



8 - 2003

interlitteraria

Tartu Ülikooli maailmakirjanduse õppetooli ja Eesti Võrdleva Kirjandusteaduse Assotsiatsiooni rahvusvaheline aastakiri.

Annual international refereed edition of the Chair of Comparative Literature of Tartu University and the Estonian Association of Comparative Literature.

Edition annuelle internationale de la Chaire de Littérature Comparée de l'Université de Tartu et de l'Association Estonienne de Littérature Comparée.

Internationales Jahrbuch des Lehrstuhls für Weltliteratur an der Universität Tartu und der Assoziation der Vergleichenden Literaturwissenschaft in Estland.

Edición anual internacional de la Cátedra de Literatura Comparada de la Universidad de Tartu y de la Asociación Estonia de Literatura Comparada.

Toimetuskolleegium/Editorial Board:

Jüri Talvet (toimetaja/editor), Pilvi Rajamäe, Tiina Aunin (abitoimetajad/assistant editors), Kersti Unt, Reet Sool, Marina Grišakova

Aadress/Address:

*INTERLITTERARIA, Tartu Ülikool, maailmakirjanduse õppetool, 50090 Tartu, Estonia
tel./fax: +372 7 375 350, e-mail: talvet@ut.ee; website: www.ut.ee/inlit*

Kirjastaja ja levitaja/Publisher and Distributor:

*Tartu Ülikooli Kirjastus/Tartu University Press, Tiigi 78, Tartu 50410, Eesti/Estonia
tel.: +372 7 375 945, fax: +372 7 375 944, e-mail: tyk@ut.ee, website: www.tyk.ut.ee*

Kujundaja/Designer:

Lemmi Koni

© 2003 by Tartu University Press

Printed and bound by Tartu University Press. Order No. 382

interlitteraria

8 - 2003



TARTU UNIVERSITY
PRESS

Contents ▪ Matières ▪ Inhalt ▪ Contenido

JÜRI TALVET ▪ 7

Introductory Note

GERALD GILLESPIE ▪ 10

The Conflict between Synthetic Globalism and
the Desire for Cultural Identity

SVEND ERIK LARSEN ▪ 18

Canons: The Paradox of Hegemony

MONICA SPIRIDON ▪ 31

“The Great Code” and Its Theoretical Legacy

TANIA FRANCO CARVALHAL ▪ 44

Le propre et l'étranger dans le parcours littéraire latino-américain

REIN VEIDEMANN ▪ 55

Literature as the Factor of Social Coherence: Estonia's Case ✓

ARTURO CASAS ▪ 68

Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito
del espacio geocultural ibérico

JOSEP CARLES LAÍNEZ ▪ 98

Lenguas y usos literarios en la Península Ibérica

SALAKA SANOU ▪ 116

Analyse critique de la question des littératures nationales:
l'approche de la revue *Notre Libraire*

SUSANA G. ARTAL ▪ 132

Comparatismo y génesis.

Herencias compartidas y asignaturas pendientes

JÜRI TALVET ■ 144

The Revolt of Humanism

(Deconstruction Deconstructed. An Introduction)

GERALD GILLESPIE ■ 156

La progression du mythe et le mythe du progrès.

Transition et changement depuis la Renaissance

ANNE LILL ■ 178

Dream Symbols in Greek Tragedy: The Case of Clytemnestra

DOROTHY FIGUEIRA ■ 198

The Illusion of Authorship and the Seduction of Myth:

Thomas Mann's Indian Legend

JESÚS LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS ■ 213

The Different Approaches to the Coriolanus Theme: A Preliminary

Study of Shakespeare's *The Tragedy of Coriolanus* and

Calderón's *Las armas de la hermosa*

SERGEI KRUKS ■ 227

Kalevipoeg and *Lāčplēsis*: The Way We Imagine Our

Communities. A Sociological Reading of Estonian and

Latvian Epics

BERTRAND WESTPHAL ■ 248

Les cinq leçons européennes de Cees Nooteboom

et Milan Kundera

BIAGIO D'ANGELO ■ 266

Dédalo ausente. Brodski al margen de Borges

KLAARIKA KALDJÄRV ■ 277

¿Traducción como nueva ficción? Un caso de Borges

MARINA GRISHAKOVA ■ 291

On Some Semiotic Models in Vladimir Nabokov's Fiction

- RAILI PÕLDSAAR ■ 308
Men on the Verge of Nervous Breakdown: Masculinity
in Contemporary Culture and Literature ✓
- MOSÉ CHIMOUN ■ 322
Wien, eine Stadt von Liebe und Gewalt in der österreichischen
Gegenwartsliteratur von Frauen
- ALFREDO SALDAÑA ■ 336
Luis Cernuda o la escritura del deseo
- REET SOOL ■ 352
These Are My Rivers: Lawrence Ferlinghetti
- ENE-REET SOOVIK ■ 369
Prisoners of the Present: Tense and Agency in J. M. Coetzee's
Waiting for the Barbarians and M. Atwood's
The Handmaid's Tale
- SILVIA ALONSO PÉREZ ■ 376
El cuento en la novela: el *Quijote* y *Corazón tan blanco*
- KRISTA VOGELBERG ■ 390
In Search of Mechanisms of Intertextuality: ✓
The Case of Kaur Kender
- CLAUDIA BUFFAGNI ■ 404
Theodor Fontanes politische Korrespondenzen aus
London aus der Zeit zwischen 1855 und 1859
- Books and Reviews Received ■ 420
- About Authors ■ 423

Introductory Note

The present *miscellanea*-issue of *Interlitteraria* took shape at the time when the world had to face the highly contradictory and dirty war in Iraq and, as a coincidence, the outburst of the SARS virus in the Far East. Because of the latter, the 17th world Congress of the ICLA, planned to be held in August 2003 in Hong Kong, had to be postponed by a year. These have been hard times for the ICLA President and officers, as well as the Congress organizers.

Once again it has been eloquently proved that humanities do not possess any privileged margin of purely spiritual and intellectual legacy, far away from "the maddening crowd", but on the contrary, are directly and humanly vulnerable, whatever the clever talk about "posthuman" culture, and humanism as something old-fashioned or archaic.

I am glad to observe that in the present *Interlitteraria*, more than in any previous issue of our journal, experienced literary researchers with a long-established position in the forefront of the ICLA and comparative literary studies have their say, along with numerous voices of the younger generation. I am not unaware that often the utterances of the older and the younger generation do not exactly coincide. They do not have to! What is important is, above all, a scholarly but vital dialogue between them, a search of contact and synthesis, whenever possible, and finding new paths frequently emerging just from the "border zone" between differing positions.

Interlitteraria should by no means be a forum at which we limit ourselves to a docile echoing of what the philosophic "gurus" of this or that generation have had to say and converting them into a kind of sacred untouchable idols. On the contrary, a vivid discussion about the validity of their truths is urgently needed, on the ground that they are hardly alien to the present-day world's *episteme* or ideology.

It would be perhaps a commonplace to admit that comparative literature can never be squeezed into a homogeneous pattern or

method that could equally satisfy everybody. The differences between us are and, most likely, will always be preconditioned by our positions as human beings submitted to our natural inclinations, as well as time in and around us. Some of us feel more inclined to theoretical arguing, while others, by their nature, are more attracted by factual and empirical research. Generational differences and conflicts can be observed along the entire history of arts and letters. The *episteme* we utter is also utterly dependent on whether we belong to an epistemic “centre” or act in a “periphery”.

It goes without saying that these preconditions, especially if we voluntarily give up self-criticism, can fetter humanities to a highly undesirable fatality.

The great advantage of comparative literary studies is not its particular research method but something considerably deeper, let us call it with the Greek word *edaphos* (ἐδαφος) — the *ur-ground* on which we would like to construct something. The *edaphos* of comparative literature, by its very nature, calls for an overcoming of separations and fragmentations (into which comparative literary research, unfortunately, has been sliding). The imperative of comparative literature is to approach a synthesis as a philosophical predisposition, not the one inherited from the 19th-century positivism by social and natural sciences, impelling us towards particularisms and specicisms. It would be natural for comparative literary research to embrace material not bound to a particular national literature or to become specialized narrowly in the work of just one writer. In the ideal, comparative literature should be a continuous movement from “own” to “other”, from “other” to “own”, from “periphery” to “centre”, and vice versa. In other words, it should become a perpetual “border dialogue”.

The potentiality of comparative literature, constructed on its natural *edaphos*, is really enormous, though, it must also be admitted, its attractiveness will most likely be always subverted by its natural complicacy. Yet the effort towards gaining the authentic *edaphos* in comparatism should not become paralyzed in the bud. Our *ur-ground* is highly dependent on languages. The first practical step for a commencing comparatist should be the effort of becoming familiar with at least three languages. They should

provide access to some of the traditionally greater cultural areas (like those in English, French, Russian, Chinese, Spanish or German) and, at the same time, to some of the minor cultural areas, those belonging to the “periphery” (in fact, the great majority of national cultures). It can open surprising and fertile perspectives in a great variety of specific fields of study, starting, for instance, from that of ancient and modern epic. Thus we are glad to include in the present *Interlitteraria* a comparative study on the national epics of Estonia and Latvia — peripheral areas *par excellence*, from the “centric” point of view. The peripheral status of these works should by no means be an obstacle in submitting them to a genuine comparative analysis in the context of Western and world epic heritage and making them an object of research and teaching at European and world universities. As this year has been declared in Estonia the “year of Kreutzwald”, the inclusion of the article by Sergei Kruks in our present issue will become *Interlitteraria*’s homage to the creator of the national epic *Kalevipoeg* Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803–1882) on the occasion of the bicentenary of his birth, as well as an effort to resuscitate from oblivion one of the great European writers and one of the great European epics of the times of romanticism.

The next issue of *Interlitteraria* (9/2004) will gather the papers of the 5th International Conference of the Estonian Association of Comparative Literature, “The Genre of the Novel in Contemporary World Literature”. After that, another *miscellanea*-issue will follow, to coincide with our next international conference in Tartu (autumn 2005), which will hopefully centre on the wide thematic of the reception of world literature in all parts of our globe.

Jüri Talvet,
Editor

The Conflict between Synthetic Globalism and the Desire for Cultural Identity

GERALD GILLESPIE

The noun "desire" in my title may sound positive to those who hope it signals yet another indictment of over-developed imperial cultures; and the adjective "synthetic" may appear to invite international comparatists to engage in self-recrimination. It is indeed hard to imagine persons more obviously involved in the processes of globalization than fellow activists in the International Comparative Literature Association. However, my unglamorous purpose is to explore a natural tension that impinges on our extraordinarily variegated endeavors as international scholars. Because I have taught during most of my career mainly at American universities, I shall refer principally to my own country for purposes of illustration. First, though, in order to assess today's "conflict", I will draw up a short list of things comparatists have been doing over the recent half century through ICLA.

Right out of the gate, ICLA established a regular pattern of triennial world congresses with a floating venue, an open forum where scholars from every region could exchange views. Overlaid on that rhythm, between congresses, were the annual meetings of the ICLA Executive Council, usually held in conjunction with an international conference sponsored by a national academy, a national association of comparative studies, or a major university. As of the end of the 1960s, ICLA began creating self-renewing research committees dedicated to particular areas and aspects of our work. Committees were launched for a literary history of the original homelands of CL, for literary theory, for translation studies, for intercultural phenomena. Further international teams were formed for projects on voyage in literature, on cultural iden-

tity, on phenomena of modernity, on concepts and practices of CL around the world. Yet other teams with a regional sweep have started to reconsider study of the Mediterranean basin, East Asia, the North of Europe, East and Southeast Europe, and South America — and further possibilities will emerge out of the creative elan of ICLA members. These various research committees have been holding their own international conferences at venues of a remarkable geocultural diversity. For decades, ICLA has served furthermore as a nexus for a growing set of national organizations in our field, currently numbering about 30, as well as for the many scholars who practice in countries where there is no field-specific professional body to join.

What has this combination of ICLA congresses and conferences, cumulatively at some 100 distinct venues around the world, meant concretely in human terms? From the start, by rebuffing attempts of any government to manipulate our field, ICLA has provided ways for individual literary scholars to remain in touch productively across political and cultural divides. ICLA congresses and conferences have promoted collaborative activity resulting in a stream of valuable publications which you can now more conveniently find through the ICLA website. Behind the scenes, yet further tens of thousands of stimulating conversations and collegial exchanges enabled by such meetings have provided stimuli that have cross-pollinated with stimuli from other sources. The officers and members of the ICLA Executive Council and the many administrative and research committees have been drawn from several dozen countries. The average of years of service in the Executive Committee has been less than four over recent decades, and twelve years is the maximum allowed. Any more rapid rate of turnover would endanger continuity, but this fast clip — plus the yet broader enlistment of coworkers in a brace of research committees — has had the gratifying effect of circulating hundreds of colleagues into much wider contact worldwide than is normal in literary studies. Any poet could describe the ongoing collaboration as a many-splendored thing.

Why then should I speak of a “conflict” between synthetic globalism and the desire for cultural identity that disturbs such a positive picture? As activity in CL increases worldwide, newcomers from the

older homelands that gave birth to our field face the fact of the enormous success of their immediate predecessors and do so sometimes with misgivings. Even though Americans and West Europeans continue to have a major presence in ICLA affairs, some hanker after the earlier years when their favorite interests had less competition. Another quite expectable consequence of success is that some enthusiastic colleagues whose home base is in newly joining cultural territories regard the continuing involvement of American and European scholars more as an obstacle than as a benefit. Their eagerness to participate may cause them to fluctuate between appreciating the collaboration of experts from the older homelands and wanting to claim a larger share of the stage for themselves. A third factor is that, both in the older homelands of CL and in the newer, the academic departments which collectively have enabled and supported our conglomerate field are now ever more widely populated by colleagues who, for their own internal reasons, seek to portray proponents of CL as no longer relevant. Comparatists in ICLA have been developing interdisciplinary approaches and have been talking and writing about globalism in relationship to literature and the arts for several decades; but that cuts no ice with many newer exponents who often prefer to relabel CL as cultural studies in a general strategy of cooptation.

Nowhere is this more obvious than in the American academy. The current proliferation of essays and special numbers on globalism threatens to outtop the flood of commentary on multiculturalism in the United States during the 1990s. But before turning to the American scene, I need to state a disclaimer. One of the first duties of a comparatist is to know about the defining differences which spring from the developmental story, natural resources, climatic and geographical situation, population groups, and relative size and complexity of a cultural system; likewise to know how concepts like nationhood are formed, undergo modification, and travel. I do not intend that the United States serve as a model for understanding the Seychelles Islands, Outer Mongolia, Switzerland, India, or any other geocultural and political formation which demands due attention to its own history and dynamics. If I sound slightly defensive in this reminder, that comes from awareness that many of my fellow comparatists from many places be-

lieve the United States is the principal source of a global revolution after World War II. Curiously, American academics, who ought to know better, often fasten on specific phenomena of the rapid transformation in modes of living and working associated with synthetic globalism — such as the pervasiveness and invasiveness of mass media — and think these do in fact constitute the main attributes of American culture. But our own experience as travelers to many continents and regions and our research as students of history and literature should provide us with plenty of evidence that American culture is something rather different from the synthetic international realm so familiar to us.

Reliable statistics have not yet been worked up, but it seems reasonable to assume that, right now, around the globe, several hundred million persons regularly participate in this synthetic culture whose main lingua franca is English. Laptop in hand, they wait in a big airport or railstation to return to some locale where currently home is. Reintegration into one's local milieu requires various kinds and degrees of adjustment, depending on how much the returner must do to convince his or her fellows that he or she shares a cultural identity with them. Obviously, if you are a software programmer in Los Angeles, it will likely be easier to blend back into life there after a computer conference in Hong Kong; it will likely be more difficult to come home from the same conference and resume contact with your clansmen in a tribe in a rural enclave within the territory of a surrounding different and hostile tribe. Let us imagine you are an international comparatist who practices in an American college or university and you have considerable familiarity with several cultures on one or several other continents, and also know the lay of the land and the cultural history of the United States pretty well across all regions. A radical shift happening over the final quarter of the twentieth century has extensively conditioned the kinds of reentry exertions even you must go through — despite your birth certificate, and/or passport, and/or family ties — to convince many fellow academics at American institutions that you and they share any cultural identity.

To get at the reasons why, I shall excerpt from a recent article by Masao Miyoshi, a friend and admirer of Edward Said, which I think pinpoints many of the essentials in this shift:

Today's theories abstract and construct systems of meanings rooted in the interrelationships of social groups: ethnic identities (minoritarian studies such as American-African, Hispanic American, Asian-American, etc.), gender studies (gay, lesbian, queer, and a variety of feminist studies), postcolonial studies (hegemonic/subaltern, diasporan, etc.), local/regional studies, and popular-culture studies, with emphases on the dominated and marginalized. The nation-state is much too totalizing and patriarchal a notion, and in current literary practice it is nearly always divided and subdivided into smaller units. (Miyoshi 2001: 289)

Miyoshi, a Japanologist, notes a lot of phenomena in American higher education that seem linked: the today corporatized university heavily influenced by economists and technocrats, the decline of interest in foreign cultures and literatures, especially European, the virtual collapse of extensive reading of imaginative works or a canon, even while "the rich of the world have more to share with each other across national borders, or even across the East-West or North-South divide, than with their fellow citizens" (ib. 292). He argues from a neomarxian perspective that "the ruling class welcomes [...] the identity politics that has consumed literary studies" and "transnational corporatism has warmly embraced multiculturalism" (ib. 294). The big operators who benefit most from globalism are suspected of a local cultural policy of divide and conquer.

The interesting point for me is that Miyoshi sees the impact of the obsession with "identity" on our field:

If every literary and cultural system is incommensurable, the idea of "comparative" literature is an oxymoron. Incomparables cannot be compared. In fact, very little serious work is being done now in the area of comparing national or regional literatures. Such efforts are being supplanted by studies of the inner workings of a culture or literature, which presumably are different from those of another. Power, however, is nearly always introduced as the constitutive factor — effectively casting every ethnic or gender minority in a more or less similar light, for instance, of victimology. (Ib.)

Of course, Miyoshi has not yet learned of ICLA's initiatives, under the leadership of its former and incumbent Presidents

Bessière and Kawamoto, to confront this knowledge gap or deficit by fostering transnational regional coalitions of researchers.

Miyoshi goes on to express concern over the disintegrative scene and its confusion in North America. The broad public is being shut out and repulsed by the plethora of jargon-wielding, self-engrossed groups, so that literary production in his view is less and less connected with "the critical and analytic segments of the university" and the "survival of literary studies within the university" is in jeopardy (ib. 295). Miyoshi's neomarxian argument itself begins to break down under the stress of the evidence of cultural fragmentation he adduces and it devolves into a vague "green" plea for a planetarian consciousness. I agree that recent "cultural studies" have contributed to the public's sense of the irrelevance of the humanities in contemporary life, but I would like to supplement Miyoshi's view by characterizing the fragmentation as due in some measure to a genuine confusion even in North America about the substantiality of American culture as something distinct from global culture. Two kinds of widely commingled vocabulary currently contribute to the problem. One is the extreme nominalist strain in deconstructivist approaches still enjoying some currency which frequently lead into critical nihilism; another is the anachronistic neomarxian strain so pervasive in cultural studies in America. Such approaches can and do have limited heuristic application, but presumption of some universal applicability only dulls appreciation of particular literatures grounded in real cultural histories with peculiar systemic features.

Before considering the effect of a bundled neomarxian-deconstructivist mindset, let me note that international CL has already drawn the distinction between its own elitist analytical role in cultural studies which performs a bridging function and the arena of local cultural studies which, by and large, serve political advocacy and claim to represent sub-groups in particular cultural environments. Miyoshi, as a Japanologist, is likely to find that in Canada the local focus is limited to how persons of Japanese background relate to the Canadian situation; or in Brazil, on their relation to the Brazilian context; and so forth. In contrast, a full-gauged comparatist asks what are the significant attributes in literary work by authors of Japanese background in Canada, the

United States, France, Brazil, South Africa, or other relevant environments and what analogous or dissimilar patterns emerge. This means you need a sounder knowledge base in Japanese and all the other relevant cultures. I have no objection if any of my colleagues decides to appear before the world public as a philosopher of history. But “[b]efore leaping to interpret phenomena through the lense of presumptive universals, we have a duty above all to recognize the distinction between being active philosophers of history on the grand scale and being connoisseurs of the literatures in which belief structures are detectable” (Gillespie 1997).

It is in literary studies more than in fields like sociology and history that we notice how contemporary scholarly discourse often blocks out attention to the shaping forces which early on marked American culture and constituted its channels. If American comparatists were to follow Earl Miner’s injunction to know the particular cultural roots of a system (Miner 1990), we would need better comprehension of the time when some 80% of the populace of the original colonies were of British extraction, some 10% of other European and Native American backgrounds, some 10% African, and when the libertarian tradition of Britain, especially the Scottish Enlightenment, was successfully transplanted, alongside the plethora of orthodox and dissenter Protestant groups who had been migrating to North America since the earliest days of settlement. Further, we would need better knowledge of successive episodes as the young, soon imperial nation expanded over the continent, incorporated new population groups, became more centralized as a consequence of the Civil War, yet developed powerful regional traits, opened up to mass immigration, and so forth. But failure both to study the history of the country in some detail and to counter various nativist exaggertations has largely foredoomed even many American literary comparatists to depend on inadequate generalizations. These are often borrowed from the more recent deconstructivist-marxian discourse in its vulgarized populist forms in American studies groups, a discourse which has an ambiguous stance vis-à-vis the multifarious discontent with globalism. Hypothetically, ordinary Americans should rejoice in globalism, as “their” thing; but the multitudes do not rejoice, because just like millions of Europeans they sense it to be an oppressive shadow over their own particular cultural identities.

Rather than lumping together all the unhappy denizens of entire continents under crude deprecatory generalizations, we would do better to examine in detail and compare both the formation of regional particularities and also “the ways in which regions of the New World are collaborating in generating an international, hybridized, synthetic form of culture” (ib.). Both topics must be pursued simultaneously in order to do justice to cultural reality, and that means reading the authors who reflect life at all these levels caught in intricately synthesized works of art.

I do not want to get into the tricky question whether the key participants in globalism today share an ethos across cultural boundaries vaguely analogous to that which aristocrats shared in the Middle Ages and how then our role as scholars relates to such an ethos. I confine myself to the proposition that CL could do a great service by explaining the virtues of reviving a polyphonic as against a monotone focus in cultural studies. The current growing pains experienced in Europe while many distinct nations and regions attempt to unify according to common ideals and mores, but without sacrificing deeply rooted particular traits, offer an object lesson. Globalist mendacity is no antidote to nativist mendacity; by the same token, globalist truths only supplement, they do not not override nativist truths, in the eyes of the knowledgeable literary analyst and connoisseur.

References

- Gillespie, G. 1997. Regionalism, Globalism, and the Philosophy of History: a ‘New-World’ Perspective on Comparatism. — *Beiträge zur Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur: Festschrift für Alberto Martino*. Ed. Norbert Bachleitner, Alfred Noe, and Hans-Gert Roloff. Amsterdam: Rodopi.
- Miner, E. 1990. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Miyoshi, M. 2001. Turn to the Planet: Literature, Diversity, and Totality. — [Special number on “Globalization and the Humanities”] *Comparative Literature*, 53, pp. 283–97.

Canons: The Paradox of Hegemony

SVEND ERIK LARSEN

Canons and Paradoxes

Once established, literary canons are often supposed to transcend history and set a timeless standard for genuine literature. They exercise a hegemonic, or some might even say petrifying and suppressive power over creative literary production and reception. However, the hegemonic canonicity that compartmentalizes the universe of literature as good and bad, high and low literature is conditioned by some blind spots. In the very definition of canonicity and the description of canons they occur as a number of paradoxes that constitute the very dynamics of canons, making them relevant for the study of literature in a dynamical, cultural perspective.

This dynamics is what we have to study if our intention is to cherish canons as active cultural factors and not more or less submissively consider them to be an inevitable institutional framing of literature that may isolate it from the real life of literary creativity and impose a number of set standards of aesthetic and ethical values on literary culture.

Before I draw attention to some paradoxes, a simple terminological clarification might be useful. A *canon* is a body of texts that may consist of only one text from a delimited field, such as literature, that manifests a set of features called *canonical features* shared by the texts belonging to the canon. Moreover, *canonicity* emerges when the canonical features are recognized as belonging to the text by a community of text users, who thereby include the

text in the canon. Canonicity is a *contextual* effect that, however, necessarily has to be anchored *in the text*. That is to say, canonicity cannot be derived from the text, yet on the other hand it cannot prevail unless the text itself contains a set of canonical features. Therefore, we may encounter a text with clear canonical features that nevertheless has no canonicity or has lost it. Take, for instance, forgotten Nobel Prize award winners like Karl Gjellerup, the non-canonical features of whose work now outweigh the canonical ones, or Pearl S. Buck, the canonical features of whose books now prove to be too trivial. And if we change the community of users, canonicity may be gained or lost because new canonical features have emerged or, alternatively, already recognized ones may no longer be valid — the discontinuity between *les anciens et les modernes* continues. In other words, canonicity is constituted by the tension between text and context.

Canons show three paradoxes:

- 1) *The paradox of history*: The canonical features express fixed standards for the appearance and the disappearance of works at the center of the literary scene. But they do not, even *sub rosae*, permit any discussion of how such features themselves have emerged. Such questioning would destabilize the canon, as it were, and thereby entail its possible disappearance. Thus, canons can only frame a discussion of the historicity of other works, presupposing their own perennial character.
- 2) *The paradox of context*: A work belonging to the literary canon is supposed to be transferable from one context to another without losing its canonical character. Being canonical in and of itself, it survives as such over the centuries. Therefore, a canon is supposed to prove its canonical character on the basis of its textual features on different levels of the works included in the canon, not from its cultural context. However, a canonical text has to be recognized as such. Without recognition it is not part of the canon and thus it has no canonicity. But recognition requires that the work be situated in a context of literary and cultural values. Although the canon constitutes the view from outside on other literary works giving criteria for *their* value, it necessarily hides the problems of its own contextualization.

- 3) *The paradox of cultural choice*: A canon has to make itself seen and felt in order for it to be recognized; however, on the other hand, it is most efficient as a canon when the canonical features remain a tacit standard to be followed without being explicitly chosen or questioned. The most powerful canon is a canon that, even in the case of verbal art, goes without saying. A canon has to stand out as an unquestioned standard of high value unachieved or unachievable for non-canonical texts, a standard that, for various reasons, has not been or could not be chosen by their authors. But the establishment of the canon itself as a result of a value choice that *eo ipso* points to possible alternative canons or types of canonicity cannot enter the discussions.

Instead of considering canons — including literary canons — to be cultural phenomena that transcend history, context, and cultural choice, we may instead try to see them as cultural phenomena that embody the paradoxes of history, context, and choice. Their canonical character is due to the fact that this embodiment actually serves as a foundational example of how history, context, and cultural choice are conceived of in the culture to which they belong, also outside the field of literature. Hence, canons are to be seen as products of culture that articulate the way in which the phenomenon of which they are a canon — e.g. literature — is *part* of history and culture, and a cultural mode by which it transcends history. Recent discussions on, for example, European identity in a national and transnational perspective constitute a field where the participative role of literature in the dynamics culture related to canons is relevant.

From this viewpoint there is no canonical divide between elitist and popular culture as an opposition between canonicity and non-canonicity. They may each have their canons and they operate vis-à-vis each other according to the three paradoxes I have just explained. In a historical perspective they may establish each other's historical counterpart in several ways. One canon may be the engendering basis or the annihilating power of the other across the verbal/nonverbal boundary (films may establish the canonical character in popular culture of a work of literature from elitist

culture — for instance, the Academy Award-winning *Babette's Feast* — or impede it, as in the case of John Huston's version of *Under the Volcano*). Moreover, contrasting or parallel canons may constitute the necessary contexts for mutual acceptance or non-acceptance: we may evaluate one canon from the position of another, such as when Honoré de Balzac dismissed his early works from the point of view of his later work, brought together in *La comédie humaine*. Finally, alternating canons may set up a platform that contains mutually opposed criteria from which a work may be chosen as or excluded from exemplifying a canonical standard in the circulation of values in a given culture. Topoi, such as that of the Golden Age, may move in and out of the canon through certain genres — for example, epic unfoldings of real or fictitious travels — with changing canonical potentials. A case in point is also constituted by elitist works of art such as Charles Baudelaire's *Les fleurs du mal* or James Joyce's *Ulysses*, which are excluded from the canon on the basis of an allegedly pornographic content not belonging to the given canonical features of art. When the value system changes they may be reintegrated if they contain sufficient canonical features on new, in this case modernist, canonical conditions.

At this point it is worth remembering that the text that gave the canon its name — the corpus of texts comprised in the Bible as authorized by the church — has always exemplified the paradoxes. It has been used to legitimize a dogmatic and now and then cruel anti-heretical practice and rigid institutional behavior in general. But the authorized version of the Catholic Church, Hieronymus' *Vulgata* from ca. 400 AD, also contains texts that in the protestant churches are considered apocryphal, whereas the Orthodox Church still refers to the Greek version of the Bible prior to Hieronymus' Latin translation. So, the origin of canonicity is also the origin of its challenge. There is no canon unless it is actively met with alternatives.

Two examples from a European canon may illuminate the paradoxes of canons: (1) a work from the recognized high-brow canon of European literature, Jean Racine's *Phèdre* (1677), the celebrated pitch of French classical tragedy; (2) Milos Forman's movie *Amadeus* (1984), which reveals the clash between popular

and elitist culture in relation to Wolfgang Amadeus Mozart's operas. The film is itself a canonical work contesting the canonical serene Mozart, impersonated with perfect vulgarity by actor Tom Hulce. This story about Mozart's canonicity is narrated in the film as an adaptation of Peter Shaffer's play *Amadeus*, in which canonicity is displayed in a cross-over of genres and periods.

The first text exemplifies how canonicity is established by contesting and not complying with the canonical standards. The second example demonstrates how canonicity is obtained by integrating contrasting canonical standards.

Racine: Challenging the Canon

The doctrine of French classical tragedy was inherited from Aristotle's *Poetics* (332 BC), channeled through Horace's Pisonian letters on the *ars poetica* (14 AD) and after some intermediary stages summed up in canonical terms in Nicolas Boileau's *L'Art poétique* (1674). It is well known that a genuine tragedy, apart from respecting the Alexandrine meter and the division into five acts, must respect the unities of time, place, and action and the principles of *le vraisemblable* in relation to human passions, motifs, and actions, and *la bienséance*, that is, the socially acceptable distinction between what can and cannot be shown and talked about in public, ultimately referring to a premodern code of honor. As Norbert Elias, among others, has amply shown, *la bienséance* — or *les bienséances* — comprises far more than superficial behavior; it touches upon our conceptions of and approach to the basic constitutive factors of our entire cultural environment: body, mind, social relations, and so on (Elias 1997).

The basic features of a canon refer to four functional levels of the text:

- 1) textual form (meter, division of acts, the three unities),
- 2) semantics (verisimilitude in the account of heroic passion and suffering),
- 3) communication (norms for public speech and visibility),
- 4) cultural context (shared habits for the interrelation of motifs and actions)

Like Euripides, who, among others, inspired *Phèdre*, Racine was placed on the edge of the cultural elite, writing for it in an impeccable form but also with a disturbing skepticism. Whether he is canonical or not is a question already posited in his own day. But his afterlife in French elitist culture has shown that he came to belong to the core of its canon (cf. Truchet 1997). However, the drama breaks up the canonical features of the genre in several respects. Mainly, we shall see this diversion from the tragic fundamentals in relation to the *bienséance*, but more importantly the unity of place is involved in a canon-breaking process centered on the role of the monster, which becomes a tragic element that embraces all characters and their actions.

The basic theme of the drama makes the *bienséance*, or the socially acceptable, only an element of dramatic tension, not an overall standard to be observed. Illicit love and illicit talk — incest and lies — are the dramatic driving forces. The plot, centered on the possible incestuous relationship between Hyppolite and his stepmother Phèdre, develops as a tension between lies and truth, revelation and hiding, honor and dishonor, illicit passion and acceptable love. The tragedy becomes a transparent veil making us focus on exactly that which is not supposed to be said or shown and which, therefore, is always just on the tip of the tongue, eye and mind of everyone. The implementation of the canonical feature of *bienséance* does not confirm it but raises, unavoidably, disturbing questions in the audience. Can one discuss the basic conditions of passions and communication without breaking away from the *bienséance*? Would compliance with the *bienséance* in itself be a lie inside or outside the drama? Racine's own claim of having made his tragedy more 'raisonnable' and less 'odieux' than the classics seems almost self-defeating in view of the reality of his text (Racine 1960: 540).

The very first line of the drama refers to and transgresses another canonical feature. Hippolyte is addressing his servant Théramène. His father Thésée is away, perhaps dead:

It is resolved, Theramenes. I go.
 I will depart from Troezen's pleasant land.
 Torn by uncertainty about the King,
 I am ashamed of standing idly by.

[Le dessein en est pris: je pars, cher Théràmène,
 Et quitte le séjour de l'amble Trézène.
 Dans le doute mortel dont je suis agité,
 Je commence à rougir de mon oisivité.]

Here, in the first line, the plot is initiated by Hippolyte throwing doubt on the unity of place. The home, pleasant or not, is not a home, not the right place; yet when Hippolyte wants to leave it, he is heading for an even more insecure, unstable, and unknown, even unknowable, place. He claims to want to find his missing father, but this search is only the surface and hides a deeper search: like his father he wants to find a monster to fight and kill (v. 79, v. 95–100). Where, he does not know exactly either. In a play complying with the unity of place — we remain throughout the tragedy in the royal residence — the placelessness is actually more pronounced than the place; the unknown and undiscovered place is what determines the characters and their destiny. Thus, the canonical unity of place is only brought into play through its negation.

However, at the end of the day Hippolyte finds his monster, or rather, it finds him. Back in his castle, when Thésée learns from Phèdre that Hippolyte is courting his stepmother against all human and celestial laws, he believes this to be a lie. He calls upon his father, the sea god Neptune, and urges him to perform his revenge on Hippolyte. This he does by sending a bull-like sea monster to kill Hippolyte. Hippolyte overcomes the monster, not by killing it but by forgiving his father. Before Hippolyte dies he makes Thésée promise to take care of his loved one, Aricie, as a daughter. He is, in his own way, an even greater monster fighter than his father by also overcoming his father's hatred. This is, in fact, the perfection of the unity of action through the refined use of *hamartia* and tragic irony.

However, like the unity of place, the unity of action is also disrupted. A countermovement takes place through the very use of

the word 'monster' or 'monstrous' that undermines the simple symmetry between Hippolyte's initial search for the monster, his final confrontation with it and the noble way in which he makes the monstrous disappear.

What happens throughout the tragedy is that the term 'monster' is used by or about all characters 13 times, ultimately giving new meaning to the monstrous: it no longer becomes a sign from the gods located outside the human sphere and signaling a transgression of a god-given norm for canonical social behavior — the prohibition of incest. The monster stands out as a phenomenon produced by humans in their mutual social interaction in such a way that it cannot be overcome. The very notions of *vraisemblable* and *bienséance* are at stake.

After Hippolyte's reference in the first act, repeated in the third act (v. 938), to the classical monster he wants to kill in order to rise to the heroic level of Thésée, Phèdre refers to the monster in the second act to lure and seduce Hippolyte (vv. 649, 701, 703). 'You do not need the monster to show you are brave,' she says, 'because I know that had you met the Minotaurus, you would have killed him' — *par vous aurait péri le monstre de la Crète* — 'and I could have been your saving angel instead of Ariadne.' Here, the killing of the monster is a hypothesis and hence a rhetorical construct, not a reference to the actual deed. Once this arbitrariness is established, new rhetorical constructs may occur. Phèdre calls herself a monster because of her illicit and passionate love. So, in killing her, Hippolyte could be a true monster slayer.

In Act III Phèdre changes tactics and accuses Hippolyte of being a monster (v. 884) because he arouses monstrous feelings in her. He is a monster because he has a mental effect on others that is felt by them as monstrous. The sentimental reaction to an object is more important than the actual character of the object. The drama has now opened the gates for sentimental relativism.

Also Thésée now enters the relativism of monstrosity (v. 963, 970). Upon his return, his entire value system is turned upside down (cf. Barrault 1994: 214). His family reacts to him as if he were a monster: his son wants to escape, