, F., Leonelli, G.** (2007), *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano.
- Lavagetto, M.** (2005), *Eutanasia della critica*, Torino.
- Luperini, R.** (2002), *Breviario di critica*, Napoli.
- Luperini, R.** (2005), *La fine del postmoderno*, Napoli.
- Luperini, R.** (1999), *Il dialogo e il conflitto*, Roma - Bari.
- Pasolini, P. P.** (1979), *Descrizioni di descrizioni*, Torino.
- Perissinotto, A.** (2006), "Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda. Recensione de «L'Indice»", *L'Indice dei libri del mese*, a. XXIII, n. 12: 33.
- Scarpa, T.** (2000), *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Torino.
- Scarpa, T.** (2006), *Batticuore fuorilegge*, Roma.
- Segre, C.** (1993), *Notizie dalla crisi*, Torino.
- Taglietti, C.** (2006), "Baricco: «Imparo poco dalle stroncature»", *Corriere della Sera*, 9/09/2006.
- Todorov, T.** (2008), *La letteratura in pericolo*, Milano.
- Zinato, E.** (2005), "Senza mestiere, fuori testo: la critica dalla crisi alla responsabilità", *Moderna*, VII : 23-42.

Emigracja jako utrata – *Vita* Melanii G. Mazzucco

„Ameryka nie istnieje. Wiem to, bo tam byłem” – czy można lepiej, bardziej dobitnie i jasno wyrazić rozczarowanie mitem Ameryki? Takim właśnie mottem-paradoksem, zapożyczonym z *Mon oncle d’Amerique* Alaina Resnais, rozpoczyna swoją powieść pt. *Vita* Melanii Mazzucco¹ (2003) – książkę, która w ostatnich latach odniosła niebywały sukces we Włoszech zdobywając wszystkie ważne nagrody literackie, w tym prestiżową Premio Strega i Viareggio za 2003 rok i nazwana została między innymi: „autobiografią narodu” (Golino, 2003: 36), „jedną z najpiękniejszych powieści ostatnich lat” (Augias, 2003: 12), „odnową prozy powieściowej” (Minore, 2003: 10), „piękną i poruszającą sagą epicko-liryczną o losach emigrantów” (Pacchiano, 2003: 27) zaś autorkę uznano „mądrą i wdzięczną wnuczką Manzonięgo” (Golino: 36). Mimo wszelkich pochwał i entuzjastycznych recenzji, powieść jak do tej pory nie doczekała się rzetelnej analizy, a krytycy ulegli pokusie łatwej klasyfikacji szufladkując utwór w dziale „powieść emigracyjna”, wskazując przy tym na wielość odniesień i kontynuację tradycji prozy emigracyjnej, której tematem jest wielka włoska emigracja za ocean z przełomu ubiegłego stulecia. Rzeczywiście głównym wątkiem utworu są pełne upokorzeń i wyrzeczeń losy emigrantów przybywających masowo do Nowego Jorku z najodleglejszych miejsc Półwyspu Apenińskiego, a tkankę powieści wypełnia obraz ciężkiej, brutalnej, biednej i nierzadko groteskowej egzystencji kilku milionów Włochów stłoczonych w kwadracie ulic Litty Italy, którzy, jak się dowiadujemy „stanowią najędźniejszą mniejszość etniczną miasta. Nędźniejsi od Żydów, Polaków, Rumunów, nawet od czarnych. Byli czarnymi, którzy nie mówią nawet po angielsku” (42).

Jednak przy uważnej lekturze, okazuje się, że *Vita* to nie tyle „epopeja emigracyjna” o losach ogromnej części narodu zmuszonego szukać lepszego życia za oceanem, ile postmodernistyczna powieść o podróży do Ameryki. Postmodernistyczna – ponieważ miesza schematy realistycznej powieści rodem z dziewiętnastego wieku z gatunkiem powieści autobiograficznej, pikareskiej, przygodowej, melodramatu a czasami wręcz burleski, łączy styl podniosły i liryczny z efektami komicznymi i ironicznym dystansem, przede wszystkim zaś swobodnie porusza się między różnymi

¹Melania Mazzucco jest autorką trzech innych powieści, które zdobyły rozgłos i uznanie w świecie literackim: *Il bacio della Medusa* (1996), powieść która znalazła się w ścisłym finale Premio Strega i Viareggio, *La camera di Baltus* (1998) również finalistka Premio Strega, oraz *Lei così amata* (2000; polskie wydanie: *Tak ukochana*, tłum. Monika Woźniak, 2006) zwyciężczyni il Premio Vittorini, il Chianciano, il Bari, il Premio Napoli.

poziomami narracji, uwzględniając wielość perspektyw i punktów widzenia: od „ja” narratora – pisarki – detektywa która, zgodnie z zasadą metanarracji, w świadomy sposób przedstawia się czytelnikowi, aby wprowadzić go w historię sekretu swojej rodziny i skomplikowany proces powstawania powieści, co wyraźnie kontrastuje z rozdziałami utrzymanymi w konwencji narracyjnej trzeciej osoby, aż po zatarcie granic pomiędzy fikcją literacką, wspomnieniem przeszłości a historycznymi realiami w postaci autentycznych kronik imigracyjnych Ellis Island, szczegółowych list pasażerów, zdjęć włoskich emigrantów, wycinków z nowojorskich gazet, protokołów policyjnych itd. Wplatających w fabularną tkankę powieści. Powieść o podróży – ponieważ jej najistotniejszym elementem jest kierowana nakazem pamięci wyprawa w przeszłość, ta symboliczna jak i całkiem realna – do największej na świecie biblioteki Kongresu Amerykańskiego, w poszukiwaniu swoich korzeni, początku, pierwotnego dna, które jak fundament, scalałby fragmenty niepewnej tożsamości autorki. Nieprzypadkowo Ameryka stanowi tło dla tych poszukiwań: wraz z rozwojem akcji, gdy autorka-detektyw odkrywa w bibliotecznych archiwach prawdę o amerykańskim pochodzeniu swojej rodziny, rośnie w niej świadomość emigracji i utraty jako życia w samej jego istocie. Opowieść o emigracji okazuje się opowieścią o własnym losie. Nagła epifania Ameryki oznacza odkrycie siebie – zgłędzenie swojego „cienia”, który od dzieciństwa nosiła w sobie postaci choroby i odzyskanie życia, które przez lata odrzucała.

Powieść posiada wyrafinowaną wielopoziomową architekturę, zbudowaną wokół kluczowego motywu, łączącego główne postacie, pokolenia i prawie stuletnią przestrzeń czasu: motywu podróży. Rozpoczyna się (i kończy) obrazem szalupy ratunkowej transatlantyku *Republic*, którym 12 kwietnia 1903 roku, po dwóch tygodniach podróży z Neapolu, dociera do Nowego Jorku wraz z liczną grupą włoskich emigrantów (2201 pasażerów), dwójka bohaterów: dziewięcioletnia dziewczynka Vita (imię-metafora naszej sytuacji w świecie: podróży, nieuniknionego losu, dojrzewania i przemijania) i jedenastoletni chłopiec Diamante (również imię-klucz, w którym ukryty jest charakter postaci), oboje uciekinierzy przed biedą i głodem ze wsi Tufo niedaleko Minturo w południowych Włoszech. Ona dołączyć ma do ojca, który założył już nową amerykańską rodzinę, on – chce odnaleźć swojego wuja. W tej symbolicznej szalupie rodzi się wielkie uczucie – kilkuletni bohaterowie przyrzekają sobie miłość i ta obietnica niczym talizman towarzyszyć im będzie poprzez całą powieść: wszystkie skomplikowane perypetie, przeszkody, wieczne rozstania i powroty aż do samego końca ich amerykańskiej przygody. Historia Vity i Diamante, nadaje puls powieści, lecz jej tematem jest tytułowe „życie” czyli brutalny, dziki świat wymarzonego „Nevorco” – Nowego Jorku a właściwie tylko jego niewielkiej części, Little Italy, zamieszkiwanej przez włoskich emigrantów, nieludsko stłoczonych w suterrenach i brudnych pensjonatach, mówiących we wszystkich możliwych dialektach Półwyspu Apenińskiego, czasami zupełnie niezrozumiałych – miejsca naznaczonego nędzą, poniżeniem i przemocą.

W miarę rozwoju akcji Diamante stanie się dziadkiem autorki, Melanii Mazucco; Vita mogłaby być jej babcią – jednak ich losy zostają rozdzielone a szczęśliwy finał związku, który zdawał się być już napisany, niespodziewanie idzie w niwecz. Diamante, który nawet w Ameryce zmuszony jest podróżować za chlebem czasami tysiące kilometrów, podejmuje każdą pracę: jako roznosiciel gazet, zbieracz makulatury, pomocnik w firmie pogrzebowej, „waterboy” na kolei, rekwizytor przy produkcji westernów Bronco Billy itd., aby spełnić swoje marzenie o nowym domu i życiu z Vitą, która pracuje

jako pomywaczka w pensjonacie zaborczego ojca. Gdy dowiaduje się, że jego ukochana nie wytrzymała ciągłego wyczekiwania i wbrew sobie wyszła za mąż za innego emigranta, Diamante, po dziesięciu latach wraca do Włoch, zaciąga się do wojska i żeni z kobietą, z którą będzie miał syna Roberta Mazzucco. Ale historia Vity i Diamante, toczy się dalej, teraz podróż odbywa się w przeciwną stronę: w 1944 roku syn Vity, dwudziestoczteroletni Dy, kapitan piątej zbrojnej dywizji Stanów Zjednoczonych przybywa na włoski front jako wyzwoliciel ale też jako syn emigrantki, który w zniszczonej przez bomby alianckie rodzinnej wiosce swojej matki, Tufo, a później w Rzymie, próbuje odnaleźć Diamante lub choćby wiadomości o starym przyjacielu Vity, wspomnianym przez matkę codziennie z niezmiennym uczuciem. Oto w jaki sposób Mazzucco przedstawia owego kapitana:

ten mężczyzna nie jest mi obcy – wręcz przeciwnie jego historia jest tak spleciona z moją, że mogłaby być ta sama. Teraz wiem, że ten mężczyzna mógłby być moim ojcem, i że mógłby opowiadać mi po tysiąc razy, w niedzielne popołudnie podczas grillowania steków lub koszenia trawnika w ogrodzie małego domu w New Jersey, scenę powrotu do Tufo. Lecz nigdy mi jej nie opowiedział. Natomiast mężczyzna, który był moim ojcem opowiedział mi inną historię. Zrobił to z przyjemnością, ponieważ uwielbiał opowiadać historie i wiedział, że tylko to jest prawdą, co jest opowiadane (10-11)

Tak oto autorka powieści w pierwszej osobie wkracza w narrację opowiadając historię rodziny Mazzucco i systematycznie odsłaniając tajemnicę powstania swojego dzieła, zgodnie z zasadą, że „tylko to jest prawdą, co jest opowiadane”. Melania Mazzucco w 1997 roku zostaje wysłana do Ameryki z okazji otwarcia działu literatury włoskiej w największej bibliotece świata – Library of Congress w Waszyngtonie. Stąd, jako przypadkowa turystka, trafia do tej najbardziej znanej części Włoch na amerykańskim kontynencie – Little Italy, i przeżywa niespodziewane objawienie. Zdjęcie starego mieszkania z adresem 18 Prince Street wywieszona w witrynie agencji nieruchomości, niczym prostopadła magdalenka, wprawia w ruch mimowolną pamięć opowieści z dzieciństwa. Nagle przeszłość wychodzi z ukrycia, budzą się duchy rodaków, odzywają głosy, które słyszała w historiach przekazywanych jej przez ojca a które proszą teraz o wysłuchanie: głosy głodnych dzieci, prostytutujących się kobiet, mężczyzn pracujących dla mafii. Z niedowierzaniem w kronikach emigracyjnych Ellis Island odkrywa ślady obecności swojego dziadka: „Pozostawiając skalistą ziemię swojej wioski na Południu, Diamante przyjechał aż tutaj. Lecz gdzie, jak, kiedy? Zdałam sobie sprawę, że nic o tym nie wiedziałam” (44) Pisarka zamienia się w autentycznego detektywa, który w labiryncie archiwów, bibliotek, wywiadów, rozmów tropi ślady swojej przeszłości ale też poszukuje prawdy o emigracji z początku wieku i micie Ameryki. To dochodzenie do wiedzy, odkrywanie kolejnych dokumentów, autentycznych zdjęć nadaje dziełu oryginalną formę łączącą elementy powieści, dziennika podróży i historycznej pracy naukowej². Podróż do Ameryki okazuje się wędrówką w głąb siebie, odtworze-

² W powieści, poza przywołaniem faktów historycznych, umieszczone zostały autentyczne dokumenty w taki sposób, że stały się one namacalnym świadectwem o ogromnej sile wyrazu. Na przykład wykaz włoskich emigrantów – ofiar śmiertelnych wypadków przy pracy wpleciony został tak w tkankę powieści, że ten fragment

niem i medytacją nad kolejnymi etapami losów emigrantów: ucieczką, powrotem, poczuciem wykożenienia i niepewnością własnej tożsamości. Wyprawa poza wymiarem poznawczym posiada także właściwości terapeutyczne: ślady bolesnej i zapisanej w pamięci przeszłości, przywołującej skrajną biedę i głód, okazują się bliźniami na własnym ciele, ich rozpoznanie leczy wstydliwą chorobę anoreksji, która od dzieciństwa skazywała autorkę na brak łaknienia i cierpienie.

Jak widać narracja rozwija się na trzech chronologicznych płaszczyznach ściśle związanych z motywem podróży przez Atlantyk, podróży precyzyjnie określonych w czasie: pierwsza: rok 1903 – Włochy-Ameryka i historia przybycia Vity i Diamante do Nowego Jorku, druga: rok 1944 – Ameryka-Włochy i historia wyprawy kapitana Dy, który na czele armii amerykańskiej maszeruje na Rzym; trzecia: rok 1997 Włochy-Ameryka naukowa podróż narratora w poszukiwaniu śladów przeszłości. Tym sposobem motyw podróży zachowuje w powieści idealną symetrię: dla historii Vity i Diamante doprowadzonej aż do lat 50, kontrapunktem jest wątek kapitana Dy, całość zaś znajduje naturalną kontynuację i doskonale spełnienie w „odwrotnej” podróży autorki do Ameryki.

Według Ryszarda Kapuścińskiego, niestrudzonego wędrowca nazywanego *homo viator*, podróżowanie jest egzystencjalną czynnością, która pozwala odkryć własną tożsamość, przy czym podróżowanie oderwane od najważniejszego punktu odniesienia – domu, swojej Itaki – może też ją wykorzeńić (2006: 9). Powołując się na mądrość Herodota Kapuściński, dla którego inspiracją są niezliczone podróże reporterskie ale także współczesna myśl filozoficzna, zwłaszcza koncepcje Innego stworzone przez Lévinasa i Tischnera³, przekonuje, że poznajemy siebie, poznając innych.

narracji nabiera szczególnego wymiaru, bliskiego poetyce kamieni nagrobnych ze *Spoon River Anthology* Edgara Lee Mastera. Katalog włoskich nazwisk w niczym nie przypomina zimnej nomenklatury wskaźnika śmiertelności.

³ Kapuściński w swoich reportażach literackich, np. w *Podróżach z Herodotem* (2004) ale głównie w zbiorze wykładów pt. *Ten Inny* (2006) podejmuje próbę określenia i zdefiniowania pojęcia Innego z jednej strony poprzez historyczny zarys stosunku naszej cywilizacji do jednostek pochodzących spoza jej granic, z drugiej poprzez własne bogate doświadczenie podróżnika. Pokazuje jak cywilizacja europejska, ale również inne kultury od zarania swych dziejów odznaczały się poczuciem obcości wobec Innego: „Grecy nazywali nie-Greków *barbaros*: tymi, którzy mówią bełkotliwie, których nie sposób zrozumieć, więc lepiej trzymać ich na odległość – na odległość i w poniżeniu. Rzymianie przeciw Innemu budowali sieć umocnień granicznych – *limes*. Chińczycy nazywali nie-chińskich przybyszów zza oceanu *Yang-kwei*, morskimi potworami i starali się trzymać ich na dystans odgradzając się Chińskim Murem” (2006: p. 60). Zmiana paradygmatu, którą przyniosła epoka nowożytna, głównie zaś oświecenie z nowym językiem, ideami i takimi pojęciami, wprowadzonymi przez encyklopedystów, jak „dobry dzikus” czy „obywatel świata”, następowała bardzo powoli i opornie. Jednak prawdziwy przełom, według Kapuścińskiego zainaugurowała w XX wieku filozofia i antropologia Emanuela Lévinasa. Autor *Le temps et l'autre* skupia się na Innym, którym jest zawsze pojedynczy człowiek – osoba, niekoniecznie o innym kolorze skóry, wyznająca inną wiarę czy mówiąca niezrozumiałym językiem. Innym może więc być człowiek tej samej białej rasy i z tego samego zachodniego kręgu kulturowego, najważniejsze, że pokazuje nam nowy wymiar „Ja”, tzn że „Ja” nie jest tylko samotną jednostką, ale że w jego skład wchodzi również Inny, tworząc w ten sposób nowy rodzaj osoby, niepowtarzalnego bytu. Dlatego, mówi Lévinas nie tylko musisz spotkać się z Innym, przyjąć go, dokonać aktu rozmowy. Musisz wziąć za niego odpowiedzialność. Ta myśl nazywana różnie – filozofią spotkania, dialogu nawet twarzy („Inny ma twarz, jest ona księgą, w której zapisane jest dobro” 1998: 60)) stała się inspiracją dla Józefa Tischnera, który ją rozwinął i wzbogacił, pisząc, że „Ja” nie tylko ma się odnieść do Innego i wziąć za niego odpowiedzialność lecz również być gotowym ponieść konsekwencje takiej decyzji i postawy życiowej (2000). Właśnie w uznaniu tej odpowiedzialności za Innego za ważny nakaz moralny tkwi, zaledniem Kapuścińskiego, głęboki humanizm i prawdziwy heroizm filozofii Innego, głoszonej otwarcie szczególnie dzisiaj w świecie wielokulturowym, wieloetnicznym i trapiącym wieloma nacjonalizmami. Sam Kapuściński na wstępie do swoich wykładów na temat Innego proponuje lapidarne wyjaśnienie: „określenia: Inny, Inni można rozumieć

Inni są zwierciadłem, w którym się przeglądamy. Stąd, jak twierdzi w wywiadzie pt „Wszystko mi jedno muszę jechać”: „zetknięcie z Innym umacnia, a czasem nawet odkrywa naszą własną tożsamość.”(2006: 32) Jednak jak uczy doświadczenie podróżnika, który zawsze musi zawiesić swój system wartości, np. swoje „ja” europejskie, aby poznać Innego, jeżeli podróż staje się sensem życia i pracy, jeżeli zanika świadomość miejsca, do którego się przynależy i gdzie trzeba wrócić, aby zdać sprawę z podróży⁴, zamiast poznania własnej tożsamości, pojawia się dezintegracja „ja” – poczucie wykorzenia, metafizycznej pustki i choroba.

Co więcej, Kapuściński zwraca również uwagę na fakt, iż w Europie lokalność – miejsce urodzenia i zamieszkania – była od zawsze niekwestionowanym źródłem kulturowej i religijnej tożsamości⁵. W niektórych kulturach narodzone dzieci otrzymywały imię ojca lub swoich przodków, lecz w centrum średniowiecznej Europy ludzie identyfikowani byli za pomocą nazw geograficznych: Leonardo da Vinci, Chretien de Troyes, Michel de Montaigne. Człowiek był w równym stopniu dzieckiem swojej matki jak i miejsca, w którym się urodził – było to czymś zupełnie naturalnym, nie wymagającym potwierdzeń. Dlatego też wygnanie jawiło się jako życiowa katastrofa – przywiązanie do miejsca było tak silne, że kara banicji zagrażała własnej tożsamości (*Boska Komedia* Dantego zrodzona z przywiązania i identyfikacji z miejscem urodzenia poety jest tego najlepszym przykładem). Z punktu widzenia kulturowego i psychologicznego emigracja była więc nie do pomyślenia.

W kontekście powyższych rozważań, zachowanie i działania głównych powieściowych postaci *Vita* stają się bardziej zrozumiałe. Pierwsza podróż: emigracja do Ameryki Vity i Diamante jest dla nich rodzajem przymusowej wyprawy, do której popycha bohaterów biologiczna i ekonomiczna konieczność ucieczki przed głodem i biedą oraz szukania lepszych warunków życia. Jednak, gdy sen o Ameryce – mit bogactwa, dobrobytu, postępu i wolności – okazuje się wielką iluzją, a powrót do

na wiele sposobów i używać w różnych znaczeniach i kontekstach, na przykład dla rozróżnienia płci, pokoleń, narodowości, religii itd. W moim wypadku używam tego określenia, głównie aby odróżnić Europejczyków, ludzi Zachodu, białych, od tych, których nazywam Innymi – to znaczy nie-Europejczyków, niebiałych, świadom, że dla tych ostatnich ci pierwsi są również Innymi” (2006: 9)

⁴ Kapuściński nazywa ten stan świadomością powrotu, którą miał Odys i która pozwala organizować czas: „niezależnie od tego ile trwa wyprawa, należy mieć przede wszystkim przekonanie, że podróżowanie jest tylko epizodem. Nawet jeżeli ten epizod ogarnia większość życia... Okręt nie może wyjść w morze bez kotwicy” (2006: 32)

⁵ Kapuściński twierdzi, że „odkąd pojawiło się rolnictwo, znakomita część naszego gatunku czuje się przywiązana do ziemi. Dlatego właśnie wszystkie manifestacje wspólnotowości i potrzeb społecznych odnosiły się do bardzo określonego kawałka ziemi. Manifestacja tożsamości była więc zawsze manifestacją związku z daną ziemią” (2006: 33). W bardzo interesujący sposób temat ten poruszyła Irena Grudzińska-Gross w artykule pt „Deconstructing the Myth – The Meaning of America”, która odwołując się do książki meksykańskiego historyka Edmundo O’Gormana – *The Invention of America* – pisze, że odkrycie Ameryki było w istocie wynalezieniem Ameryki, lądu, którego istnienie psychicznie zdecentralizowało świat i wpłynęło na rewizję europejskiej koncepcji czasu i przestrzeni. W średniowiecznej Europie miejsce zamieszkania było niezachwianym pewnikiem kulturowej i religijnej przynależności (potwierdzonej boskim autorytetem); wygnanie i banicja zaś najsurowszą karą. Wynalezienie pojemnej Ameryki zmieniło los Europy: przydając Staremu Kontynentowi ziemi Ameryka stała się jego kulturową projekcją oraz geograficznym przedłużeniem. Otworzyło to również historię nowego pojęcia – emigracji. Linearność i celowość czasu „europejskiego” znaczonego chrześcijańską wizją Końca Świata została zachwiana wyłonieniem się obszaru, który domagał się podboju i zasiedlenia. „Połykanie” Ameryki katalizowało tworzenie się globalnego rynku i nowoczesnego kapitalizmu, czyli nowej cywilizacji, która powstała ex nihilo i traktowana była jak laboratorium do praktykowania swobód i rozpoczynania historii na nowo. (1995: 22-23)

domu jest najpierw niemożliwy, a potem nie ma już dokąd wracać, utrata własnej tożsamości w amerykańskim tyglu ras staje się nieuchronna i nieodwracalna (stąd wielokrotnie wypowiediana w powieści przez główne postacie sentencja: „jasne jest, że nie ma powrotu”)⁶. Jedynym pozornym wyjściem i obroną przed wyobcowaniem i zatonięciem w morzu obcych narodowości jest trwanie w naznaczonej ubóstwem i występkiem włoskiej diasporze Little Italy, której prawie każdy mieszkaniec nosi przy sobie niczym skarb i talizman jakiś przedmiot przywieziony z kraju, przypominający dom. Wszystkie kolejne podróże, kapitana Dy i autorki, są próbą odwrócenia niszczycielskich skutków tej pierwszej: złagodzenia cierpienia i zasypania przepaści pomiędzy głównymi bohaterami a życiem.

Jednak, jak zdaje się sugerować Mazzucco, dla dwojga emigrantów z Tufo: Vity i Diamante – mimo całkowitej utraty nadziei i daremności wszelkich prób powrotu do domu i do siebie – istnieje cień szansy na ratunek. Jest nim język – amerykański idiom a właściwie heroiczna próba zawładnięcia nim i przystosowania dla własnych potrzeb. Symboliczna szalupa ratunkowa parowca *Republic* ratująca rozbitków przed utonięciem w Atlantyku, która staje się z jednej strony schronieniem dla młodych uciekinierów, chroniącym ich przed przymusowym rozdzieleniem, jak tego wymagają surowe przepisy pokładowe⁷, z drugiej kołyską narodzin potężnego uczucia, które nadaje dynamikę całej opowieści, jest w istocie egzystencjalną metaforą języka będącego ratunkiem przed zatonięciem w oceanie bytu, szansą na przetrwanie ale też „wehikułem” sensu w niezrozumiałym, wrogim świecie.

Po osiągnięciu upragnionej Ameryki, a właściwie „La merica”, jak mówią emigranci, Vita i Diamante, oboje analfabeci, muszą odnaleźć się w chaosie obcych słów i nazw. Dla Diamante to bolesny trud ponad jego siły, ale dla Vity nazywanie rzeczy po raz pierwszy innymi „twardymi” słowami okazuje się wielką radością a jednocześnie odkrywaniem w sobie talentem. Dziewczynka z nieskrywaną przyjemnością zdobywa i przechowuje, niczym skarb, nowe amerykańskie słówka, bez końca powtarzane szeptem do siebie, a później za pomocą kijka kreślone na ziemi w Central Parku. Im więcej ich posiada, tym mniej boi się rozstań z Diamante i otaczającego ją świata. To podstawowe ludzkie doświadczenie nadawania rzeczom ich nazw nabiera wymiaru ustanawiania logosu w świecie Innego i wprowadzania ładu do obcej, wrogiej rzeczywistości a tym samym podporządkowania

⁶ Podobne wnioski przedstawił Donald Heiney w *America in Modern Italian Literature* (ROK144-145) dokonując porównania i analizy utworów o tematyce emigracyjnej współczesnych włoskich autorów. Zdaniem Heineya można wyróżnić pewien literacki wzór emigracji, w którym uczestniczą trzy rodzaje Włochów. Pierwszy stanowią ci, którzy śnią i marzą o Ameryce, żyjąc wyobrażeniami o lepszym świecie, lecz nigdy nie decydują się na podróż za ocean. Drugi rodzaj to ci, którzy emigrują do Ameryki a emigracja okazuje się pozytywnym doświadczeniem, przynoszącym wielorakie korzyści (według autora udana emigracja jest możliwa dla bardzo nielicznych jednostek tzn. dla tych które są niejako z natury „Amerykanami” czyli czują się wykorzenione, pełne energii i łatwo się przystosowują). Ich właśnie nazywa Dedalami. I wreszcie trzecia grupa to ci, dla których emigracja okazuje się osobistą porażką i tragedią życiową. Ta ostatnia grupa, jak łatwo się domyśleć jest najliczniejsza, a tworzą ją osoby noszące symboliczne imię Ikarusa. Heiney pisze dalej, że emigracja jest jak metaforyczny skok w ciemność. Jeżeli emigrantowi uda się zapaść nowe korzenie na obcej ziemi, to prawdopodobnie będzie prowadził lepsze i bardziej dostatnie życie w Ameryce niż we Włoszech – odniesie sukces o jakim marzył. Ale jeżeli nie uda mu się za oceanem odnaleźć szczęścia i trwałego oparcia, to nie ma już po co wracać do kraju, bo korzenie łączące go z domem zostały na trwałe usunięte. Utrata jest całkowita i nieodwracalna.

⁷ Obraz łodzi ratunkowej w wymowny sposób przywołany zostaje dwukrotnie: na początku i końcu powieści, co można interpretować jako metanarracyjny klucz otwarcia i zamknięcia dzieła – metaforę odnoszącą się do samego aktu pisania powieści, która również jest twórczą podróżą spełniającą wszystkie warunki odysei: wyprawa w głąb świadomości ku nieznanemu, spotkanie z Innym, poznanie, powrót, zdanie relacji.

jej sobie. Niezwykła zdolność zapanowania nad językiem, pozwalającym wyrazić rzeczy i siebie ma znaczenie nie tylko zwyczajnej językowej edukacji ale właśnie prawdziwego odkrywania Ameryki:

Bez względu na dziewczynka miała coś czego brakowało wszystkim innym kobietom tej dzielnicy: słowa. Najpierw należy dać imię rzeczom. W ten sposób zawsze wiesz, gdzie są. Jeśli tego nie wiesz, nie umiesz ich szukać...W niedziele, żeby poćwiczyć, [Vita i Diamante] czytali szyldy sklepowe. Miasto objawiało się. (112)

Według Enzo Golino powieść odczytywać można jako „historię podboju języka”⁸ – jego zachłanne, impulsywne, gwałtowne chłonięcie okazuje się jedyną samoobroną przed wykluczeniem, ale również niezbędnym narzędziem porozumiewania się, nauki, i identyfikowania siebie. Język pełni w powieści centralną rolę – ale nie jednorodny język lecz, jak podkreśla krytyk, niezwykła „polifonia językowa” (38), na którą składają dwa zachodzące na siebie światy: amerykańskiego idiomu i zbitki włoskich dialektów.

Fascynujące w tej powieści, która słusznie sklasyfikowana została jako *Bildungsroman*⁹, jest to, że poznanie i ujarzmienie nowego języka posiada dodatkowy wymiar: ustanowienie logosu następuje równoległe z odkryciem erosa. Przenikliwa intuicja inicjacji, która na tle amerykańskiego doświadczenia łączy obszar intelektu i zmysłów, słowa i erotyki rozbrzmiewa w całej opowieści i jest jej największym atutem. Vita, zmuszona przez inspektora Society for Charity do rozpoczęcia swej szkolnej edukacji, proponuje Diamante, który pracuje dla szefa włoskiej mafii, marząc tylko o tym, aby nauczyć się choć kilku niezbędnych amerykańskich słów potrzebnych do wyrwania się z getta Little Italy i zasmakowania uroków *American way of life*, pakt, który musi pozostać tajemnicą. W zamian za każde nowe słowo, które Vita nauczy Diamante, otrzyma od niego pocałunek: „job”

⁸ Krytyk analizuje powieść od początku do końca z perspektywy znaczenia i roli języka w świecie nowojorskich emigrantów stanowiącym prawdziwy „melting pot” – tygiel ras. Według Golino język w morzu narodowości, etnicznych podziałów, spotkania kultur i cywilizacji pełni zasadniczą funkcję: z jednej strony jest pośrednikiem i znakiem przymierza między odrębnymi światami, niezbędnym do współistnienia i nawiązania dialogu, z drugiej strony stanowi zasłonę ukrywającą prawdziwy i głęboki wymiar „ja”, egzystencji jednostki. (36)

⁹ Pacchiano w swoim artykule „Sogni e disillusioni d’America” bardzo trafnie używa terminu *Bildungsroman* do analizy książki Mazzucco, określając ją również jako dickensowską powieść, która zgodnie z zasadami gatunku przedstawia rozwój i kształtowanie się postaci od dzieciństwa do momentu osiągnięcia dojrzałości czyli uznania i akceptacji własnej tożsamości i roli w świecie. Badacz analizuje *Vita* na trzech zasadniczych płaszczyznach, na których, jego zdaniem, utwór został skonstruowany. Pierwszy poziom stanowi opowieść o mniejszości włoskiej i życiu tysięcy emigrantów, którzy z nadzieją i wiarą w sercu opuszczają dom, aby przybyć do mitycznej Ameryki i zapuścić korzenie w amerykańskim tyglu. Z tej perspektywy czytelnik śledzi rozwój włoskiej diaspory i zachodzące w niej wielorakie przemiany: społeczne, edukacyjne, umysłowe, rodzinne, zawodowe, prywatne i publiczne. Na drugiej płaszczyźnie, bezpośrednio autobiograficznej, Mazzucco rozwija własny wątek dojrzewania pisarza i formowania się jego dzieła. Autorka powoli odkrywa amerykańską część swoich rodzinnych korzeni. Rośnie w niej świadomość Ameryki a tym samym uznanie własnej tożsamości, co ostatecznie przekłada się na osiągnięcie harmonii psychiczno-somatycznej i uwolnienie ciała od krępującej choroby anoreksji. (Mazzucco odkrywając Amerykę, odkrywa wszystkie smaki, życia, które przez lata odrzucała.) W tym procesie uzdrowienia najważniejszą rolę odkrywa ojciec, Roberto, ważna postać w procesie dojrzewania córki. Trzeci poziom *Bildungsroman* stanowi historia uczucia Vity i Diamante, ich wzajemnej edukacji i dojrzewania w ciężkich warunkach nowojorskiej dzielnicy włoskich emigrantów.

pocałunek w czoło, „train” – w policzek, „bed” – w usta; earth, hearth, hurt, hope – ręce, włosy, powieki, szyja. Słowo staje się ciałem, ciało słowem: ciała kochanków wkrótce zaczynają mówić tym samym językiem, jak pisze Mazzucco: „jedyne język który nie zna kłamstwa” (382).

Dzięki językowi, który szybko udaje jej się opanować, spełnia się „amerykański sen” Vity – odnosi materialny sukces pozwalający jej w przyszłości zapewnić najlepszą edukację dla syna, Diamante jednak ponosi porażkę: musi wrócić do Włoch, ponieważ jego amerykańska egzystencja – „wchłonięta przez słowa, które ją przypominały i zarazem na zawsze odmieniały” – i rozumienie Ameryki nierozzerwalnie i nieznośnie związane jest zmysłową perspektywą z kobietą, która wyszła za mąż za przedsiębiorcę pogrzebowego.

W dniu rozstania, Diamante żegnając się z „kochaną, znieawidzoną, kochaną” Vitą i z Ameryką, rozmyśla o swojej towarzyszce i zaczyna rozumieć że „słowo *nie* jest życiem” (375) [w języku włoskim: „vita” oznacza „życie”]. Lecz słowa, te których nauczył się w Ameryce, których nauczyła go Vita zabiera ze sobą:

Słowa. Diamante pakuje do walizki słowa – jedyny bagaż, jedyne bogactwo, które zabiera ze sobą z Ameryki. Być może nie mają żadnej wartości, ale to bez znaczenia. Vicie zostawia wszystko to, co znalazł, wszystko to, co zgubił. Zostawia jej to chłopiec, którym był i mężczyzna, którym nigdy nie będzie. Zostawia jej nawet swoje imię. Lecz słowa – je zabiera ze sobą. (382)

„Te słowa” przywiezione z Ameryki, jako jedyny spadek po dziadku, odziedziczyła jego wnuczka, Melania G. Mazzucco. W przekonaniu, że obowiązkiem pisarza jest stawianie zapory przemijaniu i dawanie świadectwa pamięci, Melania odkryła ich prawdziwy rodowód – skrzyżowanie namiętności i myśli, pasji i intelektu – i przekształciła w powieść *Vita*. Wolno się domyślać, że skoro „tylko to jest prawdą, co jest opowiadane”, literatura to także „vita”.

Bibliografia

- Augias, C. (2003), *C'era una volta l'italiano d'America*, „La Repubblica”, 13/03.
- Golino, E. (2003), *Il romanzo dell'emigrazione*, „La Rivista dei Libri”, 01/06.
- Grudzińska-Gross, I. (1995), *Deconstructing the Myth – The Meaning of America*, „2B”, Nr 7-8, 22-23.
- Heiney, D. (1964), *America in Modern Italian Literature*, New Jersey.
- Kapuściński, R. (2004), *Podróże z Herodotem*, Kraków.
- Kapuściński, R. (2006), *Ten Inny*, Kraków.
- Kapuściński, R. (2006), „Wszystko mi jedno, muszę jechać”, „Znak” Nr 7-8.
- Lévinas, E. (1998), *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, Warszawa.
- Mazzucco, M. (2003), *Vita*, Milano.
- Minore, R. (2003), *Mazzucco, saga di familia lunga un secolo*, „Il Messaggero”, 09/04.
- Pacchiano, G. (2003), *Sogni e disillusioni d'America*, „Il sole 24 ore”, 27/04.
- Padoan, D. (2003), *Baci in cambio di parole*, „Il Manifesto” Nr 5/06.
- Tischner, J. (2000), *Myślenie według wartości*, Kraków.

Le divorce entre le vrai et le juste dans le discours sur Madagascar aux XVII^e et XVIII^e siècles

Le discours émis dès la fin du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e sur les établissements français dans Madagascar, connaît-il l'usage du vrai et du juste ?

Tout d'abord, devant ces deux catégories fondamentales, chacun se sent pris à dépourvu. Comment les définir sans avoir eu recours à des volumes d'analyses et (re)définitions ? Supposé que dans la relation d'une réalité coloniale ils conviennent à une adéquation immédiate entre le dit et le vécu, c'est-à-dire, parmi d'autres, entre la parole et l'acte (le vrai), entre le respect des lois et le discours par lequel l'auteur les proclame (le juste). Par ailleurs, le voyageur dans les colonies a-t-il seulement besoin de ces deux catégories pour rendre compte de l'univers exotique qu'il s'efforce avec ses compatriotes de transformer en un (plus) familier ?

Le vrai et le juste examinés dans cette analyse se construiront à partir des témoignages de quelques voyageurs qui étaient à la fois responsables des établissements français que tantôt le roi, tantôt des particuliers ont tâché de créer à Madagascar¹. Il s'agira ainsi des catégories discursives d'abord, dont la valeur référentielle est pour le locuteur secondaire par rapport à l'application qu'il souhaite en faire dans sa stratégie de carrière personnelle. Or, quand les voyageurs disent vrai, le juste y est pris en défaut ; quand le juste est de retour, c'est, semble-t-il, le vrai qui est remis en cause.

Mon propos est de rendre plus claire cette équation, moyennant quelques exemples. Au lieu d'en examiner le pourquoi, il conviendra de se pencher sur les possibilités tant soit peu objectives de réunir les deux catégories rien que dans le discours, la réalité (historique) étant de toute manière hors de notre portée.

Le noeud de la question est peut-être dans la définition, lourde d'implications d'ordre moral, qui vise deux catégories : 'sauvage' et 'civilisé'.

L'isle de Madagascar a excité la cupidité des Européens, dès qu'elle a eu le malheur d'en être un peu connue. [...] Heureusement l'insalubrité de l'air l'a

¹ Henri II et Louis XIII moins que le cardinal de Richelieu et Louis XIV au XVII^e siècle, Louis XV (et ses ministres !) plus que son successeur, Louis XVI. Des compagnies de négociants – malouins au début du XVII^e s., nationaux par la suite – prises sous la tutelle des grands du royaume (le maréchal de La Meillerie, le marquis de Mondevergue) leur avaient à tour de rôle montré la voie.

sauvée jusqu'ici du joug de ces nations policées, qui ont la prétention injuste et barbare d'asservir sous leur domination les peuples qu'ils ont nommés sauvages, parce qu'ils n'ont pas les moeurs et les usages des Européens. (1791 : 1)

La définition que, en ouverture de sa *Description de l'Isle de Madagascar*, l'abbé Rochon formule pour opposer les (soi disant !) sauvages aux nations barbares (prises pour) policées, est sous-tendue par une axiologie qui impose à cet abbé astronome, compagnon du botaniste Commerson, une prise de distance vis-à-vis de l'usage de la langue.

La suite de son réquisitoire admet, à l'origine, un divorce entre la civilisation et la justice – transcendante par rapport à la réalité historique – de l'état naturel de l'homme. Le pragmatisme commercial se substituerait à l'éthique de la loi naturelle :

Il n'est pas une seule de ces nations civilisées qui puisse se glorifier d'avoir sacrifié quelques légers intérêts de commerce aux principes sacrés de la loi naturelle. Toutes ont été injustes et barbares ; presque toutes ont porté le fer, le feu, la contagion dans tous les lieux où l'espoir du gain les a attirés. Devoient-elles oublier que le sol où ces sauvages vivent, est à eux, comme le sol où nous vivons [est] à nous ? (1-2)

L'abbé Rochon, prônant la loi du sol contre la loi du profit, a l'air d'un prophète qui prêche dans le désert. Dans l'irrespect de la loi naturelle on a vu, dit l'abbé philosophe, les Européens recourir à des « moyens injustes et cruels [...] pour subjuguier tous les malheureux habitants » (3).

L'abbé tâchera de rétablir l'équilibre grâce au prestige que recouvre, sous sa plume, l'un des deux termes dont il venait de remettre en cause l'acception courante :

Le Malegache [sic!]² est, comme le Sauvage, sans vice et sans vertu ; le présent est tout pour lui : [...] il ne conçoit même pas qu'il y ait des hommes sur la terre qui s'inquiètent de l'avenir. Ces insulaires sont des êtres libres dont le coeur est tranquille et le corps en santé. (16)

Non seulement l'abbé voyageur connaît son Rousseau par coeur, mais encore il en reproduit jusqu'aux inconséquences, échos de la nostalgie des radieuses origines :

L'homme est un être bon, sensible, compatissant, et c'est notre constitution qui nous porte invinciblement à secourir ceux que nous voyons souffrir. C'est cette salutaire organisation qui, éteignant, pour ainsi dire, dans chaque individu l'amour de lui-même, remplace à la fois parmi les peuples qui vivent dans l'état de nature les loix et les vertus. (17)

² « Indistinctement Malegaches, ou Madécasses ». (Rochon 1791 : 15)

La métaphysique du bien, ou plutôt de la bonté naturelle, de la pitié ‘sauvage’, se passe d’évaluation selon les normes d’une société ou d’une civilisation. Un coup d’œil au physique aura suffi à Rochon :

Ces peuples portent généralement sur leur physionomie un caractère particulier de franchise et d’aménité. (15)³

Le développement s’enchaîne en une périphrase étrange qui semble être plus qu’un jeu avec le lecteur :

Ils ne montrent jamais de désir d’apprendre que les choses qui peuvent être relatives à des besoins de première nécessité, et ce désir est toujours modéré. Les connoissances qui demandent de la réflexion leur sont plus qu’indifférentes. Une insouciance naturelle et une apathie générale leur rendent insupportable tout ce qui exige de l’attention. Sobres, légers, agiles, ils passent la plus grande partie de leur vie à dormir et à se divertir.

Pour sauver la réputation des ‘insulaires’, l’abbé a derrière lui l’autorité de Jean-Jacques. Le bon – et sage, et franc – Sauvage, S majuscule, construction philosophique inscrite dans une vague de ‘primitivisme’⁴, permet d’accepter ce qui est radicalement différent⁵. Mais cette différence radicale n’est destinée qu’à être magnifiée par le troc de la simplicité (lire : rusticité) sauvage contre les splendeurs des lumières :

Européens, qui voyagez dans ces contrées éloignées, communiquez à ces peuples que vous nommez *sauvages* vos lumières et vos connoissances. Faites-vous un devoir et une loi de leur montrer cette justice, cette égalité, cet attachement qui doivent régner entre des êtres de même espèce : les lumières de votre siècle ne vous permettent plus de méconnaître ce devoir sacré. (1791 : 12)

De toute évidence, parmi les Européens précédemment décrits comme ‘injustes et barbares’, le postulat du règne de la justice et de l’égalité n’est qu’une chimère ; l’injonction de Rochon, qui fait écho au Diderot de l’*Histoire des deux Indes*⁶, débouche ainsi sur une utopie, seul horizon auquel les deux valeurs puissent se rejoindre. Il s’agirait ici d’une utopie définie par Darko Suvin comme

³ Les « raisonnables » de *L’île de la Raison* de Marivaux (1727) jouissaient du même avantage. La raison, telle la grâce, illuminait jusque leur apparence (Zatorska 2003 : 24-25).

⁴ Sur la fortune de ce courant voir (Marouby 1990).

⁵ Voir (Ehrenfreund 2003 : 99-109). L’auteur signale que dès 1787, au théâtre, on cherche à intégrer l’image du Noir par le biais de la figure du Moïse biblique. Un procédé analogue est lisible chez François Martin dans son récit de l’expédition au pays d’Amboët en décembre 1667 (1932 : 120-122).

⁶ „Quelle gloire ce seroit pour la France de retirer un peuple nombreux des horreurs de la barbarie, de lui donner des moeurs honnêtes, une police exacte, des loix sages, une religion bienfaisante, des arts utiles & agréables; de l’élever au rang des nations instruites & civilisées !” (Raynal 1780 : 305).

„construction verbale” (1977 : 57)⁷ greffée sur la possibilité offerte par une colonisation ‘éclairée’, utopie pratique à construire non plus *ailleurs*, mais *là-bas*, aux antipodes.

Pourtant, à l’origine de la fréquentation française de la Grande Ile, après une période tourmentée décrite par Flacourt, cette ‘autre possibilité’ dont parle Suvin semblait aussi envisageable. Trois axes, alors comme au XVIIIe siècle, seront pris pour critères : la relation au travail, ou le degré de civilisation ; la relation au prochain et à son bien, ou la qualité éthique ; la relation à Dieu, ou la spiritualité. Le témoignage qui nous parvient là-dessus serait pourtant assez contradictoire en soi.

Il s’agit d’abord du journal rédigé un siècle auparavant par François Martin (1634-1706), préposé à la traite du riz dans le pays de Ghaleboule (côte est centrale). Il s’est exprimé sur l’application des Malgaches au travail dans des termes tout opposés : „Ils sont laborieux”, ces riverains qui sont aussi, selon lui, „plus industriels que dans les autres endroits de l’île”, [...] „plus habiles, plus entreprenants et plus civilisés”, qualités dues au „commerce qu’ils entretiennent [...] avec les Anglais, quelquefois avec les Portugais, mais particulièrement avec les Arabes”, à cause „des voyages qu’ils font à l’Ouest pour y vendre les esclaves qu’ils prennent sur leurs voisins, ainsi que j’ai remarqué” (Martin 1932 : 122). Martin aurait-il donc rencontré l’autre du Malgache, sorte de double improbable du civilisé ? L’abbé Rochon, n’ayant fréquenté que Fort-Dauphin et ses environs, insistera pour attirer les travailleurs sud-asiatiques qui offrent aux insulaires, selon lui, le bon exemple de l’assiduité au travail. Projet qui sera réalisé cent ans plus tard.

L’agent de traite, Martin n’aurait connu que de très pacifiques insulaires. En tout cas, ils paraissent tels aussi longtemps que les Français ne s’avisent pas de les insulter (reproche réitéré de Martin contre ses compatriotes) ; l’abbé lui aussi souligne l’hospitalité malgache (1791 : 156) ainsi que le physique avenant des insulaires et leur absence de difformités (1791 : 152-153), corroborant la thèse de Rousseau sur le sauvage robuste. Déjà en plein siècle de Louis XIV, avec François Martin à Madagascar, on se croirait dans l’Eldorado de Voltaire, ou presque :

Il n’y a pas d’exemple [Il n’est pas besoin] de justice parmi eux ; je n’ai point vu y arriver d’accidents, de meurtres ou de blessures, pendant que je suis resté dans l’île, si ce n’est d’ennemis à ennemis ; l’on n’y parle point de vol.

Mais ce n’est pas la paresse des insulaires, stigmatisée au siècle suivant par le comte de Maudave⁸, qui en est le motif :

la peine que l’on ferait endurer à un homme prévenu de ce crime [sc. le vol] serait de le vendre esclave,

⁷ „L’utopie est la construction verbale d’une communauté quasi humaine particulière, où les institutions socio-politiques, les normes et les relations individuelles sont organisées selon un principe plus parfait que dans la société de l’auteur, cette construction alternative étant fondée sur la distanciation née de l’hypothèse d’une possibilité historique autre” (Suvin 1977 : 57).

⁸ Chef d’établissement à Fort-Dauphin de 1768 à 1770, Maudave suppose, avec une ironie apparente, que la sécurité des biens, relevée aussi par Le Gentil dans sa relation imprimée, viendrait moins d’une bonté naturelle – à laquelle il fait peu de confiance – que de la paresse. „La paresse est son vice favori” écrit-il du peuple malgache dans son *Journal*, le 5 septembre 1768. (Commerson ms 888 : f.1^{er} r^o)

constate Martin, quitte à se contredire : il y a bien un code pénal, mais virtuel (1932 : 166)⁹.

L'allusion à l'esclavage met fin à l'illusion d'une Grande Ile idyllique. Deux choses frappent dans cette présentation : d'un côté Martin voudrait leur épargner le nom dépréciatif de sauvages, de l'autre il le comprend dans son acception dévalorisante, relative à un niveau de culture rudimentaire :

L'on a tort, dans certaines relations, d'appeler ces peuples sauvages, si ce n'est que l'on croit que ce nom convient aux hommes qui vivent sans religion, qui ne suivent que leurs passions et les mouvements de la nature. [...] pendant les trois ans que j'ai resté [!] dans l'île, je n'ai vu aucun exercice de religion parmi les noirs. Ils avouent pourtant qu'il y a un Dieu [...].

La rivalité de ce dieu avec le diable Belitche une fois expliquée, Martin reconnaît que „les sépultures de leurs ancêtres, qu'ils nomment “émoniques”, sont en grande vénération parmi eux [...] Ces lieux sont sacrés pour eux et personnes n'y oserait toucher ; ils y portent les premiers fruits de leur récolte par une espèce d'offrande” (1932 : 154-155)¹⁰.

Si flatteur que semble le portrait dépeint par François Martin, un petit paragraphe de ses *Mémoires*, paru à part, sans date, peut-être au début du dernier siècle, nous les révèle, 'généralement parlant', tout à fait *autres* :

Le peuple de Madagascar généralement parlant est traitre vindicatif remuant capable de tout entreprendre en corps, ennemis de la sujettion. Il ne pardonne jamais [...].¹¹

Dans les *Mémoires*, imprimés, comme on l'a vu, seulement dans les années trentes du XX^e siècle, Martin n'avait à communiquer que des observations sur certains peuples, ceux qu'il avait longtemps fréquentés :

Ils sont cruels dans leurs guerres et ne pardonnent à personne, ni aux femmes, ni aux enfants. Le peuple de la contrée de Ghalemboule n'est pas propre pour la guerre ; dans un parti, l'on ne doit pas faire de fond sur eux. (1932 : 166)

À quoi ces précisions tendent-elles ? François Martin, futur constructeur de Pondichéry et fondateur du prestige du commerce français dans l'Inde, ne désespère pas de voir cette terre 'établie' :

⁹ Pour Martin, les Français responsables de l'établissement pèchent à leur tour par indolence : il suffit de comparer les constructions des Anglais, Hollandais, Portugais, Espagnols avec celles des Français.

¹⁰ Martin ne perçoit aucune contradiction dans son propos. Jusqu'au début du dernier siècle les Européens ont refusé au culte des ancêtres, comme au reste de la théologie malgache, le statut de religion.

¹¹ L'orthographe originale de la pièce d'archives (Arch. Nat., T^x 1169. – Fol. 6 n^o) imprimée et accessible à la bibliothèque de l'Académie des Sciences d'Outre-Mer à Paris (Placard 1 N^o 342).

[...] il faudrait être les maîtres du pays ; car, de penser les réduire par la douceur et par les bons traitements, l'on n'y avancera en rien. Les expériences que l'on a de leur mauvais naturel sont plus fortes que tous les raisonnements des personnes qui ont voulu persuader que l'on pourrait attirer ces peuples à une vie civile et réglée par de bonnes instructions et par les bons exemples qu'on leur donnerait ; il n'y a que la force qui puisse les soumettre. (1932 : 170-171)

Incohérence ? Comme s'il y avait deux optiques, deux stratégies : celle de la description, pacifique, et celle de l'histoire à faire : avec ou contre les insulaires. Dualité réfléchie déjà dans la composition de l'*Histoire* de Flacourt¹².

Or, c'est la figure de médiateur – pacifique plus que guerrier – agent de traite porteur de civilisation, qui sera reprise, parfois au mépris de la vérité historique, dans les discours des deux commandants qui se succèdent dans la Grande Ile dans les années 70. du XVIIIe siècle : le comte de Maudave et le baron de Beniowski. Figure utopique adaptée différemment par chacun des deux « pères fondateurs » qui ont prétendu (vouloir) réaliser sous leurs ordres l'harmonie du vrai et du juste, en équilibrant les intérêts occidentaux et ceux des indigènes. Telles furent du moins leurs déclarations.

Le premier, qui séjourne à Madagascar de 1768 à 1771, constate dès son débarquement tantôt la 'cruelle barbarie' des insulaires, tantôt 'l'esprit agreste et sauvage de ces peuples' (Maudave ms 888 : 1, 15). Hésitant entre l'alliance (précoce, trouve-t-il, après coup) avec Dian Mananzac ou avec Maimbou (dont il finit par distinguer le fils, Raimaz), le comte ne se prive pas de se moquer de l'apparence grotesque des capitaines et du truchement indigènes, qui sont habillés à la française avec des nippes offertes par lui-même. Cette distance ne l'empêche pas de transcrire le témoignage de Raimaz sur la fin tragique de la colonie française à Madagascar au XVIIe siècle (1886 :70-73)¹³.

Les descriptions des rites d'alliances ou pactes d'amitiés sont très éclairantes pour mesurer l'ambiguïté de la médiation dont Maudave et Beniowski s'arrogent l'honneur.

Le comte de Maudave y a pensé presque au lendemain de son arrivée et Dian Mananzac entendant profiter de l'opportunité, pour rétablir sa réputation, se prête à un pacte d'alliance dont le récit par le biographe du comte, B. Foury, est révélateur :

Alors commença la cérémonie au cours de laquelle l'alliance entre le Malgache et le Français fut scellée, cérémonie à laquelle le premier ne dut pas attacher plus d'importance qu'à une formalité. Pour le second [Maudave], cette adoption des coutumes locales avait la valeur d'un symbole. Boire ce mélange d'eau de vie et de poudre, où la sagaye du noir et l'épée du blanc avaient trempé,

¹² La première partie, descriptive, était complétée par la seconde, narrative ; la tonalité de la première, pacifique, cédait la place à la suivante, épique et guerrière.

¹³ Le journal que Maudave avait écrit à Madagascar devait être communiqué aux autorités de l'île de France ; Maudave finira par le confier à l'intendant Pierre Poivre exclusivement, au grand dam du gouverneur Desroches avec qui Maudave avait maille à partir. (CARAN : f° 22v°).

tandis que l'air retentissait des imprécations dirigées à l'adresse du parjure éventuel, c'était inaugurer une politique d'entente avec les naturels, sur le sens de laquelle il n'y avait pas à se méprendre : tableau différent de celui qui représente Etienne de Flacourt, chapeau en tête, un jonc à la main, recevant assis l'hommage des chefs malgaches inclinés bien bas. (1956 : 65)

Le traité de la cession d'une partie du territoire de Dian Mananzac aux Français, le 19 septembre 1768, est aussi accompagné d'un rite solennel, lors duquel l'habit à la française semble relever l'aspect du chef local :

Après dîner, je lui ai envoyé un habillement complet. /Il est venu me voir./ Nous sommes allés ensuite sur le tombeau de son père ; on a immolé un boeuf, et /là/ il a déclaré qu'il nous reconnaissait pour ses amis et ses protecteurs, qu'il nous faisait don de ses terres que j'avais parcourues le matin ; que ni lui ni sa postérité ne les réclameraient jamais ; qu'il nous en garantissait la paisible jouissance contre tous les gens du pays ; qu'il n'était plus Madécasse, mais Français ; que si les Anglais entreprenaient de nous troubler, nous pourrions disposer de lui et de toutes ses gens pour nous défendre. /[...] Dian Mananzac étoit habillé à la française, et n'avoit point du tout mauvaise mine./ (1886 : 54 + C.A.R.A.N. : f° 6r°)

Le témoignage de Wiklinsky (1750-1783?), un des soldats expédiés sous les ordres de Maudave, remet en cause la bonne foi du comte dans toutes ces occasions¹⁴. Or, voyant que ses projets de civiliser les sujets de Dian Mananzac ne se réalisent pas assez vite, et que les noirs viennent au fort pour des présents au lieu d'y travailler à coeur joie, Maudave se reprend sur son choix d'allié et regrette de ne pas avoir préféré Maimbou à son voisin. Les deux chefs se verront réunis, à tour de rôle, dans un mépris cordial. Le comte ressuscite la représentation de l'Autre dans sa bestialité. Tant que tout va bien, il peut dire de Dian Mananzac portant son habit à la française qu'„il n'avait pas une trop mauvaise mine”. Mais forcé d'aller chez Maimbou pour sceller la paix, il semble se venger de cette démarche, humiliante pour lui, en dépeignant son nouvel allié sous l'apparence d'un sanglier (C.A.R.A.N. : f° 26 r°/v°). L'ambition et l'amour-propre ont le dernier mot.

Dans les *Mémoires et voyages* de Beniowsky, commandant dans le nord de l'île de 1773 à 1776, la cérémonie assaisonnée d'un *kabary* – le baron semble renchérir sur cette coutume malgache par sa propre passion de discourir – revient toutes les cinq à dix pages. Demande d'alliance, demande de paix, signature de paix, déclaration de guerre, bataille gagnée, rien ne manque pour mettre le commandant de Louisbourg sur la baie d'Antongil dans une posture héroïque. Assis au milieu de ses

¹⁴ „mr. de modave se conduisit si mal que presque tous les rois ses voisins se liguerent contre luy, rémas [Raimaz] étoit son plus – cruel ennemis, [il] les méprisoient et les regardoient comme des a[r?]lequins; quand ces princes vénoient au fort, [il] les recevoient cavallierement, faisoit assembler la garde et battre les marionnettes [...]”. (Kornik, ms 916, f^{ss} 11-12) Orthographe originale.

proches, capitaine et patriarche tour à tour, c'est un Beniowski conçu pour les mémoires écrits à l'intention d'illustres cours de Vienne ou de Londres auprès desquelles, une fois congédié suite à l'inspection de Chevreau et Bellecombe, il ira chercher un appui pour revenir aux antipodes. Ce n'est qu'aux Etats-Unis, grâce à deux négociants, qu'il finira par trouver des fonds pour sa seconde expédition de Madagascar, en 1785. Elle se terminera par sa mort un an après, au cours de la défense désespérée de son fortin 'Mauritania', contre un détachement français venu mettre fin aux procédés volontaristes de l'ex-chef d'un 'établissement' souhaité par un ministre éphémère de Louis XV.

Avant de quitter la Grande Île en 1776, il arrange une cérémonie d'intronisation – dont il ne parle guère en ces termes dans un mémoire contemporain destiné au ministre de France – qui fait de lui un Ampansacabé ou souverain de plusieurs ethnies réunies sous son sceptre. À le croire, ses officiers se déclarent prêts à désertir pour lui rester fidèles (I/1790 : 286-289).

Ni Maudave ni Beniowski n'ont arrêté le trafic d'esclaves qui était d'usage parmi les insulaires à l'avantage des marchands des Iles Mascareignes, leurs clients. Même si le baron prétend affranchir ceux qu'il a reçus un jour en cadeau : à condition de s'installer près du fort, ces affranchis jouiront de sa protection, tout comme les enfants nés certains jours néfastes dans le calendrier malgache, enfants dont sa femme, aux côtés des femmes malgaches, aurait défendu le droit à la vie, amenant les épouses Madécasses à se révolter contre leurs maris attachés à cet „usage barbare et abominable”.

Les pauvres femmes Malgaches m'ont apporté quelques jeunes garçons et enfants au Gouvernement, me représentant leur mendicité et insuffisance de les pouvoir nourrir je les ai reçu et nourri au frais du Gouvernement. – J'ose implorer votre Justice de me donner vos ordres à cet égard – Ordonnez vous Monseigneur que ces Enfants nourris et élevés aux frais du Gouv. [texte raturé] Roy soyent libres ou esclaves,

supplie-t-il le ministre à la fin¹⁵. Le pragmatisme de François Martin se transforme, sous la plume de ces deux champions de la reconquête humanitaire de l'île, en une entreprise d'autopromotion moyennant des bienfaits – relatifs ou passagers – prodigués aux insulaires. Si Beniowski évite d'employer le terme dénigré de *sauvage* à propos des Malgaches, lui préférant les noms propres des peuples, c'est parce qu'il saisit l'occasion de prouver l'étendue de ses connaissances, donc de sa domination, sur les habitants.

Où chercher l'union discursive du juste et du vrai sinon dans les témoignages des savants et philosophes qui s'étaient aventurés dans les parages de l'Île de la Lune, tantôt courant après le soleil (Le Gentil), tantôt après des observations plus terre à terre (Commerson le botaniste et Sonnerat) ? Philibert Commerson, compagnon de Bougainville, ne se fait guère d'illusion quant au caractère des Malgaches :

Il n'y a point de droit de gens ni pendant la paix ni pendant la guerre. Nous avons observé qu'ils sont ennemis de province a province de village a village

¹⁵ Beniowski au ministre de la Marine, Foulepointe, le 17 avril 1775, Paris, BN Mss fr. n. A. 9413, f° 298 r°. Orthographe originale.

& souvent de famille a famille sans sçavoir ni pourquoi ni comment. Tout voyageur fourvoyé risque d’Etre impitoyablement massacré. Dans leurs Guerres le vainqueur exterminé toute la famille de son ennemi. On coupe le corps par Quartier, on le donne a manger aux chiens ce qui au fond est assés indifférent au mort mais caractérise la plus barbare cruauté !¹⁶

La cruauté des Malgaches semble excuser à l’avance celle des Européens. Pourtant Sonnerat et Le Gentil, comme Rochon dix ans après, s’efforcent de défendre les Malgaches, tout ‘sauvages’ qu’ils puissent paraître à cause de leur ‘superstition’ sur les éclipses, par exemple¹⁷. Le Gentil, dans l’incipit virgilien du chapitre qu’il leur a consacré, traite les insulaires en héros, dignes d’une épopée en prose. Mais là encore, tel un refrain, les mots ‘aucune tradition’ déprécient leur portrait collectif. L’auteur reconnaît que la superstition est peut-être plus grande chez des Français que chez les autochtones ; pourtant, il avoue avoir honte de dire la vérité sur le rôle joué par les Européens. Un retour critique sur l’oeuvre colonisatrice ne l’empêche guère d’en préconiser une, mais tout en douceur, et qui préserve la liberté des Malgaches. (1781 : 282-283)

Faudra-t-il en conclure qu’aux yeux des voyageurs français, la ‘finesse d’esprit’ des autochtones se manifeste lorsqu’ils reconnaissent leur infériorité par rapport aux Européens ? Dans l’édition du Journal de Maudave donnée par Pouget de Saint-André, nous pouvons lire cet aveu paradoxal du comte :

Cette race d’hommes ne manque pas d’une certaine portée d’esprit ni d’une certaine finesse. Ce qui est étonnant, c’est que ces nègres, qui ont presque sur tous les points une très bonne opinion d’eux-mêmes, sont néanmoins disposés à la soumission envers les blancs. On peut tirer grand parti de cette disposition ; elle est fondée sur notre supériorité, qui n’a pu leur échapper : quand ils comparent leur misérable police, leur vie errante, malheureuse et agitée, la grossièreté de leurs arts, avec ce qu’ils ont pu voir de nos moeurs et de notre manière de vivre, ils tombent dans l’admiration, et ils disent qu’en effet ils ne sont que des bêtes, comparés à nous.

En faisant un usage politique et raisonné de cette opinion universelle des Madécasses, elle peut nous servir d’un frein capable de les régir et de les conduire. Mais il ne faut pas en abuser. [...] Le sentiment du bien et du mal est très vif parmi eux [...] En se conduisant sur de bons principes, on tirera un parti très avantageux des vertus et des vices mêmes de ce peuple. Il travaillera pour nous, en croyant ne travailler que pour lui. (1886 : 86-87)

¹⁶ Muséum d’Histoire Naturelle, mss 888 : 80. Orthographe originale.

¹⁷ Sonnerat insiste sur l’aspect privatif dans la vie des ‘habitans encore sauvages’ : leurs maisons sont simples, leurs arts dont l’agriculture, marquent peu de progrès ; en plus ces sauvages ont été souillés au moment du contact avec les Européens qu’ils avaient pourtant accueillis comme des êtres divins. Visiblement il ressuscite le mythe des peuples précolombiens, trompés dans leur adoration tournée vers les conquérants. (1782 : 55-56)

Certes, le comte de Maudave, héraut d'une colonisation 'éclairée', ne saurait avoir le dernier mot. Il ne faut pas oublier le travail de la Société des Amis des Noirs, fondée vingt ans après. Mais sans attendre aussi longtemps, en contre-preuve nous pourrions citer les mémoires d'un subalterne rebelle, rebelle entre autres à cause des injustices observées au Fort Dauphin : une nuit, Maximilien Wiklinsky, dix-neuf ans, à ses risques et périls choisit de passer dans le camp de Raimaz/Rémas. Certes, le jeune homme est flatté par la place de conseiller militaire qui lui serait accordée :

il [Rémas] me laissa le maitre – me promis la continuation de son amitié, il m'avoit promis que si je voulois réster avec luy et apprendre l'exercice et l'usage des armes à feu à ses noirs il me doneroit quelques villages et un terrain considerable, – m'avoit promis sa fille quand elle seroit nubile, et comme il n'avoit pas d'enfans malle j'avois de grand espérance,- mais considerant la puissance des isles, que je pourrois être trahit et traitée en rebelle, je me soumis, et me réndis – à l'isle de france (Wiklinsky : 14-15)¹⁸

Nouveau La Case en herbe, il décrit en termes plus que flatteurs le prince et son épouse, d'origine arabe : beaux, réunissant l'esprit au bon sens (elle) et au courage (lui). Leurs sujets mêmes se montrent adroits et rapides à l'exécution de fortifications que Wiklinsky conseille d'élever autour du village (Wiklinsky : 13)¹⁹ ; ils contredisent ainsi le témoignage livré par le journal du comte sur l'ineptie des insulaires (Maudave C.A.R.A.N : f° 38r°)²⁰. Pourtant, le choix, guère désintéressé, du jeune soldat – le métissage, voire l'acculturation, les seuls à permettre de dépasser le dilemme du vrai et du juste – demeure prohibé. Il faudra attendre la fin du XXe siècle pour voir la solution se légitimer.

Ce qui l'aura si longtemps empêché ? Sans doute l'impossibilité de se rencontrer l'un l'autre, au sens de se mettre au service de l'autre, d'aller au devant de l'Autre reconnu et apprécié dans sa singularité personnelle, et cela des deux parts (Guardini 1969 : 250). Dans un monde qui méconnaisse la violence et le soupçon, la présomption et l'intérêt. Un monde à construire ? Tâche difficile, voire impossible, tant que les hommes seuls forgeront les définitions du vrai et du juste, enfermés dans le court-circuit de leurs phobies et désirs.

¹⁸ L'orthographe originale.

¹⁹ „Son village est bien située il est assis sur une hauteur, au bas est la riviere de poms – je luy conseillée de l'environner d'un fossée, il me cru, il – fit travailler avec tant de dilligence que cela fut faite en vingt trois jours, et le village entourée d'une bonne et ferme palissade.”

²⁰ „Telle est l'ignorance et l'ineptie de ces peuples qu'un simple mur leur paroît le dernier effort de l'esprit humain.”

Bibliographie

A. MANUSCRITS

- Benyowsky, M.-A. de.** *Au ministre de la Marine, Foulepointe, le 17 avril 1775*, BN Mss fr. n. a. 9413, Paris.
- Commerson, Ph.** *Mémoire pour servir à l'histoire naturelle et politique de la Grande Isle de Madagascar, anciennement appelée l'isle de st Laurent par les Portugais qui la découvrirent les premiers* [fragment du manuscrit du comte de Maudave, recopié par ...], Muséum d'Histoire Naturelle, Paris, ms 888.
- Maudave, le comte de.** *Journal*, C.A.R.A.N., Paris, mf C 5A n° 12, et Muséum d'Histoire Naturelle, Paris, ms 888.
- Wiklinsky, M.** *Voyages de..., 1769-1779*, Bibliothèque de la PAN, Kornik, ms 916.

B. EDITIONS

- Benyowsky, M.-A. de.** (1790), *Mémoires et Voyages de...*, Londres, G.G. & J. Robinson, t.1/2.
- Ehrenfreund, Y.** (2003), « La naissance de nouvelles "races" sur la scène : Juifs et Noirs dans le répertoire théâtral, du XVIIIe siècle à la Révolution », *L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris : 99-109
- Flacourt, E. de.** (1661), *Histoire de la Grande Isle Madagascar, composée par le Sieur... [..]*, Troyes, Nicolas Oudont, Paris, François Clouzier, (seconde édition, posthume).
- Foury, B.** (1956), *Maudave ou la colonisation de Madagascar*, Paris.
- Guardini, R.** (1969), *Koniec czasów nowożytnych. Świat i osoba. Wolność, łaska, los [La Fin des temps modernes. Le monde et la personne. Liberté, grâce, destin]*, Kraków.
- Le Gentil de la Galaisière,** (1781), *Voyage dans les mers de l'Inde, fait par ordre du Roi à l'occasion du passage de Vénus, sur le Disque du Soleil, le 6 juin 1761, & le 3 du même mois 1769. Par M. Le Gentil, de l'Académie Royale des Sciences. Imprimé par ordre de Sa Majesté.* Deux volumes. A Paris, de l'Imprimerie royale.
- Marouby, Ch.** (1990), *Utopie et primitivisme*, Paris.
- Martin, F.** (1931-1932-1934), *Mémoires de... fondateur de Pondichéry (1665-1696), publiés par A. Martineau avec une Introduction de H. Froidevaux*, Paris, t.1/2.
- Pouget de Saint-André, H.** (1886), *La Colonisation de Madagascar sous Louis XV d'après la correspondance inédite du Comte de Maudave par...*, Paris, Challamel Editeur, Librairie Coloniale (...)
- Raynal, G.-Th. l'abbé de.** (1780), *Histoire philosophique et politique des Établissements et du Commerce des Européens dans les deux Indes. Par ...*, tome deuxième. A Genève, Chez Jean-Leonard Pellet, Imprimeur de la Ville & de l'Académie.
- Rochon, A. M. l'abbé de.** (1791), *Voyage à Madagascar et aux Indes Orientales. Par M. ... de l'Académie des Sciences de Paris et de Pétersbourg Astronome de la Marine, garde du Cabinet de Physique du Roi, ...*, A Paris, Chez Prault.
- Sonnerat, P.** (1782), *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine [..]*, Paris, in-4°, t. 2/2.
- Suvin, D.** (1977), « Pour une définition de l'utopie », *Pour une poétique de la science-fiction*, Québec : 47-69.
- Zatorska, I.** (2003), « L'Île de la Raison de Marivaux, ou le Jeu de la Grâce éclairée », *Hommage à Oscar Haac. Mélanges historiques, philosophiques et littéraires*, dir. Gunilla Haac, Paris : 21-30.

Monika Kulesza

Le conte dans le roman, exemple d'*Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* de Mme d'Aulnoy

La vogue de contes de fées surgit brusquement en France à la fin du XVII^e siècle. Fleurissant dans le milieu mondain, le genre se réclame d'une double origine : populaire et orale en premier lieu, ancienne et provenant de l'antiquité gauloise en second. Il s'inscrit aussi dans la tradition du loisir mondain, des jeux de maximes et de proverbes qui s'apparentent au désir d'instruction ouvertement prôné aussi par les morales des contes.

Outre le maître du genre, Charles Perrault, les auteurs sont pour la plupart des femmes: sa nièce, Mlle Lhéritier, mais aussi Mme d'Aulnoy, Mlle Bernard, Mlle de La Force, Mme de Murat, Mme Durand, Mme d'Auneuil. Inventer, raconter des histoires fabuleuses est une pratique collective largement exercée: Mme de Murat et ses amis s'en racontent à Loches (Defrance 2003: 29) et, bien avant, Mme de Sévigné témoigne, elle aussi, de cet amusement à Fresnes. On retrouve également Mme d'Aulnoy et Mlle Bernard chez Mme de Lambert où, en compagnie d'autres gens de lettres, elles s'adonnaient aux jeux et discussions. C'est là peut-être qu'est née «la vogue des contes de fées comme genre oral, ou de lecture à haute voix, une vogue qui s'imposa ensuite comme genre écrit et imprimé quelques années plus tard» (Barchilon 1997: XIX). En cette fin du XVII^e siècle, les contes ne sont donc pas destinés à l'instruction des enfants, mais à un public expert en galanterie et en mondanité.

C'est Mme d'Aulnoy qui la première a eu l'idée d'insérer un conte de fée littéraire¹, «L'Ile de la Félicité»², dans son ouvrage publié en 1690, *L'Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*. Le conte fait partie intégrante du récit : Hypolite, s'il veut voir Julie, doit amuser l'abbesse qui dirige le couvent où sa bien-aimée est enfermée et qui exige qu'il lui raconte une histoire.

Il est significatif que ce conte, destiné à divertir une personne importante, soit très pessimiste, tout comme chez Catherine Bernard. Conformément à ce qu'annonce cet auteur dans *Inès de Cordoue* (1696), le conte doit peindre la vérité des sentiments et les présenter tels qu'ils sont chez les hommes et non tels qu'on souhaiterait qu'ils soient. Dès lors le caractère humain des héros des contes fait qu'ils ne peuvent pas échapper aux faiblesses de leur nature, à l'amour-propre qui conduisent obligatoirement

¹ Le deuxième conte littéraire, «Mira», fait partie de sa troisième oeuvre, *La Relation du voyage d'Espagne*, datant de 1691.

² Le titre n'est pas donné par Mme d'Aulnoy mais par Garnier à la fin du XVIII^e s car il l'a réédité dans *Les Voyages imaginaires*.

aux drames. Le merveilleux est réservé au décor, à l'extérieur attirant la curiosité mais il est absent de la peinture du coeur.

Chez Mme d'Aulnoy, le merveilleux se limite à peu de choses: à la présence de personnages féeriques possédant ou prêtant aux humains des facultés surnaturelles. Quant à la peinture du coeur humain et aux aléas de l'amour, projet commun au conte et au roman, ils sont tout à fait vraisemblables. La conteuse reste avant tout romancière, soucieuse de l'étude du sentiment amoureux.

Jean-Paul Sermain affirme que «ces contes ne peuvent être mis en parallèle avec le récit cadre et traités comme des paradigmes qu'indirectement, puisqu'ils ne sont pas au même niveau narratif que l'histoire principale. C'est donc grâce à des analogies, symétries, oppositions, que l'auteur amène le lecteur à découvrir dans le conte un autre visage du roman» (2002: 384).

Après un bref aperçu du conte, il sera intéressant de voir dans quelle mesure l'écriture romanesque influe sur le fabuleux et se reflète dans le récit merveilleux ainsi que d'analyser les influences réciproques du conte et du roman.

Le conte de Mme d'Aulnoy commence en Russie, pays froid où la chasse aux ours blancs «est la plus noble et la plus ordinaire occupation des Russiens»³ (123). Le prince Adolphe se perd pendant une des chasses et, surpris par la tempête, il trouve l'abri dans la demeure d'Eole le Dieu des Vents. Il y fait connaissance de Zéphyr qui lui décrit la Princesse Félicité que le prince souhaite ardemment connaître. Ils décident tous les deux d'aller dans l'Île de la Félicité qu'un humain ne saurait jamais trouver tout seul. Porté par le vent, doté d'un manteau dont le côté vert le rend invisible, Adolphe rencontre enfin sa princesse. L'amour réciproque naît instantanément et dure trois cents ans sans qu'Adolphe s'en rende compte. Au courant enfin de la durée de son séjour sur l'île, il est saisi par des soucis bien humains: «En quel état est donc le monde? Qui le gouverne à présent? Qu'y fait-on? Quand je retournerai qui me connaîtra, et qui connaîtraï-je? [...] je vois avec honte ma Vertu sans occupation et mon nom sans éclat» (133). Libéré par la malheureuse princesse, négligeant ses conseils, il rencontre le Temps et meurt. Zéphyr l'emporte dans l'Île de la Félicité où la princesse s'abandonne à son désespoir. Depuis les hommes savent que «le temps vient à bout de tout, et qu'il n'est point de félicité parfaite» (136).

Comme il se doit, le conte présente un mélange de merveilleux et de réel. Le dépaysement est double car l'action se passe d'abord dans un pays lointain, mal connu mais existant – la Russie et ensuite dans un pays imaginaire, celui des vents et de l'île de la Félicité. La description du climat rude, des chasses à l'ours reflète l'idée de la Russie, pays sauvage. Mme d'Aulnoy fait même mention d'une guerre contre les Moscovites qui rend son héros célèbre. Cela permet à la romancière, sans aucun souci d'exactitude, de créer un contexte para historique qui rend l'histoire vraisemblable.

Le pays imaginaire est malgré tout assez terrestre. En effet, les vents siègent dans une grande caverne au milieu des rochers qui ressemble à un refuge de brigands. Adolphe est accueilli par la mère des vents qui attend le retour de ses enfants «qui sont occupés chacun de son côté, à faire du bien et du mal dans le monde» (125). Cette mère ressemble à une mère typique qui s'inquiète quand un enfant a du retard et qui attend le récit des événements de la journée. De même les activités des vents sont celles de tous les jeunes qui au retour à la maison comparent leurs exploits, s'en vantent et rient ensemble.

³Toutes les citations proviennent de l'édition du roman cité dans la bibliographie et sont suivies du numéro de la page entre parenthèse. Je modernise seulement l'orthographe.

Les clins d'oeil de l'auteur accompagnent le lecteur dans sa découverte du monde imaginaire. La mère de vents est soucieuse de la nourriture du jeune homme car «les vents font des repas fort légers, et les hommes ont besoin de quelque chose de plus solide» (125). Le lecteur est brusquement privé de l'illusion fabuleuse par ce souci bien réaliste dans le quotidien humain mais étrange dans une fable. Il naît en même temps une distance amusée entre la conteuse, le lecteur et le texte. Ce procédé typique des romans comiques imprègne le conte.

De même un peu plus loin, Zéphyr hésite un court moment sur la façon d'emporter le prince dans l'air – le porter sur ses ailes ou l'enlever par les bras. Une question qui, comme si de rien n'était, brise la perfection du monde imaginaire. Ensuite, il offre au prince une véritable visite touristique du monde comme s'il souscrivait au désir humain de profiter du voyage pour voir le plus d'endroits possibles. Adolphe de son côté s'inquiète: quelle langue va-t-il parler avec la princesse, préoccupation bizarre pour un héros qui n'est pas le héros d'un roman comique. Et le dieu de l'assurer: «la Princesse est universelle, et je suis persuadé que vous parlerez bientôt un même langage» (128). On se croirait dans une ruelle où le langage précieux permettait de vivre l'illusion d'un monde uni où tous étaient à égalité.

D'ailleurs Zéphyr parle comme un habitué des salons, «il répond avec beaucoup d'exactitude et d'esprit» (126), remplit ses devoirs d'amant parfait auprès d'une rose du jardin de la Félicité qui «est fière et mutine» et il risque d'avoir «un gros démêlé avec elle» s'il ne vient pas la voir au lever du jour (127). Il prouve son savoir mondain en se référant au mythe de Psyché et de Cupidon, badine et il est même un peu libertin car il se permet des jeux amoureux aux nuances érotiques avec les nymphes: «l'autre couchée sur un gazon, découvrit un peu sa gorge pour me laisser plus de liberté d'approcher d'elle et de la baiser [...] Mon haleine allait jusqu'à sa bouche, je badinais autour d'elle, j'agitais doucement son voile. Zéphyr, disait-elle, que je te trouve agréable, que tu me fais de plaisir» (126).

La sensualité dans le conte exalte celle qui dans le roman est à peine dessinée. Au début du roman, quand Hypolite est persuadé que Julie s'est noyée par sa faute, sa douleur excède largement celle d'un frère: «il la serra étroitement entre ses bras, il attacha sa bouche sur la sienne et fut prêt à expirer par la douleur extrême qu'il ressentait». Il est aussi question de ses «brûlants soupirs» et du «déluge de larmes» (16) qui finissent par ranimer Julie. «La passion des deux héros s'accompagne d'une chasteté d'autant plus admirable qu'elle tranche avec la licence des autres personnages et que la force du désir est décrite obliquement dans l'expressivité du corps, du discours et du geste» (Sermain 2002: 388).

Même dans la scène de rencontre pleine de tension amoureuse, Mme d'Aulnoy glisse une pointe d'ironie enjouée. La princesse prend Adolphe pour un Phénix, il faut que le prince la détrompe même si la naïveté de la princesse l'émeut. La romancière amuse le lecteur car l'élève se montre très douée dans ce que lui enseigne le prince. Le comportement de Félicité est naturel mais il est en dissonance avec la naïveté et l'innocence d'une jeune fille: «il prit soin de l'instruire de tout ce qu'il fallait qu'elle sût, et jamais l'écolière n'a été plutôt en état de faire des leçons sur ce qu'elle venait d'apprendre: sa pénétration naturelle, allait au devant de ce que le Prince pouvait lui dire: elle l'aima plus qu'elle-même et il l'aima plus que lui-même» (132).

La description de la recherche de l'île de la Félicité par les hommes rappelle *Clélie* et la Carte de Tendre où il était facile de s'égarer dans les terres inconnues, se tromper du chemin et au lieu d'aboutir à Tendre sur l'Estime tomber dans la Mer Dangereuse. L'île de la Félicité est cachée car «le sort des humains est tel qu'on ne saurait la trouver» (126) et les hommes se trompent en prenant

d'autres ports pour celui qu'ils cherchent. L'île est un piège pour les humains qui croient trouver l'endroit souhaité et en fait tombent sur une des îles flottantes. Tout comme dans l'amour où le bonheur rêvé s'avère impossible ou décevant.

Adolphe n'oublie jamais sa politesse mondaine. Quand une des nymphes fait tomber son voile, le prince le ramasse immédiatement et le lui rend sans songer toutefois que son manteau le rend invisible. Cela provoque l'effroi de la nymphe, qui a peur d'être traitée de «visionnaire» (131). Solliciter un sourire amusé du lecteur est une tactique délibérée et sert à établir, entre la romancière et le lecteur, un lien de connivence propre au roman plus qu'au conte.

Citons encore un autre exemple de cette entente enjouée: le lecteur est informé que le prince couvert du manteau est invisible, mais pour rentrer au palais de la Félicité il doit sauter dans une corbeille tirée par une nymphe qui est à la fenêtre. La conteuse précise: «il faut croire que le manteau vert qui pouvait le rendre invisible pouvait aussi le rendre très léger, sans cette circonstance il serait difficile de le faire arriver jusqu'à la fenêtre aussi heureusement qu'il y arriva» (130). Ayant le pouvoir absolu sur son personnage, Mme d'Aulnoy fait exprès de ne pas s'en servir, mais fait semblant de partager le souci du lecteur, en expliquant le féérique par le vraisemblable.

Le dictionnaire de Furetière mentionne plusieurs significations du mot «conte» à la fin du XVIIe siècle: c'est «une histoire, un récit plaisant»; «se dit quelquefois des choses fabuleuses et inventées»; signifie «des médisances et railleries», désigne également «les discours de néant et qu'on méprise qui ne sont fondés en aucune apparence de vérité ou de raison» et aussi «se dit proverbialement que ce sont les contes de vieilles dont on amuse les enfants». Le conte littéraire de Mme d'Aulnoy possède quelques traits énumérés par Furetière car le texte est divertissant, fabuleux, rappelant des histoires entendues dans l'enfance, par moment railleur de sa propre convention et de celle du roman, genre dans lequel il a été inséré.

Les traits romanesques du conte ne peuvent pas être mis en doute comme d'ailleurs la richesse des interférences entre les deux genres et avec la culture moderne des mondains. Les travaux de Raymonde Robert, Jean-Paul Sermain, Anne Defrance, Jean Mainil ou Nadine Jasmin le prouvent bien. «L'Île de la Félicité» est ce conte qui «lui-même se présente comme un travestissement de la matière du roman» (Sermain 2002: 389). Il prend une autre signification par l'effet de miroir qu'il est pour *L'Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*. Miroir où tout se reflète à rebours.

Le roman de Mme d'Aulnoy commence en Angleterre, pays connu par la romancière et géographiquement proche du lecteur français. Mme d'Aulnoy a voyagé en Angleterre en 1675 et elle y a séjourné entre 1682-1685. Autant la Russie du conte évoque un exotisme lointain, autant l'Angleterre est un pays familier dont l'histoire incite à la curiosité et abonde en exemples où l'amour et la politique ont partie liée.

Les amours tumultueuses d'Henri VIII, sa liaison avec Anne de Boulen suivie de la séparation de l'église anglicane de Rome, les persécutions terribles qui en résultent, tout cela imprègne le texte romanesque de Mme d'Aulnoy. La sanguinaire histoire anglaise cause le drame du comte de Warwick, père de l'héroïne du roman, obligé de se sauver à Venise après la confiscation de ses biens et surtout forcé de laisser sa femme et la petite Julie. La comtesse de Warwick meurt de désespoir quand la fausse nouvelle de la mort de son époux lui parvient. Avant de mourir elle a confié Julie au milord Douglas et à sa femme qui la font passer pour leur propre fille et la font élever avec leurs enfants: Hypolite et Lucile.

L'action du roman se déroule en Angleterre, en France et en Italie et dans chaque pays les héros sont exposés à de multiples dangers et confrontés aux coutumes plus ou moins étranges propres à chacun d'eux. L'Angleterre de Mme d'Aulnoy est un pays cruel où règne la persécution religieuse, où se dressent des échafauds; il y existe même une coutume barbare au sein d'une convivialité apparente: Hypolite et Léandre, soupçonnés d'être voleurs, livrés au milord de Neuilly, sont censés se battre l'un contre l'autre, tels des gladiateurs romains, jusqu'à ce que l'un d'eux soit tué par l'autre. Et cela dans une belle maison où «l'on voyait un grand concours de monde, des instruments se faisaient entendre de tous les côtés» (94) et où le maître de la maison a «promis ce divertissement» (95) à ses hôtes.

La France est tout d'abord le pays où Julie veut se faire religieuse quand elle croit commettre un inceste en aimant Hypolite, pays de passage vers l'Europe et pays d'exil, car c'est en France que le comte de Bedford emmène Julie pour l'enfermer dans un couvent quand il découvre que sa femme aime toujours Hypolite. C'est à l'abbesse de saint Menoux, qui retient Julie prisonnière, qu'Hypolite fait le récit du conte, conformément au goût du pays. L'Italie enfin est le pays des amours adultères: Julie, déguisée en pèlerin et sous le nom de Silvio, se fait aimer à la folie par la marquise de Becarely qui est l'épouse du comte de Bedford, le mari bigame de Julie!

Les moeurs régissant dans les pays voisins ne sont pas pour autant moins étranges que la chasse à l'ours blanc en Russie, «un pays si rude et si sauvage» (124) ou la galanterie fabuleuse de l'Île de Félicité dont les gardiens sont néanmoins «des monstres terribles» (127). La violence des moeurs omniprésente dans le roman devient douceur quasi idyllique dans le conte, mais uniquement dans l'univers clos du palais de Félicité. En dehors de lui, c'est comme dans le roman: les ours «font un ravage terrible», la chasse est périlleuse, les vents renversent navires en mer, déracinent les arbres, abattent les maisons, renversent les murailles. Une fois sorti du palais Adolphe se laisse facilement prendre dans le piège du Temps, symbolisant les dangers que courent dans le monde les personnes naïves, qui ont de la compassion pour les autres et qui au lieu d'être récompensées par le sort en sont victimes.

Un autre point commun au conte et au roman, c'est l'appartenance des héros principaux à la belle société. Adolphe, prince «accompli» du conte, est beau, poli, spirituel, d'un «courage intrépide», à l'âme «fière et plus noble» que celle des autres (124). Hypolite, héros du roman, se caractérise par sa perfection, «sa taille, sa tête, ses traits, son air, sa noble fierté, ses manières, sa politesse, son esprit, sa complaisance, toutes ses choses ensemble lui avaient été si libéralement départies, que l'on ne pouvait le voir avec indifférence» (14).

La princesse du conte répond également à tous les critères de la perfection et de l'élégance mondaine. Aussi bien son apparence physique que les traits de caractère et son esprit enchantent le prince dès la première rencontre: «sa beauté était si parfaite qu'elle semblait être fille du Ciel; un air de jeunesse et d'esprit, une Majesté propre à inspirer de l'amour et du respect paraissait répandu sur toute sa personne, elle était habillée avec plus de galanterie que de magnificence, ses cheveux blonds étaient ornés de fleurs, elle en avait une écharpe, sa robe était de gaze mêlée d'or» (131). Julie, l'héroïne du roman, est une personne «parfaite de corps et d'esprit, [...] sa taille était haute, son air noble, plein de modestie et de douceur». Comme Félicité, elle est blonde, naturellement frisée, ses yeux sont noirs, son teint, sa bouche, ses dents, mais aussi sa gorge, ses jambes, tout la rend incomparable. Comme dans le conte, la femme se distingue par ses qualités physiques et l'évocation de son esprit tandis que l'homme, outre la perfection de son apparence rapidement annoncée, est surtout décrit par ses traits de caractère, «sa noble fierté».

Plusieurs mêmes motifs ont des sens contradictoires dans le conte et dans le roman. Notamment, le voyage qui, dans le conte, est synonyme de quête du bonheur. D'abord Adolphe, voyage à travers le monde pour rencontrer Félicité et connaître l'amour parfait. Ensuite il la quitte, fait un voyage de retour pour chercher la gloire et une reconnaissance sociale. Ce dernier voyage s'avère mortel pour Adolphe car les sentiments et les aspirations humaines mènent nécessairement à l'échec et la sécurité existe seulement dans le palais de la fée. L'issue du conte est donc tragique alors que ses prémisses laissaient espérer le contraire.

Le voyage dans le roman est synonyme de malheur. Tous les héros voyagent contre leur gré et y vivent des aventures dramatiques. Le comte de Warwick fuit les persécutions royales, est retenu prisonnier chez les corsaires qui l'obligent même à se battre à leur côté. Hypolite est envoyé en voyage pour oublier Julie, ensuite il se déplace tout le temps pour la rechercher et il connaît souffrances et peines. Julie est amenée de force en France par son mari, ensuite elle s'enfuit en Italie pour échapper à l'époux brutal. Après un court moment de répit chez Lucile, elle est de nouveau enlevée, blessée et emprisonnée. Mais contrairement à tout ce qui annonce une fin tragique, le roman se termine bien par l'union des amants.

Dans le roman aussi bien que dans le conte, la grotte est le refuge des êtres désespérés et lieu de mort, mais dans ce même espace, la situation des héros du roman et ceux du conte est inversée. Adolphe rentre dans une grotte du jardin de Félicité par curiosité, y admire l'Amour en marbre, le jeu d'eau qui sort de son flambeau à la place du feu, un tapis de gazon qui entoure la fontaine et qui invite le voyageur au repos. Il s'y endort paisiblement fatigué par le voyage aérien. De façon symbolique, à la fin du conte, Zéphyr dépose le corps d'Adolphe dans une grotte celle où Félicité a l'habitude de s'abandonner à son désespoir amoureux, où elle «grossissait le cours de ruisseaux par un déluge de larmes» (136). Surprise d'y voir Adolphe, la princesse croit d'abord que son amant dort et son malheur est d'autant plus grand quand elle découvre la vérité. La grotte symbolise un lieu de repos qui annonce finalement le repos éternel.

Dans le roman la grotte reste le refuge des malheureux, mais la rencontre fortuite des amants empêche Hypolite de se donner la mort et permet une explication des sentiments mutuels. Bouleversée par l'interdiction de recevoir son frère dans la chambre de filles et mécontente de la visite du comte de Bedford, Julie va se réfugier dans une grotte où, comme par hasard, Hypolite cherche la solitude et fuit les invités qui sont arrivés chez son père. Ce lieu écarté et les tristes réflexions le pousse à vouloir se suicider car il se sent coupable de ressentir une passion amoureuse pour celle qu'il prend pour sa soeur: «je veux mourir et mourir innocent d'un feu que je n'ai pu éteindre» (18). Julie l'arrête au moment où il veut s'enfoncer l'épée dans le ventre et lui fait part de ses sentiments: «connaissez tous vos malheurs et tous les miens, Hypolite je vous aime, et je vous aime trop» (18-19). Julie lui promet d'entrer au couvent et donc de ne pas épouser Bedford, Hypolite s'engage à mener «une vie si triste et si déplorable» qu'il «en verra bientôt la fin» (19).

La grotte est, dans tous les cas, un lieu trompeur: le sommeil d'Adolphe annonce le repos éternel, la princesse a une fausse joie en découvrant le corps d'Adolphe et les deux jeunes se leurrent cruellement en pensant avoir trouvé une solution à leurs problèmes. C'est dans cette même grotte que la marquise de Douglas entend leur conversation et met un terme à leurs espoirs. La grotte est appelée «ce lieu fatal» (31). Avant les jeunes accusent leur «Astre fatal» (18) comme si une fée méchante avait jeté un

sort sur eux. La grotte serait-elle ce lieu où les fées exercent leur pouvoir sur les hommes ou reflet trompeur du palais de Félicité?

Le conte, inséré dans le roman, en influence la suite. Les amoureux vivent un moment de bonheur grâce au récit fabuleux car Hypolite a ainsi gagné la bienveillance de l'abbesse «qui l'avait si bien mis dans son esprit, qu'elle ne pouvait le soupçonner de la trahir en faveur de Julie» (140) et il peut voir tous les jours sa bien-aimée. Qui plus est, le comportement d'Hypolite est opposé à celui du prince de Russie pour qui le désir de gloire était plus fort que l'amour: «en effet, c'est un des secrets de l'amour de guérir de l'ambition et de mille autres passions dont les âmes sans tendresse sont tyrannisées» (140). Hypolite passe son temps soit à chercher Julie, soit à vivre avec elle les doux moments de la passion réciproque sans s'en lasser et sans se soucier de sa gloire de fils de milord. La romancière constate: «Six mois qui s'écoulèrent ne leur parurent pas plus longs que s'ils les avaient passés dans le Palais de la Félicité» (140). Finalement c'est Hypolite et non pas Adolphe qui se comporte comme aurait dû agir le héros du conte, soumis uniquement aux exigences de l'amour parfait et absolu.

Contre toute attente, le roman se termine bien car les deux héros sont fabuleusement fidèles, fermes, courageux et surtout n'ont d'autres intérêts dans la vie que la passion. Leur amour paraît fabuleux, comme si c'étaient eux et non pas Adolphe et Félicité qui buvaient à la fontaine de Jouvence, n'étaient ni inquiets, ni jaloux.

Le conte finit mal. Adolphe n'aime pas suffisamment Félicité puisque l'amour n'est pas l'unique sens de son existence. Et même si tout annonce une issue favorable, les traits humains du héros mènent à une catastrophe: «cette condition de mortel porte avec soi des tristes conséquences, leurs biens ne peuvent pas être éternels» (132).

Le roman devient le miroir à rebours du conte: tout s'annonce mal, mais la perfection des héros vainc les obstacles. Et pourtant ce sont les contes qui d'habitude se terminent bien et les romans d'amour de cette fin du XVIIe siècle prêchent le caractère pernicieux de l'amour conduisant nécessairement au drame. L'adage final du conte: «Que le temps vient à bout de tout et qu'il n'y a pas de félicité parfaite» est démenti par le roman. Le conte devient roman, le roman devient conte.

Bibliographie

- D'Aulnoy, M.-C.** (1994), *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*, 1690, éd. Shirley Jones Day, Institute of Romance Studies, University of London, Grande Bretagne.
- D'Aulnoy, M.-C.** (1997), *Contes des Fées*, éd. Du tricentenaire, introduction J. Barchilon, Paris.
- Bernard, C.** (1993), *Inès de Cordoue dans Oeuvres*, tome 1 : *Romans et nouvelles*, textes établis, présentés et annotés par Franco Piva, Paris.
- Defrance, A.** (2003), „Les premiers recueils de contes de fées”, *Féeries*, 2003, 1, s. 27-48.
- Sermain, J.-P.** (2002), *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris.
- Sermain, J.-P.** (2003), „La face cachée du conte: recueil et l'encadrement », *Féeries*, 2003, 1, s. 11-26.

L'image au service du texte dans la littérature belge de langue française

Il est vrai que l'interdisciplinarité qui rejoint les pratiques littéraires et les pratiques plastiques n'est pas, une spécialité belge, mais, il est vrai, d'autre part, que la relation du texte à l'image est ici toute particulière, car elle se rapporte directement à l'identité de la littérature en Belgique.

Effectivement, dès le début du XIX^e siècle, époque qui voit naître l'État belge, la réception, à l'extérieur et notamment en France, de la Belgique, s'effectue par le biais de l'image, voire d'une „image-mirage” qui correspond à ce qu'on appelle communément „esprit du Nord” ou „esprit germanique”. La première coupable en est Mme de Staël qui, dans *De l'Allemagne*, inclut la Belgique, et précisément la Flandre, dans le Nord et la situe à côté de l'Allemagne ou du Dannemark. La Flandre, qui est donc une incarnation principale de la Belgique, signifie notamment, pour plusieurs, une tradition picturale bien reconnue. Le pays devient ainsi une sorte de „musée imaginaire” (Aron 1997: 19) où se confondent les peintres hollandais (Rembrandt, Brueghel, Memling) et flamands (Rubens, Van Eyck, Bosch), peintres qui sont l'unique référence culturelle qu'on associe à la Belgique. Non sans raison, car le roman qu'on considère, longtemps après d'ailleurs, comme fondateur de la littérature belge, *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster, vient seulement en 1867.

L'incipit de ce roman ne laisse pas de doutes: „À Damme, en Flandre, quand mai ouvrait leurs fleurs aux aubépines, naquit Ulenspiegel, fils de Claes”. La Flandre est ici convoquée comme lieu de naissance d'un héros supposé national. Et de cette idée de la Flandre comme berceau, comme lieu de référence, comme lieu identitaire ou au moins distinctif de la „race” belge, la Belgique ne se départira pas longtemps encore. Évoquons à titre d'exemple d'autres manifestations de ce phénomène: *Nos Flamands* de Camille Lemonnier (1869), qui porte en exergue cet appel exalté „Nous-mêmes ou périr” ou bien, le premier recueil d'Émile Verhaeren, *Les Flamandes* (1884), qui exploite, en vue de reconnaissance via un certain exotisme, le cliché d'une flamandité pulpeuse, sensuelle et rude, véhiculée par les toiles d'un Rubens ou d'un Teniers.

La littérature belge recherche ainsi, dans la peinture, le support nécessaire susceptible de pallier l'absence du passé littéraire. L'image se pose, vers la fin du XIX^e siècle, mais après aussi, comme un substitut du texte qui manque, d'une tradition littéraire en creux, et les mouvements littéraires qui viennent s'implanter sur ce terrain en friche, se réclament volontiers de la tradition picturale universellement reconnue. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en Belgique, on est, dans le domaine littéraire, à la phase dite centrifuge qui écarte tout modèle venant du Centre (Paris) et invite à se

construire une physionomie à partir d'éléments de son terroir. La peinture flamande s'en mêle nécessairement, comme on le voit dans l'article „Poésie en Belgique” d'Ivan Gilkin publiée dans *La Semaine des étudiants*, en 1880 :

Il faut fonder dans la poésie une école flamande, digne de sa soeur aînée, la fille des peintres : nos Teniers, nos Ruysdael, nos Brauwer, nos Van Ostade d'abord ; puis nous aurons Rembrandt et Rubens. (1930 : 91)

La dimension identitaire de l'image se manifeste donc, en l'occurrence, dans le désir de fixer le présent littéraire dans un *continuum* de références culturelles, sorte de justification et d'exégèse. L'image entretient avec le texte une relation métonymique où c'est elle qui englobe, qui entoure, qui signifie par extension.

La pratique d'*ekphrasis* largement répandue vers la fin du XIX^e siècle (Eugène Demolder, Maurice Maeterlinck), ainsi que la critique d'art à laquelle s'adonnent de nombreux écrivains : Max Elskamp, Émile Verhaeren ou Camille Lemonnier, attestent de cette fonction de l'image, et d'une image qui s'origine en Flandre ou en Hollande des siècles révolus ou bien en Belgique contemporaine. Brueghel, Rembrandt, Van Eyck ou Rubens côtoient ici Ensor, Van Rysselberghe ou Khnopff. C'est dans une brochure *Quelques notes sur l'oeuvre de Fernand Khnopff* (1887) que Verhaeren livre ses plus substantiels propos sur le symbole en littérature.

Loin d'accomplir une fonction illustrative ou esthétisante pure, l'image est chargée d'abord de la conquête d'un espace symbolique qu'elle remplit d'un contenu vivifiant qui manque.

Le phénomène ne se limite pas au XIX^e siècle; on en connaît des exemples chez des écrivains de la première moitié du XX^e siècle. Ainsi Michel de Ghelderode qui toute sa vie durant recherche ses origines. Et ceci ne s'arrête pas au changement de patronyme, dont le choix d'ailleurs n'est pas innocent : le nom Ghelderode provient du nom d'un village flamand Gelrode, comme si le dramaturge s'inventait un lieu de naissance bien flamand. Ghelderode situe volontiers l'action de ses pièces en Flandre du XVI^e siècle, cette période mythique de reconquête du territoire.

Mis à part la réalité historique que Ghelderode ressuscite, il fait souvent allusion, directe ou indirecte, à la peinture flamande, celle d'hier et celle d'aujourd'hui. Dès les premières didascalies, dans *l'École des bouffons* (1953), la pièce considérée comme son testament littéraire, on apprend que l'action se passe en Flandre et que l'un des éléments du décor est „un navire tout gréé et monté sur socle, portant en proue son nom : *La Nef des fous*” (1953 : 289). Dans la première scène du drame, le chœur des bouffons récite : „Pour le squelette, un hareng.../ Pour la pute, des hosties.../ Pour le hibou, des chandelles...” (1953 : 292), ce qui fait référence à la toile de James Ensor, *Squelettes se disputant un hareng saur*. Dans une autre scène, le maître des bouffons, Folia, évoque encore le *Jardin des plaisirs terrestres* de Bosch.

L'image est là sans doute pour prolonger la parole, mais aussi pour lui donner un contexte signifiant. Le cas de Ghelderode nous éclaire aussi sur la deuxième fonction de l'image qui d'ailleurs reste avec la première dans un rapport de complémentarité. Il s'agit de l'image en tant qu'instrument de réappropriation de la langue. Dans son article „Belgique : la première des littératures francophones non françaises”, Marc Quaghebeur affirme : „Entre texte et image, les lettres belges ne cessent

de développer un rapport original. C'est une de leurs réponses les plus profondes et les plus singulières au drame de la langue [...]” (1991 : 14). Or, la langue est en porte-à-faux en Belgique. Ressentie essentiellement comme parisienne, elle se rêve bruxelloise. Max Elskamp, après l'insuccès, à Paris, de son recueil *Salutations, dont d'angéliques* (1893) écrit à son ami Henry Van de Velde : „Je ne suis pas sûr de savoir une langue” (2003 : 49). Et ce manque d'assurance, ou comme le veut Jean-Marie Klinkenberg, cette „insécurité expressive”¹ constitue un mobile important dans la reconquête de la langue, reconquête qui se fait, en Belgique, par le détour de l'image.

Les toiles de Bosch qu'on a évoquées tout à l'heure, ne sont donc pas chez Ghelderode, pour revenir à l'auteur de *L'École des bouffons*, uniquement pour assurer au texte un ancrage spatio-temporel, elles sont une source où s'abreuve le style du dramaturge. La truculence, la verdure, la sensualité, voire l'obscénité du langage, l'archaïsation délibérée du lexique et de la syntaxe, se joignent à la multitude et la variété d'éléments représentés. Les scènes, pour ne pas dire, les tableaux, dans cette pièce, grouillent d'hommes et d'objets, comme si le texte voulait ainsi concurrencer l'image. Comme si l'image faisait éclater le texte en s'y incrustant et en le contaminant de ses propres éléments constitutifs.

Ghelderode n'est pas cependant le premier à laisser l'image envahir le texte. Daniel Bergez, dans son livre *Littérature et peinture* (2004), définit une écriture de la peinture (en se servant de l'exemple de *Peintures* de Victor Segalen) comme : „un commentaire explicatif, un *analogon* (le texte se faisant mimétique de ce qu'il désigne [...]), et une création littéraire presque autonome [...]” (2004 : 180-181)

Le phénomène en question est patent dans le cas des naturalistes belges, et plus particulièrement de Camille Lemonnier, figure de proue du mouvement en Belgique. Chez cet écrivain et critique d'art averti, qui fonde sa doctrine naturaliste en se servant de l'exemple de Courbet, l'image joue un rôle fondamental dans l'élaboration du style qu'il désire à la hauteur des aspirations des lettres belges du moment : haut en couleurs locales, unique, indépendant du modèle hexagonal. Georges Virrès, écrivain régionaliste, dans son oeuvre *La Glèbe héroïque* (1913), commente ainsi cette attitude propre aux écrivains de l'époque :

Nos écrivains, n'ayant en somme guère d'ancêtres dans les lettres, se tournèrent d'instinct vers les grands peintres du pays, et ce fut avant tout la Renaissance, l'époque où s'épanouissaient pleinement [...] les qualités maîtresses de notre race, qui leur donna le meilleur viatique à emporter sur la haute mer : chacun voguait vers un idéal, dont la conquête, en fin de compte, devait nous conduire à une magnifique exaltation de la Patrie. (1984 : 54)

L'inspiration picturale, ou plus largement plastique, dans la pensée sur la littérature, transparaît aussi dans le discours sur la littérature, sur la langue. Quand Max Waller, dans *La Jeune Belgique*, en 1882, définit l'étonnante appellation «naturalistes-parnassiens», il parle des «écrivains vrais, mais épris de la ligne, statuaires du style, ciseleurs de la phrase» ; on devine bien la référence à Théophile Gautier du poème *L'Art*.

¹ Cf. Le français en Belgique. Sous la dir. de D. Blampain, A. Goosse, J.-M. Klinkenberg, M. Wilmet. Duculot, 1997.

La langue donc doit avoir la force de l'image qui réside dans l'immédiateté de cette dernière, dans sa faculté de se rendre présente. L'écriture artiste, qui en Belgique reçoit le nom de „style coruscant”, est largement tributaire de la peinture. Et ce n'est pas uniquement la couche lexicale d'une extrême richesse ou syntaxique qui s'en trouve affectée, mais aussi la composition de l'oeuvre. Cette manière de penser l'oeuvre en termes de tableaux est parfaitement visible aussi bien chez Lemonnier que chez Eekhoud. Qu'on pense à la kermesse, à la forêt ou à l'image du fumier dans *Un Mâle* de Lemonnier ou à la scène d'embarquement des émigrants ou au quartier portuaire dans *La Nouvelle Carthage* d'Eekhoud, on se croit devant une peinture, débordante de couleurs, de formes, fourmillant de détails, tantôt statique, telle une nature morte (Snyders), tantôt présentant un mouvement saisi au vol et fixé d'une main experte (Rubens).

La présence de l'image dans la littérature belge est donc étroitement liée aux mythes identitaires qui la justifient et qui la forment. Art de l'espace, la peinture est elle-même un espace, un lieu symbolique que le texte conquiert à la manière d'un lieu anthropologique, „un lieu du sens inscrit et symbolisé” (Augé 1992 : 164). Celui-ci, l'individu l'aménage, délimite, balise, défend (Augé). Le mouvement de conquête d'ailleurs n'est pas à sens unique. La peinture, l'image s'empare du texte, l'envahit jusqu'à parfois le faire éclater de l'intérieur ou, au moins, jusqu'à s'y loger de plein droit.

La fonction identitaire de l'image, dans la deuxième moitié du XX^e siècle a tendance à se déplacer du plan général, disons national, vers le plan individuel. L'exemple de trois écrivains contemporains en témoigne, à chaque fois d'une manière différente.

Dominique Rolin, nouvelle romancière, installée en France depuis 1946, liée au milieu de Tel Quel, entretient avec la peinture flamande une relation spéciale. Dans son long entretien avec Patricia Boyer de Latour, publié en 2002 sous le titre *Plaisirs*, elle dit à propos de la peinture des primitifs flamands :

Le noyau de mon écriture se trouve là. Il y a des tableaux austères et d'une grande religiosité qui m'ont ébranlée dès ma petite enfance. Sans le savoir, c'était moi. J'étais comme leur reflet, en attente de se réaliser... J'ai aussi tout de suite été fascinée par la cruauté de l'univers d'un Jérôme Bosch ou la magie de Breughel l'Ancien. J'en trouvais des correspondances partout autour de moi, dans les paysages et sur les visages des gens que je croisais dans les rues... (2002 : 161)

Elle apprécie notamment Breughel dont *La Tour de Babel* „émerveille à chaque fois” comme elle dit, et elle ajoute : „J'ai été non pas influencée par Breughel, ce génie est à part, inaccessible, mais il m'a tout de suite plongée dans ce rêve éveillé qui ne m'a jamais quittée.” (2002 : 166)

Elle est également envoûtée par le génie de Rembrandt ; en analysant la *Leçon d'anatomie*, elle affirme : „Il a eu la révélation de ce que peut être l'intériorité humaine dans toutes ses dimensions, physique, morale, mentale et mystique, et il n'a eu de cesse de la fouiller.” (2002 : 171)

Auteure d'une biographie imaginaire de Peter Breughel (*L'Enragé*, 1978), elle signe, en 1977, un roman qui porte le titre de l'une des toiles de Breughel, *Dulle Griet*. L'aspect pour ainsi dire conquérant de l'image, qui se manifeste dès le titre, se révèle ici crucial pour déclencher l'écriture.

Cette fonction de mobile de l'écriture se double, chez Rolin, de la fonction cathartique que l'auteure assigne à l'écriture. „Je t'écris, donc je vis” (1977 : 7) affirme-t-elle dès l'incipit.

Le roman s'ouvre sur la mort du père, l'irrévocable que la narratrice refuse d'accepter. Le texte est discontinu, morcelé, cousu de fragments de caractères divers : tantôt un rêve, tantôt une réalité pure et dure, tantôt une hallucination, tantôt encore un présent tout à fait ordinaire qui bascule inopinément dans le fantasme. Le récit est comme troué ; il présente des fissures qui permettent à l'image de s'installer :

Au moment où nous quittions la table s'est produit l'événement. Avec une éblouissante netteté de couleur et de dessin, j'ai vu se dresser entre papa qui se mourait à l'écart et moi-même la *Dulle Griet* de Breughel. (1977 : 20)

Suit la description du tableau qui n'est pas sans en emprunter le climat et le style. Tout de suite après nous lisons :

Le rapport entre mon père et le tableau prenait une évidence surnaturelle. [...] Il [le père] tournait le dos au monde, se dirigeait vers la porte de l'enfer qui pouvait aussi bien être celle d'un paradis insensé. Il se confondait dès lors avec moi. Il remettait à ma pensée les clés de la sienne. (1977 : 21)

Le tableau revient encore à plusieurs reprises, il se présentifie (pour user de ce néologisme) sans que la narratrice y consente. „*Dulle Griet* – Margot l'Enragée – surgissait du fond d'une légende médiévale apocryphe pour intervenir dans le récit.” (1977 : 23) L'univers qu'il englobe se confond intimement et d'une façon souvent inextricable avec le récit. La réalité extérieure assaillit l'héroïne et, pour donner un exemple : le récit des sentiments qui l'habitent, un récit qui n'est pas sans suggérer l'action probable de la peinture breughlienne : „Les images pénétraient ma tête en foule, pressées, sans ordre. Je n'essayais pas de les classer, je me bornais à prendre. Je me laissais presque agréablement envahir par cet appareil macabre [...]” (1977 : 25)

Le dédoublement dont l'héroïne fait expérience n'est pas non plus sans rapport avec *Dulle Griet* que la légende présente à la fois comme „la reine des femmes enceintes et des accouchées” et comme „une mégère en révolte qui tue, pille et brûle tout sur son passage” (1977 : 24).

Dans ce labyrinthe où s'échevètrèrent l'image et le texte s'accomplit une quête individuelle des origines, un règlement de comptes avec le milieu familial, comme c'est fréquent chez Dominique Rolin. L'image (*Dulle Griet*) devient ici l'agent de la mémoire, la mémoire du père qui vient de mourir, de la mère morte dix ans auparavant, des autres morts, agent d'une mémoire que Rolin considère souvent comme „empoisonneuse” (2000 : 51). Bref, l'image déclenche le travail de la mémoire, qui par la suite anime l'écriture.

Chez le deuxième auteur, Jean-Philippe Toussaint, fils spirituel de Rolin, dans la mesure où il s'engage, par son écriture, sur la voie ouverte par les nouveaux romanciers, l'image-mémoire se précise pour devenir essentiellement une image-miroir. L'image devient donc, plus nettement qu'avant, une surface réfléchissante qui, au milieu du désarroi intérieur vécu par l'individu, permet de retrouver un repère, un point d'attache, finalement, une justification.

Le héros de *La Salle de bain* (1985), emprisonné de son propre gré dans la baignoire où il choisit de vivre, livre au lecteur ses goûts plastiques :

Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. [...] Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. (2005 : 90)

L'image évoquée par Toussaint n'est pas un miroir sécurisant. Plus que justification de son angoisse, le personnage y trouve une confirmation d'un *status quo*, une réplique de la situation qui est la sienne :

Mes cauchemars étaient rigides, géométriques. Leur argument était sommaire, toujours lancinant : un tourbillon qui m'englobe et m'emporte en son centre, par exemple, ou des lignes droites placées devant mes yeux dont je tâche infiniment de modifier la structure, remplaçant un segment par un autre, procédant à des corrections sans fin pour les épurer. (2005 : 90-91)

Le dernier exemple est celui de Chantal Deltenre, une écrivaine contemporaine chez qui l'origine de l'image ne décide plus du rôle qu'on lui assigne. Dans son roman *La cérémonie des poupées* (2005), il ne s'agit plus du tableau d'un auteur flamand, belge ou hollandais, donc appartenant à ce nord mythique auquel les auteurs belges veulent, pendant longtemps, s'identifier. Cette fois, il s'agit d'une image anonyme, sans auteur ni sans titre, reproduisible à volonté et qui s'offre à l'individu en pourvoyant, tel un miroir, à son besoin narcissique de retrouver son reflet dans le monde ambiant.

L'image en question est un papier peint recouvrant les coulissants d'un placard et qui présente „les étapes de la migration des grues cendrées, oiseaux symboles de longévité au Japon” (2005 : 23).

L'héroïne vient à Tokyo, la ville dont ses parents sont originaires, pour y accompagner son partenaire profitant d'une bourse de recherches. De manière inattendue, ce voyage aboutit à une rencontre de soi inédite. La protagoniste, une fois installée dans un appartement loué, donc quelconque, commence un dialogue avec l'espace l'entourant, dialogue qui est en même temps un voyage vers les origines. Rien d'étonnant désormais qu'elle se trouve captivée par l'image des grues en périple vers le nid.

Un miroir de plus (il y en a beaucoup, au sens propre et au figuré, dans ce roman), le papier peint s'impose comme élément constitutif de cet espace que l'héroïne entend apprivoiser. Le travail d'apprivoisement est presque physique : Keiko s'en empare, voire l'épouse par la contemplation, par le toucher, par une présence là intense et solitaire. Elle aboutit même à une identification avec l'image contemplée : „M'approchant des coulissants, je vois l'extrémité de mon ombre rejoindre le vol des oiseaux migrateurs et j'entends autour de moi fuser des cris stridents.” (2005 : 25) Et plus loin : „Dans la nuit qui se referme sur moi, j'entends l'appel des oiseaux. Alors j'étends les bras jusqu'à ce que les deux pans géométriques de mon peignoir forment des ailes. Et je vole.” (2005 : 27)

L'image-support de la quête des origines, bien qu'elle desserve l'intérêt individuel, apparaît ici au niveau le plus général, comme un instrument que ne légitime aucune référence précise à un lieu, à un nom, à une époque. La littérature belge n'ayant peut-être plus besoin de recourir au passé et atteignant, dans la thématization de la quête identitaire, une dimension universelle, simplement humaine.

Bibliographie

- Aron, P.** (1997), „Regards belges et français sur un demi-siècle d’histoire”, *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*, Bruxelles : 19-29.
- Augé, M.** (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris.
- Bergez, D.** (2004), *Littérature et peinture*, Paris.
- Blampain, D., Goosse, A., Klinkenberg, J.-M., Wilmet, M.** (1997), *Le français en Belgique*.
- Delsemme, P.** (1984), „Le mouvement naturaliste dans le cadre des relations littéraires entre la France et la Belgique francophone”, *Revue de l’Université Libre de Bruxelles*, 1984, n° 4-5: 7-71.
- Deltenre, Ch.** (2005), *La cérémonie des poupées*, Bruxelles.
- Ghelderode, M. de** (1953), *Théâtre. III. La pie sur le gibet. Pantagleize. D’un diable qui prêcha merveilles. Sortie de l’acteur. L’École des bouffons*, Paris.
- Laoureux, D.** (2003), „Dans le grenier de la poésie : Max Elskamp et l’image. L’écrivain-plasticien belge, une figure (a)typique ?”, *Textyles*, 2003, n° 22 : 49-60.
- Quaghebeur, M.** (1991), „Belgique : la première des littératures francophones non françaises”, tiré à part de *Studia. La Belgique francophone. Lettres et arts*, 1991, n°s 1-2 : 1-14.
- Rolin, D.** (1977), *Dulle Griet*, Paris.
- Rolin, D.** (2000), *Journal amoureux*, Paris.
- Rolin, D.** (2002), *Plaisirs. Entretiens avec Patricia Boyer de Latour*, Paris.
- Toussaint, J.-Ph.** (2005), *La Salle de bain*, Paris.
- Vanwelkenhuyzen, G.** (1930), *L’influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*, Bruxelles.

Le thème de l'étranger chez quelques romancières romandes contemporaines

La spécificité linguistique et culturelle de la Confédération Helvétique dont les habitants parlent allemand, français ou italien sans être Allemands, Français ou Italiens, de même que son histoire, donnent une dimension particulière au thème de l'étranger (dans la double acception de pays et de personne) dans les quatre littératures suisses.¹ Pays de transit situé au coeur du continent, la Suisse se distingue d'abord en Europe comme fournisseur de mercenaires. Les soldats suisses, réputés les meilleurs d'Europe (on estime leur nombre à plus de deux millions entre le début du XVe et 1859, date à laquelle le mercenariat fut interdit), parcourent le continent au service de souverains étrangers. A partir du XVIIIe s., la Suisse se transforme en pays de grand tourisme, littéralement envahi par des étrangers enthousiastes, avides de ses paysages, curieux de ses habitants et parfois intéressés aussi par son système politique original. Les innombrables récits de voyage en Suisse publiés au XIXe s. qui présentent ce pays en termes élogieux ne font que renforcer chez les habitants la conviction du caractère exceptionnel et de la supériorité de leur patrie, nouvelle incarnation de l'Éden biblique. Au mythe du « Sonderfall Schweiz » (exception suisse) s'ajoutera au XIXe s. celui de la Suisse-terre d'asile. Même si ses origines remontent encore au XVIe s. où l'Ancienne Confédération a accueilli de nombreux protestants persécutés dans leur pays (surtout français), c'est en effet au XIXe s., surtout après 1830 et 1848, que la Suisse offre généreusement son hospitalité à nombre d'exilés politiques, italiens, allemands, autrichiens mais aussi russes ou polonais. A l'immigration politique s'ajoutera, surtout depuis 1870, une forte immigration économique, principalement italienne², qui trouvera facilement du travail sur les grands chantiers mis en place par l'Etat fédéral. Mais au XIXe s. la Suisse est encore un pays d'émigration qu'elle restera jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. La forte croissance démographique et la disette obligent beaucoup de Suisses à émigrer : rien qu'entre 1850 et 1914 on estime à 400 000 personnes le nombre des Suisses qui ont quitté leur pays, avant tout pour des raisons économiques. Au XXe s., la situation change radicalement au profit de l'immigration. Avec ses 20% d'étrangers, la Suisse d'aujourd'hui est un grand pays d'immigration, au même titre que

¹ Aux littératures en langue allemande, française et italienne, il faut ajouter la littérature rhéto-romane. Le rhéto-roman est parlé aujourd'hui par quelque 35 mille Suisses, soit 0,5% de la population.

² Aucun autre groupe ethnique n'a davantage influencé la société suisse. En l'espace d'un siècle (1870-1990), on estime à 5 millions le nombre d'Italiens qui ont vécu et travaillé en Suisse.

le Canada ou l'Australie et elle devance de loin à cet égard les autres pays européens : selon Etienne Piguet (2004 :11), un tiers de la population suisse est issu de la migration (par un ou les deux parents) et un quart est né à l'étranger. L'immigration est devenue l'un des éléments majeurs de l'histoire récente de la Confédération, dont l'impact dépasse la dimension démographique seule.

Cette esquisse historique des relations de la Suisse avec l'étranger serait incomplète sans l'évocation du malaise, voire du sentiment de culpabilité que bon nombre de Suisses ressentent en pensant à leur passé de guerre. La vocation humanitaire de la Suisse n'a pas empêché ce pays de refouler à ses frontières de nombreux Juifs, sa neutralité n'a pas résisté à la tentation d'une étroite coopération économique et financière avec le Reich. Sans parler de nombreuses banques suisses qui se sont approprié les fonds déposés par des victimes de l'Holocauste.

L'étranger et l'altérité, éléments inhérents du passé, du présent et de la conscience collective, trouvent aussi leur reflet dans les quatre littératures suisses. Surtout dans celle de la Suisse romande qui s'est toujours montrée plus ouverte au monde que la Suisse alémanique. Dans cet article, nous nous proposons de montrer les actualisations du thème de l'étranger chez quelques-unes des plus remarquables femmes de lettres romandes.

Il n'est pas étonnant que pour celles des prosatrices romandes qui ont connu la Seconde Guerre le thème de l'étranger soit lié surtout à celle-ci. C'est notamment le cas d'Alice Rivaz (1901 – 1998), l'une des figures de proue de la littérature romande du XXe s. Elle l'est à la fois par la nouveauté de la thématique de ses oeuvres (condition féminine dans tous ses aspects et notamment rapports dans le couple, travail des femmes, inégalité sociale mais aussi univers des organisations internationales de Genève) que par la modernité de son écriture sensiblement influencée par Marcel Proust et les prosatrices anglo-saxonnes, avant tout Virginia Woolf. Son roman *Le Creux de la vague* (1996), publié en 1967, est une suite du roman *Comme le sable* (1996) sorti en 1947. Nous y retrouvons les mêmes personnages principaux cinq ans plus tard, en 1933. La majorité des protagonistes de ces romans sociaux sont des femmes, rédactrices, documentalistes ou simples dactylos, employées dans une organisation internationale de Genève. Parmi ces femmes, il y a Héléne Blum, plus âgée que les autres (dans *Le Creux de la vague* elle a 40 ans), plus indépendante et plus cultivée, la seule à occuper un poste élevé dans une hiérarchie professionnelle dominée par les hommes. Sept ans auparavant, elle a vécu une brève liaison avec son collègue de travail, André Chateney qu'elle n'arrive pas à oublier. Héléne Blum, née à Genève, a des origines juives mais refuse d'accepter cette identité comme en témoigne déjà sa conversation dans *Comme le sable* avec une jeune étudiante juive qui rêve de partir en Palestine: « – Vraiment ? En Palestine !... – N'est-ce pas là qu'est notre patrie ? – Oh ! rétorqua-t-elle [Héléne] avec une vivacité exagérée qui l'étonna lui-même et la fit rougir, vous savez, moi je suis née au Boulevard du Pont d'Arve... » (85). Dans *Le Creux de la vague*, avec la montée du nazisme, les premiers réfugiés juifs pénètrent sur le territoire helvétique. L'un d'eux, Salomon Plobinsky, frappe un soir à la porte d'Héléne. Ayant fui l'Allemagne nazie avec sa femme et son jeune fils, il s'est trouvé à Genève sans ressources. Pour survivre, il doit compter sur l'aide de ses correligionnaires suisses car les autorités de la Confédération ont interdit aux réfugiés juifs d'exercer dans ce pays une quelconque activité lucrative, rejetant ainsi sur les Suisses d'origine juive le soin de subvenir à leurs besoins.

La rencontre imprévue avec le réfugié fait oublier momentanément à Héléne ses déboires sentimentaux. La courte visite de Salomon Plobinsky, à qui elle donnera de l'argent et quelques adresses

de personnes susceptibles de l'aider, lui permettra de voir plus clair en elle-même : se considérant comme une transfuge, elle refuse de faire partie d'une communauté « bafouée et persécutée » et se persuade d'aider Plobinsky par simple devoir humain. Mais, en même temps, elle se rend très bien compte que le yiddish parlé par Salomon, qu'elle a beaucoup de peine à comprendre, aurait pu être aussi sa langue à elle, « si par exemple elle était née un peu plus au nord et un peu plus à l'est de l'Europe, et que parlaient probablement de lointains cousins inconnus. » (301) En même temps, elle s'interroge sur sa réaction à la visite du réfugié : « Ennuyée, gênée, oui, mais pas vraiment, profondément émue. » (302) Des questions capitales l'assaillent :

Mais pourquoi, alors que tant de révolte et d'indignation la soulevaient quand elle pensait aux hommes persécutés du passé, aux horreurs de l'Inquisition, des Croisades /.../ à toutes les saloperies de l'histoire, chez tous les peuples sans exception, de chaque côté de toutes les barricades ; pourquoi alors qu'au cinéma elle était déchirée de honte et de colère en regardant les actualités montrant les files interminables de chômeurs aux portes des bureaux de placement et des locaux de distribution de soupes populaires, oui, pourquoi, alors que les représentations du malheur, les images photographiées du malheur, lui arrachaient parfois des larmes, pourquoi, en revanche, dès que mise en face non plus d'une image, d'une photographie, non pas d'une phrase dans un livre ou un journal, mais d'un homme réel tombé dans le malheur /.../, n'avait-elle éprouvé qu'une pitié abstraite, et continuait-elle de n'éprouver pour lui qu'une pseudo-compassion de commande, noyée dans un insupportable malaise ? parce qu'elle s'était intégrée à un peuple que l'histoire avait depuis longtemps préservé des grandes tragédies collectives, et qu'elle appartenait désormais au camp des satisfaits ? (305-306)

La visite de Plobinsky ne changera pas la vie d'Hélène comme les réfugiés juifs n'ont pas changé la politique de la Suisse face à la montée du nazisme. Préoccupée par ses aventures sentimentales, l'héroïne d'Alice Rivaz ne s'engagera pas dans l'aide aux réfugiés ni dans l'action des mouvements pacifistes, comme l'avaient espéré quelques-uns de ses amis, choisissant la quête du bonheur personnel.

Parmi les nombreuses prosatrices romandes issues de l'immigration, nous avons choisi Anne Cuneo chez qui le thème de l'étranger est récurrent. Cette Italienne d'origine (née en 1936) écrivant en français, établie en Suisse romande dès l'âge de 11 ans, a publié des récits à caractère autobiographique où elle n'hésite pas à accuser la société suisse d'avoir discriminé et humilié les Italiens venus chercher du travail de l'autre côté des Alpes. Dans « Les portes du jour » (1980) et « Le temps des loups blancs » (1982), textes autobiographiques à valeur documentaire (le 1^{er} écrit avec sa mère, Lydia Cuneo), elle présente les procédures humiliantes qu'ont dû subir les immigrés italiens à la frontière suisse ainsi que nombre de règlements sévères auxquels ils ont été obligés de se plier. La confrontation avec « l'Éden helvétique » s'avère désastreuse pour les saisonniers italiens. Elle l'est aussi pour leurs enfants, souvent séparés des parents, placés chez des inconnus ou dans des orphelinats, ne connaissant pas le français, essuyant les insultes de leurs camarades de classe qui répètent à leur égard des opinions négatives stéréotypées entendues à la maison.

A part la critique de la société suisse accusée de xénophobie, les récits autobiographiques d'Anne Cuneo posent les problèmes essentiels propres à tous les écrivains de l'exil, à savoir l'aliénation culturelle, la crise identitaire et le dilemme du choix de la langue d'écriture.

Avant de présenter au début des années 80. ses expériences personnelles d'immigrée, Anne Cuneo avait déjà abordé le sujet de l'immigration dans une oeuvre de fiction. Révoltée par le climat politique de sa patrie d'adoption à la fin des années 60. (qui marquent l'apogée de l'immigration italienne en Suisse), elle s'attaque à la xénophobie d'une grande partie de la société suisse et des hommes politiques dans un texte ouvertement polémique, parfaitement bien ancré dans le contexte politique, économique et social du pays. Il s'agit de son court roman intitulé « La vermine » (1970), virulente réponse à l'initiative de James Schwarzenbach, leader de l'Action nationale contre l'emprise étrangère du peuple et de la patrie, qui a lancé en 1968 l'idée de réduire la population étrangère dans chaque canton à 10% de la population suisse, soit le renvoi de la moitié des étrangers, quelque 300 mille personnes. Ce récit à clefs met dans la bouche de personnages fictifs et pourtant faciles à reconnaître les arguments xénophobes et racistes des partisans de l'Action nationale. L'un des protagonistes, un Suisse moyen respectable, ingénieur et cadre supérieur, mariée de surcroît à une Italienne, prononce dans *La vermine* des opinions xénophobes qui sont celles de toute une frange de la société suisse de cette époque et qui trahissent à la fois ses peurs réelles, son ignorance et ses préjugés.

Dans *La vermine*, oeuvre que l'on pourrait qualifier de *political fiction* et qu'Anne Cuneo appelle fable, est présenté un scénario virtuel, le déroulement possible des événements si l'initiative de Schwarzenbach avait été acceptée.³ Le départ massif des étrangers (résidents et saisonniers confondus) provoque l'effondrement de l'économie suisse. Les pays limitrophes, la France et l'Allemagne, connaissent à leur tour une crise économique et sociale aiguë, les sociétés se radicalisent. Essayant à tout prix de sauver le pays de la confusion, les autorités de la Confédération Helvétique appellent le peuple à la vigilance contre la propagande étrangère, à la défense des éternelles valeurs spirituelles suisses et à l'unité nationale.

Les récits autobiographiques ou cette fable politique féroce n'épuisent pas le thème de l'étranger dans les oeuvres d'Anne Cuneo. Elle est l'auteur des romans historiques *Le trajet d'une rivière* et *Objets de splendeur*, publiés respectivement en 1993 et 1996, où elle met en scène des artistes anglais du XVIe s., dont W. Shakespeare, pour parler du rôle de l'art et de la tolérance ainsi que du roman psychologique *Prague aux doigts de feu* (1990). Dans ce dernier roman, la capitale tchèque et les événements de 1968 servent de toile de fond à l'histoire d'une grande journaliste couvrant l'actualité internationale, alter ego d'Anne Cuneo, romancière au service des victimes de l'histoire.

Lorsqu'elle aborde le thème de l'étranger, la romancière genevoise Yvette Z'Graggen (née en 1920) préfère des tons plus intimistes. Elle en fait le pivot de son roman intitulée « La Punta » (1992) où elle inverse la perspective en décrivant une tendance assez récente observée dans la société suisse : ce ne sont plus des étrangers qui s'installent en Suisse pour améliorer leur vie, ce sont des Suisses qui décident de vivre à l'étranger. Ce court récit présente un couple de retraités suisses, Florence et Vincent, qui déménagent en Espagne au début des années 1990. Leur décision est d'origine

³ Votée en juin 1970, l'initiative de J. Schwarzenbach a été rejetée par 54 % de la population. Entre 1970 et 2000, il y a eu en Suisse 6 autres initiatives contre la surpopulation étrangère, toutes rejetées par le peuple.

économique. Florence et Vincent n'ont plus les moyens de garder leur ancien appartement genevois. Contrairement à son mari, pour qui ce déménagement dans un village touristique de la côte anadalouse est une nécessité financière qu'il n'acceptera jamais en son for intérieur et qui le rendra malheureux, Florence, la narratrice du roman, accueille le défi qu'est la vie à l'étranger avec espoir : fini le train-train quotidien, la végétation, une vie morne et sans surprise. Les nouveaux horizons qu'elle espère découvrir n'ont pas pour elle uniquement une dimension géographique, linguistique et culturelle mais aussi existentielle : elle pourra enfin être maîtresse d'elle-même et s'inventer un avenir qui ne sera pas une attente résignée de la mort. Elle espère aussi revenir à l'écriture qu'elle a abandonnée après la publication de son premier roman. Dans le cahier rouge qu'elle cache à son mari, elle notera des souvenirs d'enfance et de jeunesse, ses voyages à l'étranger, ses amours, les relations avec son fils unique Thomas. Bref, tout ce qui est censé lui « rendre » sa vie qu'elle a presque perdue, en l'oubliant chaque jour davantage dans la monotonie du quotidien. Désormais, le récit à la première personne de sa nouvelle vie en Espagne alternera avec des chapitres où la narratrice remonte aux épisodes les plus importants du passé en recourant à la troisième personne. Le titre du roman s'explique donc d'une part comme une référence à la Punta de Tarifa, cet endroit réel où la Méditerranée rejoint l'Atlantique et que Florence désire tant voir, mais aussi comme l'endroit où le travail de la mémoire et la vie présente de Florence se recourent et se répètent.

Le motif de l'étranger dans « La Punta » se développe tout au long du roman, dans la description des paysages et des habitants du village espagnol d'une part, dans les chapitres autobiographiques de l'autre. Différents personnages d'étrangers qui ont marqué sa vie surgissent dans les souvenirs de Florence : Heinz, âgé de 18 ans, jeune enthousiaste des Hitler-Jugend dans la famille autrichienne où, âgée de 16 ans, elle habite peu avant la guerre pour perfectionner son allemand, Harry, soldat américain ayant fait la campagne d'Italie, avec qui elle aura une liaison à Paris où ils travaillent ensemble pour la Croix-Rouge en 1946, enfin Stan, jeune Polonais réfugié en Suisse pendant la guerre, son premier amour. Ce dernier personnage permet à Florence de se rendre compte de la situation exceptionnelle de la Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale, « ce petit pays refermé sur lui-même au milieu de la tempête » (p. 83) Analysant avec du recul ses sentiments de cette époque, Florence se demande si cette histoire d'amour, qui n'a duré qu'une année, n'a pas été, de son côté, « cette envie déraisonnable de 'participer' d'une manière ou d'une autre aux souffrances qui sont épargnées aux Suisses.» (p.84)

Les étrangers dans *La Punta*, ce sont aussi les innombrables touristes, surtout anglais et allemands, aujourd'hui réconciliés, alors que 50 ans plus tôt ils étaient des ennemis mortels. Et à côté d'eux, Florence observe aussi les premiers touristes de l'Europe de l'Est, venus dans leurs vieilles voitures et se nourrissant de conserves. En dehors de cette invasion touristique, il y en a aussi une autre, celle des immigrés africains qui débarquent clandestinement en Espagne en quête d'une vie meilleure et que la Guardia Civil traque à travers toute la région.

Mais beaucoup plus importants que les touristes sont pour Florence les habitants du village parmi lesquels son interlocuteur privilégié, le restaurateur Pablo, ancien travailleur immigré en France, en Belgique et en Suisse. Pablo, qui porte sur la Suisse un regard lucide et critique, s'oppose surtout à Vincent qui voudrait que l'Espagne reste « sauvage », qu'elle ne développe pas son tourisme, qu'elle préserve son caractère primitif : « Il nous préfère, ton mari, quand on crève de faim ou quand on est

chez vous à réparer vos routes ? /.../ Et puis est-ce que ce n'est pas mieux de vendre la mer, le soleil, que du pétrole ou des armes ? /.../ et puis vos montagnes, votre neige, vous ne les vendez pas ? »(152)

Si *La Punta* est une oeuvre complexe où convergent les différents aspects du thème de l'étranger, où la perspective suisse et européenne se confondent, le roman réunit aussi la plupart des thèmes majeurs d'Yvette Z'Graggen : éléments autobiographiques, volonté de maîtriser son passé et celui de sa famille, questions sur le passé de guerre suisse, sentiment d'être étranger dans son pays dont on voit tous les côtés sombres. Ayant fait de son héroïne une personne âgée (qui a bien des points communs avec la romancière), Yvette Z'Graggen peut aussi présenter l'évolution des relations entre la Suisse et l'étranger et confronter deux attitudes typiques : celle du mari, replié sur son passé, persuadé de la supériorité de la vie en Suisse, prompt à critiquer les étrangers (en l'occurrence les Espagnols) en adoptant le point de vue suisse et celle de sa femme qui veut surtout comprendre les autres et reste toujours ouverte aux nouvelles expériences.

Noëlle Revaz (née en 1968) représente la plus jeune génération des femmes de lettres romandes. Son premier roman, *Rapport aux bêtes* (2002), a reçu des critiques très favorables tout en étant un grand succès de librairie. Le roman met en scène trois personnages : le paysan Paul, individu grossier et balourd, sa femme qu'il appelle Vulve, complètement assujettie par son brutal de mari qui la méprise, la bat et la viole et l'ouvrier saisonnier portugais : « Son nom c'est Jorge, mais moi je dis Georges : ici on n'est pas étrangers ». (17) Nous apprenons leur histoire par le biais du monologue intérieur de Paul, une véritable « prouesse de langage » selon Jérôme Meizoz (2005) « [qui] consiste à façonner, créer de toutes pièces, à partir de formes détournées ou déverrouillées du langage courant, un récit oral [...] Tout le récit nous parvient à travers son fruste monologue, et son étroit point de vue. » (117) Dans ce roman dont la majeure partie est une espèce de huis clos à trois, puis à deux (pendant l'hospitalisation de Vulve) et de nouveau à trois, Paul représente la brutalité, le machisme, le racisme, la méfiance et l'âpreté au gain. Il n'a qu'une passion, ses nombreuses vaches, pour lesquelles il a de la vraie tendresse et qu'il reconnaît toutes, contrairement à ses enfants, nombreux, eux aussi, mais ne présentant pour leur père qu'une masse indistincte. Le passage de l'ouvrier saisonnier étranger changera de fond en comble la vie de cette famille paysanne du Valais. C'est Jorge, étudiant dans son pays, le Méridional par excellence, qui convaincra Paul d'envoyer à l'hôpital sa femme, atteinte d'un cancer, et qui organisera une fête à son retour. C'est lui qui diagnostiquera aussi dès son arrivée la maladie qui ronge le couple : la méchanceté, l'agression et surtout le manque de parole : « Il a l'instinct et le flair : la Vulve et moi, c'est pas l'idéal comme mari et femme, il dit Georges, à cause qu'il y a comme un défaut de la parole et de la conversation. Et ça veut dire que je cause pas assez à Vulve et que Vulve non plus cause pas et que les emmerdes viennent de là. Alors qu'il suffit que je lui parle pour que Vulve elle soit gentille, qu'elle fasse plus le museau de bête et qu'elle soit plus difficile, et elle dira : 'Bonjour chéri', avec des becs et d'autres cajoleries et on sera dans l'amour, il explique Georges, comme au début et ça sera la nouvelle vie. » (38-39) Sans vouloir l'avouer à lui-même, Paul envie à l'ouvrier son don du langage, son ouverture, sa sincérité et sa gaieté. La rencontre avec Jorge le transformera, il sera le premier surpris de s'entendre dire « sa » Vulve et non plus « la grosse, cette salope, la vieille carne » (118) et « fiston » à un de ses fils, très étonné d'ailleurs que celui-ci commence à lui adresser la parole. La transformation de Paul ne se limitera d'ailleurs pas au langage : le paysan s'humanise et après le départ du Portugais, le couple tâchera d'entamer une vie nouvelle.

La diversité culturelle originaire de la Suisse, son histoire et son présent où les contacts avec l'altérité sont quotidiens, l'expérience personnelle de l'exil de nombreux écrivains, le dilemme identitaire et le sentiment de déracinement qui s'y attachent, autant de raisons qui font que le thème de l'étranger occupe dans la littérature suisse romande une place importante. Ce topos littéraire est en effet un moyen privilégié de confronter idées, caractères, attitudes et comportements, d'aborder les questions identitaires, de parler de mythes, de stéréotypes et de préjugés. Dans la littérature romande des XVIIIe et XIXe siècles, surtout populaire, l'étranger (souvent, il s'agissait de la France ou d'un Français), s'inscrivant en faux contre tout ce qui était prisé en Suisse, était censé constituer une menace pour l'identité suisse. La littérature du XXe siècle, au contraire, procède à sa revalorisation. L'altérité est présentée comme une valeur, une richesse et une ouverture, non pas un risque de perdre son identité mais une chance de la retrouver. Elle permet de mieux comprendre le monde et soi-même. C'est ce que semblent vouloir nous dire, chacune à sa façon, dans des oeuvres variées quant au genre et au registre (récits autobiographiques, fable politique, romans divers) quatre romancières contemporaines, représentatives, nous semble-t-il, de la littérature féminine romande de l'après-guerre. Le thème de l'étranger, dont les actualisations dépendent du parcours personnel des auteurs et de leur tempérament littéraire mais toujours bien ancré dans la réalité suisse, s'inscrit parfaitement dans les priorités thématiques de cet ensemble particulier qu'est la littérature féminine en Suisse romande : focalisation sur le privé, le quotidien et les relations dans le couple, intérêt porté aux faibles et à la condition féminine, refus des stéréotypes et des préjugés, importance attachée aux questions identitaires, valorisation du travail de la mémoire et de l'écriture.

Bibliographie

- Cuneo, A.**, *Portrait de l'auteur en femme ordinaire* : t.1 (1980), *Les portes du jour*, t. 2 (1982), *Le temps des loups blancs*, Vevey.
- Cuneo, A.** (2008), *La vermine*, Orbe.
- Meizoz, J.** (2005), *Confrontations (1994-2004)*, Lausanne.
- Piguet, E.** (2004), *L'immigration en Suisse, 50 ans d'entrouverture*, Lausanne.
- Revaz, N.** (2002), *Rapport aux bêtes*, Paris.
- Rivaz, A.** (1996), *Comme le sable*, Vevey.
- Rivaz, A.** (1996), *Le Creux de la vague*, Vevey.
- Z'Graggen, Y.** (1995), *La Punta*, Vevey.

Anna Kalewska

Baltasar Dias – o dramaturgo quincentista português revisitado e o Teatro do seu nome como espaços culturais polivalentes

Para a Associação Internacional de Lusitanistas

Konhecer a cultura madeirense passa por distinguir e valorizar a sua particularidade enquanto participante de uma totalidade mais vasta; uma particularidade engendrada no seio dessa totalidade que é a comunidade nacional portuguesa em que se insere como membro de pleno direito, que, por sua vez, participa da comunidade plural de povos, de culturas que definem o projecto de União Europeia que estamos empenhados a construir; diversidade essa que faz a sua riqueza e grandeza no quadro da comunidade humana universal em pleno processo de globalização.

José Edurado Franco (2008:17)

1. O Teatro Municipal Baltasar Dias e o seu padroeiro

Na laboriosa obra de Duarte Ivo Cruz *Teatros em Portugal. Espaços e arquitectura* (2008) encontra-se a minuciosa lista de espaços teatrais em Portugal, “do sagrado ao profano”, enveredando da Casa de Mateus em Vila Real no Norte do País até ao Ciné-Teatro Louletano e “um teatro de boas figuras”, i.e. o recente Teatro Municipal de Faro no Sul. Da coordenação espacial chega-se à perspectiva espaço-temporal, indo do século XVI e dos tempos de Gil Vicente (c. 1465 – c. 1536), um dos grandes homens de teatro na Península Ibérica, cognominado “pai de teatro português” cujo *Auto de Sibila Cassandra* podia ter sido representado num mosteiro de Xabregas em Lisboa (c. de 1513) até às referências a teatros do século XXI. Seria interessante, aqui, focalizar o “teatro azul”, i.e., o Teatro Municipal de Almada, inaugurado em 2006 numa zona urbana ingrata e culturalmente negligenciada. Entre as evocações históricas localizadas e a recuperação do espaço degradado do presente faltou uma menção sobre o teatro *situ* na Ilha da Madeira, na cidade de Funchal, o Teatro Municipal Baltasar Dias que em Março de 2008 comemorou o seu centésimo e décimo aniversário.

O Teatro Baltasar Dias foi construído nos anos de 1884 – 1888, no estilo clássico, pelo arquitecto Tomás Augusto Soler, seguiu a traça italianizante do Teatro São Carlos em Lisboa, inspirando-se num modelo de teatro muito em voga em toda a Europa – o Scala de Milão¹ e realizando a aspiração

¹ O projecto do Teatro Funchalense foi entregue ao engenheiro português T. A. Soler, autor de vários projectos de mérito e então arquitecto-chefe da construção dos caminhos de ferro de Minho e Douro, assim como autor da Associação Comercial do Porto, do Banco Aliança, também no Porto e do Jardim Botânico de Coimbra. Ao longo de todo o séc. XIX o modelo dos teatros portugueses foi o italiano de S. Carlos, que se repetirá por Lisboa, como o Teatro de S. Luís, em Faro como o teatro Leths e em Évora com o teatro Garcia de Resende, etc. (J. H. da Silva Dantas, org., 1988:59-61).

dos municípios funchalenses a construção de um teatro digno da terceira cidade de Portugal. Inicialmente foi prevista a plateia com cento e cinquenta lugares, dos quais cem, na frente, com melhor campo visual, eram designados por cadeiras de galeria, e aos lados, as bancadas. Ao redor da plateia corriam as frisas (camarotes) até ao número vinte e um, hoje reduzidas em apenas dezoito, por serem transformadas em entradas para o recinto da plateia. Inicialmente denominado de Teatro D. Maria Pia, em homenagem à esposa de D. Luís I, este importante espaço cultural recebeu na sua decoração o estro de Luigi Manini e Luís Cotrim (as máscaras do teatro grego nas paredes, as nuvens no tecto dourado, o relógio que marca o tempo de cada acto...). O TBD, ao longo dos tempos, recebeu vários nomes como Teatro Funchalense, após a revolução república e implantação da República em Portugal (5 de Outubro de 1910). Passou a chamar-se Teatro Manuel de Arriaga, depois da morte (1917) do antigo deputado da Madeira e o primeiro Presidente da República Portuguesa (1911-1915). Por fim, na década de trinta do século XX recebeu o nome de Teatro Baltazar Dias em homenagem ao dramaturgo de origem madeirense. A 21 de Agosto de 1981, ao Teatro Municipal Baltazar Dias, no funchal, Madeira, foi oferecida uma placa comemorativa *Baltasar Dias ditando as suas peças*, executada pelo Mestre-Escultor Anjos Teixeira. Acolhedor de saraus musicados, espectáculos de teatro, concertos e do fomento da cultura madeirense, O TBD serve hoje como espaço de representações teatrais e mostras de filmes². No entanto, o Teatro Baltazar Dias continua a funcionar como palco de iniciativas várias, como do Cine Forum, da Secretaria Regional de Turismo e Cultura, da própria Câmara Municipal e de os eventos de envergadura académica internacional.³

Dedicado, então, ao poeta dramático madeirense Baltasar Dias (c. 1515 – c. 1578), autor teatral da segunda metade do século XVI e que ainda é representado hoje em autos populares em África (o tchiloli santomense), no Brasil e no Portugal continental, o Teatro Municipal Baltazar Dias constitui um dos polos da cultura rica e polivalente da Ilha da Madeira. Outro polo da mesma cultura, constitui-o o dramaturgo em foco da presente análise e as suas peças que nunca chegaram a ser encenadas no palco do TBD. O dramaturgo Baltasar Dias e o teatro do seu nome seriam mesmo dois aspectos da mesma cultura?

Em virtude do lirismo e seriedade moral das suas peças, o cego poeta da Ilha da Madeira (o sacristão da igreja matriz do Porto Santo) Baltasar Dias foi o poeta dramático que se tornou mais

² Em 18.04.1960 fundou-se o TEF (Teatro Experimental do Funchal), que a 29.12.1960 levou à cena *O Urso* de Tchecov e *A Cantora Careca* de Ionesco. Um ano depois, a 16 de Novembro, o TEF apresentou *Um Pedido de Casamento* de Tchecov e *O Doido e a Morte* de R. Brandão. O Cine Forum do Funchal (CFF) foi criado em 1966 como um clube de cinema especial, com o acento tónico na discussão em Forum do Filme e não propriamente na sua exibição. Em 1984, nasceu um dos agrupamentos de teatro amador, o Grupo Experimental de Teatro do Funchal (GETF). Depois de 1977, com encenação de um polaco imigrado em Londres, Leopold Kielanowski, o TMBD apresentou a *Noite de Reis ou o Que Quizerdes* de William Shakesperare. Em 1982 começou a sua actividade teatral o Clube de Teatro do TBD que trouxe à Madeira todos os grupos profissionais a trabalhar em Portugal e importantes nomes da música, do teatro e do ballet internacional. O TEF e o CFF foram uns dos únicos estabelecimentos portugueses de teatro e de cinema gozando de relativa liberdade nos tempos de Salazar, liberdade que se manteve até cerca de 1970 (Silva Dantas 1988:120-126).

³ Nos dias 4-8 de Agosto de 2008 o Teatro Municipal Baltasar Dias acolheu as sessões solenes do IX Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL) que decorreu, na, altura na Universidade da Madeira.. No dia 8 de Agosto de 2008 tivemos o prazer e a honra a subir ao palco do TMBD como vogal da AIL. O presente artigo serve de nossa homenagem à Associação.

conhecido da “escola de Gil Vicente”, igualando outros mestres, tais como Afonso Álvares, mulato e criado do Bispo de Évora, António Ribeiro Chiado, frade professo e aventureiro, António Prestes, Simão Machado, António Lisboa e Sebastião Pires. Devia ter competido com Gil Vicente, não na corte, mas sim, entre o povo como público-alvo das suas peças satíricas e religiosas, encontrando ambos os dramaturgos o seu público tanto entre o vulgo como entre os membros da aristocracia e até da corte (o ambiente cortês de cenário sendo mais provável em Gil Vicente). Sem entrar em contenda com o seu famoso predecessor e grande contemporâneo, Baltasar Dias foi o mais popular dos continuadores da moralidade vicentina. Enquanto – como bem alvitrou Mário Martins – “Gil Vicente fez representar os seus autos em hospitais, igrejas, capelas, na câmara da rainha doente, nos paços do rei, ora nesta cidade, ora naquela vila, ora num convento ora noutra” (Martins 1973:9), os autos de Baltasar Dias foram representados no meio muito mais modesto, nos “corros, pátios e praças” (Figueira Gomes 1983:68). Não padece dúvida que os autos religiosos de Baltasar Dias, nomeadamente o da Natividade ou o da Paixão tivessem por cenário uma igreja o seu adro. Era bem provável que os autos de Baltasar Dias também se desenrolavam

nalgum modesto teatro de Lisboa, num pátio ou corro, na praça da ribeira das Naus, no Cano Real, sobre um estrado improvisado, de dia ou de noite, à luz dos archotes de alcatrão. A cena, às vezes, compreendia dois e mais compartimentos no mesmo plano. Essas cenas eram paralelas e entrava-se de uma para outra ou por uma divisão. Vemos no *Auto do Nascimento* os Reis Magos transporem a montanha e entrarem imeditamente em Belém, no presépio. No mesmo auto os pastores adormecem no monte e logo entra Herodes, no seu palácio, sem que haja indicação de qualquer adereço cénico especial. Mas, havia uma cortina ao fundo, conforme se verifica na rubrica: “Cerrar-se-ão as cortinas de onde está Nossa Senhora” (1983:71).

Com o advento do renascimento e da época das viagens marítimas empreendidas por portugueses, apareceu, no dizer de Mário Martins, um “teatro vagabundo” que os missionários jesuíticos vão levar nas naus portuguesas até à Índia e ao Brasil, um “teatro nos barcos que dobravam o Cabo da Boa Esperança” (Martins 1973:15) e que precisava de que o mar devia estar muito calmo para se fazerem tais representações antes de serem levadas para o Novo Mundo. A *Tragédia do Marquês de Mântua...*, levada à Ilha de S. Tomé e representada como o tchiloli (nome por que em dialecto santomense se denomina qualquer representação teatral) é uma das maiores glórias da cultura portuguesa na sua fase da expansão e/ou a colonização (segundo a tese dos mestres açucareiros e da estratégia escravocrata), cabendo assim à Madeira e ao seu poeta Baltasar Dias uma boa parte da responsabilidade desse facto. No tchiloli, “estamos perante um ritual levado ao palco, descrito por antropólogos do teatro e baseado num discurso dramaturgico que mostra a longevidade dos processos histórico-literários da cultura lusófona. Um ritual luso-africano cuja base foi o texto quinhentista da *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno* de Baltasar Dias, um dos elementos unificadores mais importantes do tchiloli, uma vez que serve do ponto de partida para a acção dramática que é apresentada em São Tomé” (Kalewska 2005a:198).

Não são abundantes os dados biográficos sobre Baltasar Dias, mas sabe-se que deve ter vivido entre os últimos anos do reinado de D. Manuel e os começos do de D. Sebastião, com passagem pelo de D. João III – sendo este período, certamente, o mais bem documentado da sua vida.

Baltasar Dias nasceu na ilha da Madeira na época em que Gil Vicente já encenava os seus autos. ”Propõem-se os anos de 1500 a 1517 como datas presumíveis do seu nascimento, hipótese compatível com outros acontecimentos da sua vida” (Figueira Gomes 1961:XVI). Há referências em documentos de 1515 da Matriz da ilha do Porto Santo – paróquia da Nossa Senhora da Piedade – a um “Balthesar Dias, sacristão e organista da igreja paroquial” (1961:40). Seria, porém, arrojado afirmar que se trata de uma mesma e única pessoa, tanto mais que não é sem dificuldade que se aceitaria que um cego, e de nascença, desempenhasse um cargo que exigisse o sentido visual. Apoiando a tese de que o poeta viveria no âmbito da Igreja, digamos que a sua formação intelectual e cultural, testemunhada pela obra, respira um conhecimento muito íntimo da doutrina cristã. “Sendo assim, o discurso dramaturgico baltasariano deve ser lido como derivado do ritual religioso, entrando também no seu paradigma interessantes processos performativos” (Kalewska 2005:96). E a alegada cegueira baltasariana recebe o seu complemento mítico nas histórias sobre a condição física da vista dos poetas-profetas antigos e modernos (Homero, Camões, Milton *et al.*)

Baltasar Dias recebeu ensinamentos de religião na Madeira, ou, mais desenvolvidamente, em Lisboa, possivelmente de algum sacerdote, pároco ou religioso de qualquer ordem das então existentes em Portugal. Quando jovem, Baltasar deve ter vindo jovem para o Portugal continental e aqui, do burgo lisboeta, dedicou-se a versejar, se é que já não o fazia na sua terra – versejar por vocação, mas, também, para auferir proventos para sustento próprio. A um cego ou a um semi-cego (que era de supor) não se oferecia, então, ensejo de qualquer outra profissão que bastasse à sobrevivência. Podemos supor que viveu no estado de solteiro, avaliando pelo verso inserido na *Malícia das Mulheres* (“não me quero cazar/porque não tenho vontade”); não resta dúvida que vendia publicamente os folhetos impressos com a sua produção, pedindo também algum dinheiro pelo que dizia e cantava espontaneamente em plena praça ou rua. Caso lhe faltasse a inspiração, podia até ter chegado a comprar as composições alheias para as executar cantando e fazendo “momices” a gosto medieval.

Os autos de devoção concebidos por Baltasar Dias bem como os seus “romances” em verso baseados na gesta carolíngia e as trovas satírico-sociais (das obras que se conservaram até aos nossos tempos podemos enumerar: o *Auto do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo*, o *Auto de Santa Catarina*, *Do Príncipe Claudiano*, a *Emperatriz Porcina* e a *Tragédia do Marquês de Mântua*, *As Trovas de Bem Casar* e a *Malícia das Mulheres*) iam sendo vendidas ao público popular nos folhetos de cordel de distribuição fácil, passageira e barata.

Baltasar Dias requereu a D. João III o privilégio de poder imprimir e vender os autos, os romances e as trovas da sua lavra, uma licença que lhe foi concedida em alvará de 20 de Fevereiro de 1537⁴, atestando-se, *ipso facto*, a primeira determinação censória que é conhecida em Portugal, operada um ano depois do estabelecimento da Inquisição em Portugal. Seguia, assim, as pisadas de Gil Vicente

⁴ O texto do alvará – documento do maior interesse para a história dos direitos de autor, escriturado por Anrique da Mota – sublinha a necessidade de imprimir as obras do cego poeta “assim em metro como em prosa”, caso não tocassem “em cousa de nossa santa fé”. Junto com o privilégio foi imposta uma multa de trinta cruzados ao contrafactor (Figueira Gomes 1985:16).

que obtivera de el-rei D. Manuel, em 1516, privilégio semelhante ao que, também, fora concedido a Garcia de Resende para o *Cancioneiro Geral*. Era o “homem pobre”, dado “não ter outra indústria para viver”, diz o alvará régio que devia ter melhorado a situação económica do poeta madeirense, vindo a actividade literária de Baltasar Dias já de alguns anos atrás. O documento em questão condicionou as futuras obras à censura da autoridade eclesiástica e a do poder civil, desempenhada, na altura, pelo censor Mestre Pedro Margalho, influenciando também na redução do espólio baltasariano.

Não se sabe ao certo quantos anos Baltasar Dias viveu em Lisboa; de uma das estrofes do *Conselho para bem cazar* deduz-se, porém, que nos seus últimos anos de vida devia ter residido na Beira. Ignora-se a data da sua morte, mas não passaria além do reinado de D. Sebastião, pondo em dúvida que tenha assistido ao desastre de Alcácer-Quibir (1578). Teria sido espultado na capital ou nessa remota Beira, aonde se acolhera, não se sabe por que motivos? Os autos, as trovas e os romances baltasarianos andavam dispersos em folhas volantes e começaram a dar-se à estampa no segundo decénio do século XVII. De uma maneira ou outra, Baltasar Dias deu continuidade à obra do Mestre Gil e ao teatro português dos quinhentos naquilo em que o palco lusófono se notabilizou em espírito religioso, lírico e cavalheiresco, de mais rica e plástica linguagem.

2. A sobrevivência europeia de Baltasar Dias (*O Auto de Santo Aleixo*)

Baltasar Dias pôs em verso algumas lendas hagiográficas medievais e certas lendas de cavalaria. As primeiras, elaboradas nos «autos de devoção» (o *Auto do Nascimento...*, o *Auto de Santa Catarina*, o *Auto de Santo Aleixo*), foram completadas pelas «trovas» satíricas e sociais (a *Malícia das Mulheres* e o *Conselho para Bem Casar*), não consideradas cénicas na época, prolíferas, porém, em dramatizações veiculadas pela literatura de cordel. As lendas de cavalaria inspiradas na gesta carolíngia (a *Emperatriz Porcina* e a *Tragédia do Marquês de Mântua*) marcam a viva pertença da obra baltasariana às melhores produções romanescas ibéricas e transpirenaicas, unindo o esquecido jogral com as práticas teatrais levadas a cabo nos países lusófonos no século XX, sem se esquecer, porém, do justo e meritório lugar que pertence à fantasia cavalheiresca *Do Príncipe Claudiano*. Estas peças foram editadas modernamente por Alberto Figueira Gomes como *Baltasar Dias – Autos, Romances e Trovas* (1985) sem receber, porém, uma opinião positiva da crítica literária⁵. Ambos os filões culturais palpáveis na

⁵“A colecção mais completa dos textos [de Baltasar Dias] foi a editada em 1985 na Imprensa Nacional-Casa da Moeda por Alberto Figueira Gomes: *Baltasar Dias – Autos, Romances e Trovas*. O livro é imperfeito e não dá conta certa do trabalho paciente que o editor começou nos anos 50 e o levou à observação de grande quantidade de espécies. A edição de 300 exemplares que em 1961 fez imprimir à sua custa no Funchal era mais legível e cuidada, mas esgotou-se e faltava-lhe um texto. O projecto da edição fac-similada dos folhetos com leituras e notas não coube nos modelos IN-CM para a Biblioteca de Autores Portugueses e a colecção de 1985, produzida com técnicas que são em atraso no seu tempo, faz crer que a arte do livro regrediu. A articulação é desastrada e pouco económica e os textos são muitas vezes severamente deteriorados por gralhas enumeráveis. As notas foram exiladas para um lugar inencontrável. A bibliografia tem omissões e inclusões incompreensíveis. Se no século XXI os antigos ainda se lerem por livros, não há-de ser por estes” (Osório Mateus 2002:417, publicado originariamente em *Colóquio-Letras* n.º 92, Julho 1986: 80). A obra completa de Baltasar Dias, de parceria com outras obras de autores quinhentistas portugueses está a receber a forma digitalizada e será publicada *on-line* pelo Professor Doutor José Camões em 2009 na página oficial do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: <http://www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm>

obra de Baltasar Dias marcam, na opinião de Fernando Peixoto, o imaginário cavaleiresco e religioso na obra do autor em questão (Peixoto 2006:90). A simbologia da espada e da cruz continua a marcar profundamente a cultura portuguesa dos quinhentos relativamente alheia aos sopros do humanismo em algumas composições teatrais de carácter popular.

Não chegaram aos nossos dias os textos em prosa de Baltasar Dias nem qualquer citação das suas obras do século XVI. Conhecem-se ainda, entre os folhetos baltasarianos que se perderam: o *Auto de El-Rei Salomão*, editado em 1513; *Auto da Paixão de Cristo*, 1613; *Auto da Feira da Ladra*, 1613; *Trovas de Arte Maior sobre a Morte de D. João de Castro*, de que não se conhecem impressões nem as respectivas datas de publicação.

Hoje, quando a maioria dos portugueses só conhece Baltasar Dias do nome ou de uma menção pouco honorífica inserida na *História do Teatro Português* (publicada em italiano em 1964 e na tradução portuguesa de Manuel Lucena em 1969), é dignificador o esforço de João França para trazer à memória dos seus conterrâneos alguns folhetos impressos no tempo de D. João III e tratar da encenação do *Auto de Santo Aleixo* numa comédia histórica do século XVI em um acto e dois quadros, publicada em 2003 e intitulada Baltasar Dias. O *Auto de Santo Aleixo*, editado sucessivamente 1613, 1616, 1538, 1749 e 1798 (i.e., o auto mais lido de todos no continente europeu, de parceria com a *Tragédia do Marquês de Mântua*, transferida para São Tomé e aculturada no cenário cultural africano), constitui o ponto máximo do imaginário religioso baltasariano.

No nível literário, O *Auto de Santo Aleixo*, como o de *Santa Catarina*, foi inspirado na *Legenda Aurea* de Jacopo de Voragine do séc. XIII, inscrevendo-se no modelo directo de relatos hagiográficos que circulavam na Península Ibérica depois da elaboração da *Flos Sanctorum* castelhana (1478) e portuguesa (1513). Ambos os autos funcionavam, então, como “extensão dramática” da hagiografia aportuguesada. Poderia também Baltasar Dias escrever a obra antes da morte ou desaparecimento de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir atrás-mencionada, tendo porém dado forma ao receio de que este viesse a abandonar o trono em consequência dos seus ideais religiosos. Esta hipótese não deixa de oferecer certa verosimilhança. Dentro da “escola vicentina” houve ainda mais um autor que se debruçou sobre o tema: Sebastião Pires, feitor da Alfândega na ilha do Faial, também autor de um *Auto de Santo Aleixo*, que Fernando Colón regista na sua biblioteca, escrito em coplas e publicado no meado do séc. XVI. No século XVII, o tema de Santo Aleixo despertou ainda o interesse da autora de alegorias morais e hagiográficas, Sórora Maria do Céu. O tema manteve-se vivo até ao século XX, julgando pelo número de sucessivas reimpressões. Em 1624, ao *Auto de Santo Aleixo* de Baltasar Dias foi aplicado, pelo Index Expurgatório, um corte de sessenta versos. Até ao início do século XX, houve também sucessivas edições de cordel.

Maria Antonieta Nicolau Espadinha na sua dissertação de doutoramento *O ‘Auto de Santo Aleixo’ de Baltasar Dias – subsídios para o estudo de uma obra do repertório de teatro popular* (1976) aponta ao efeito teatral (e performativo) incontestável do *Auto...* (por ex., a introdução do Anjo e Demónio que dão mais vivacidade à obra), explicando os desvios à lenda pela tradição oral, patente em verso heptassílabo entremeado com o pentassílabo, guardando um sistema de quintilhas e quadras, a rima completa e rica (esquema ABAAB ou AABAB). A obra caracteriza-se pelo diálogo vivo, rico em formas de tratamento e socialmente diversificado, sendo um verdadeiro “pranto medieval”, de ritmo emocional, cheio em figuras de palavra (apóstrofe, eufemismo, metonímia, hipérbato), orações

e evocações utilizadas na época pelos pregadores, em detrimento de metáforas, que raramente encontramos nos textos do auto de Baltasar Dias que não se destina a ser lido mas sim, representado junto do público popular. A adaptação da lenda (modificação da vida do santo, motivo de anel, cenas de rua) resultou no efeito próximo de um drama social, mesmo que não haja divisão em actos ou em cenas nem se possa falar em respeito pelas unidades, prevalecendo a de acção. *O Auto...* – destinava-se ao teatro de pátios, requisitando dois palcos, que permitissem a alternância de cenas de exterior e interior. O elenco de dezasseis personagens mostra a relativa pompa de que se revestia a vida dos amigos e parentes deste verdadeiro asceta, merecedor da paixão de Cristo e pecador que reza para o Deus-Filho de seguinte maneira:

ALEIXO:
Senhor Jesu poderoso
remédio de atribulados,
Rei dos Reis, mui poderoso,
sois mais misericordioso
do que são nossos pecados.
Eu vos rogo, pois quisestes
ser por mim crucificado,
o qual nunca merci
que sempre vos tenha prestes
e me livreis do pecado (*ap. Figueira Gomes 1983:146*)

Aleixo não se esquece de Deus-Pai a quem dirige a mais pungente súplica, permitindo uma identificação fácil com as crenças do público medieval, cujas estruturas receptoras mantiveram em grande parte características pronunciadamente litúrgicas e ritualísticas:

ALEIXO:
Senhor dos céus e da Terra,
Forte, firme, defensor,
Capitão e vencedor
Paz de minha crua guerra,
Temor de meus inimigos,
Vingança de quem vos prende,
Guardador de meus perigos,
Ofensa de quem me ofende,
Mote de quem me matou,
Vida de quem me fez vivo,
Vós sois quem me soltu,
Quando preso e cativo,
Pois de preso me soltases,
Com vossa morte notória,

Peço-vos que não queirais,
Que os vícios mundanais,
Me façam perder a glória (ap. Figueria Gomes 1983: 143-144).

A supra-citada expressão religiosa e emotiva do homem solitário que se opõe à família e à sociedade, conjugada com o ideal de ascese e renúncia aos bens terrestres tem focalizado por muitos anos a atenção de realizadores de teatro, de escritores e de críticos literários. Segundo a opinião de Luís Francisco Rebello é mesmo no *Auto de Santo Aleixo*:

que as virtudes dramatúrgicas do seu autor com maior evidência refulgem; e, embora segundo de perto a tradição oral, recolhida em textos escritos, não faltam à sua teatralização da vida do 'homem de Deus' que as humildes glórias terrenas pela gloriosa humildade da submissão incondicional a Cristo (tema que, já em nossos dias, inspirou a Henri Ghéon os tres actos do *Puvre sous l'escalier*, que Jacques Copeau pôs em cena no Vieux-Colombier em 1921) soluções originais que atestam a capacidade criadora de Baltasar Dias e, ao mesmo tempo, radicam este auto no húmus nacional, pois nele se exprime dramaticamente, pela primeira vez, aquele espírito saudosista que tão característico é da alma portuguesa e de que consiste numa evocação nostálgica dos tempos todos, e a que se junta numa absurda, messiânica esperança no futuro (Rebello 1991:28).

O (relativo) sucesso do *Auto de Santo Aleixo* hoje pode ser explicado tendo como exemplo a peça de teatro intitulada *Baltasar Dias* de João França (2003). Nesta obra, definida pelo Autor madeirense contemporâneo (de cuja lavra saiu também uma outra peça de teatro, envolvendo-se o destinatário infantil: *Baltasar Dias e Camões Pequeno*) como *Comédia em um acto e dois quadros*, descobrimos no acto da leitura as circunstâncias da encenação, numa praça de Lisboa (num "pátio alfacinha"), do *Auto de Santo Aleixo*, uma valente proeza ajudada pelo próprio poeta que se auto-define como "um pobre e simples contador de histórias" (França 2003:47), tentando, quem sabe, a ser um segundo Gil Vicente... Os motivos do anel oferecido a Sabina, da tramóia urdida pelo diabo, a carta testamentária lida pelo papa após a morte de Aleixo e a sinistra paisagem existencial vista de baixo de uma escada de um rico palácio representam a longa vida no solo cultural português de uma história medieval sobre uma renúncia à felicidade e ao amor humano carnal exaltados pela ideologia humanística da época e injustamente tido por "típico" para a Idade Média. Seria de acrescentar, ainda, que o primeiro quadro da peça de João França, de carácter jocoso e alegre, decorre no adro da Sé Catedral do Funchal (visitada pelo Papa João Paulo II em Maio de 1982), introduzindo os personagens dos dois jovens: Gabriel e Maria, coadjuvados pelo vulto tutelar de Baltasar, leitor dos Evangelhos (um jovem clérigo?); o segundo constitui uma adaptação livre e contemporânea do auto baltasariano atrás-citado. Um auto moderno, fruto de imaginação fértil madeirense e um desejo de ilibar Baltasar Dias de mais uma acusação: para além de ser moralista católico e intransigente, defensor da ortodoxia católica, o semi-cego sacristão e o poeta dramático teria sido vendedor das suas peças. Aliás, a venda (e compra!) de peças literárias e,

principalmente, de indulgências poéticas e musicais é uma tradição medieval que chegou aos nossos dias, sendo comum nas grandes cidades de toda a Europa, sendo também "cego" sinónimo de cantor e poeta, em algumas línguas Por isso talvez, na entrevista para *Diário de Notícias – Madeira* realizada a 13 de Julho 1988 uns desconhecidos mestres (grafado com o P. e o R.) inquiridos pela jornalista Lília Bernardes revelam verdades inauditas ao público que unicamente sabe que *Baltasar Dias não foi representado nos últimos 100 anos* (ap. Osório Mateus 2002: 552-556), apesar de todos os esforços endividados pelo teatro funchalense do seu nome no sentido de popularizar a dramaturgia portuguesa e estrangeira. Continuam, então, o teatro de Baltasar Dias e o teatro do seu nome no Funchal como dois espaços culturais diferentes, unidos pelo olhar de quem compartilha o ponto de vista de um R. Estamos, pois, convencido de que é preciso conhecer melhor a obra de Baltasar Dias, examinando também a hipótese de serem dele umas moralidades anónimas atribuídas a Gil Vicente (ap. Mateus 2002:552). É muito possível, até, que enquanto Gil Vicente escreveu para o Paço Real, Baltasar Dias teria criado os seus autos, trovas e romances para o adro da igreja e um pátio alfacinha, redimindo um e outro como contingência dois espaços culturalmente diferentes e sem evidentes pontos de contingência. Enfim, parece que encenar uma peça de Baltasar Dias tem sido um dos maiores desafios de sempre para o teatro funchalense seu homónimo, dentro do conceito da polivalência cultural, social e dramática reinando nesse novo reino de abordagem intercultural.

Bibliografia

- (apresent.) **Alvarez, J. C.** (2005), *Museu Nacional do Teatro – Roteiro*, Lisboa.
- Cruz, D. I.** (2004), *O essencial sobre o teatro luso-brasileiro*, Lisboa.
- Cruz, D. I.** (2008), *Teatros em Portugal. Espaços e arquitectura*, Lisboa.
- (org.) **Franco, J. E.** (2008), *Cultura Madeirense. Temas e problemas*, Porto.
- (apresent.) **Dantas, J. H. da Silva** (1988), *100 Anos do Teatro Municipal Baltazar Dias*, Funchal.
- Espadilha M. A. Nicolau** (1976). *O "Auto de Santo Aleixo" de Baltasar Dias – subsídios para o estudo de uma obra do repertório de teatro popular*, Salzburg 1976 (manuscrito policopiado)
- França, J.** (2003), *Baltasar Dias*, Porto.
- Gomes, A. Figueira** (1961), *Autos e Trovas de Baltasar Dias*, Funchal.
- Gomes, A. Figueira** (1985), *Autos, Romances e Trovas*, Lisboa.
- Gomes, A. Figueira** (1983), *Poesia e dramaturgia populares no séc. XVI – Baltasar Dias*, Lisboa.
- Kalewska, A.** (2005), *Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramaturgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe. Ensaio histórico-literário e antropológico*, Warszawa.
- Kalewska, A.** (2005a), "O tchiloli – uma metamorfose do discurso dramaturgico lusófono. Algumas propostas de abordagem". *Acta Philologica*, nº 31:195-203.
- Kalewska, A.** (2007), "Entre o texto e a palavra em cena: nos confins do discurso dramaturgico lusófono". *Acta Philologica*, nº 33:12-19.
- Kalewska, A.** (2008), "O tchiloli de São Tomé e Príncipe – a inculuturação africana do discurso dramaturgico europeu", In (ed.) C. Villarino Pardo et al., *Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco*. Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, vol. 1: 29-39.

Mateus, J. A. Osório. (2002), *De Teatro e Outras Escritas*, Lisboa.

Martins, M. (1973), *O Teatro Quinhentista nas Naus da Índia*, Lisboa.

Peixoto, F. (2006), *História do Teatro Europeu*, Lisboa.

Picchio, L. Stegagno [1969 (1964)], *História do Teatro Português (Storia del teatro portoghese)*, trad. M. de Lucena, Lisboa.

Rebello, L. F. *História do Teatro Português* [2000 (1968)], Lisboa.

Rebello, L. F., *História do Teatro* (1991), Lisboa.

Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa:

<http://www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm>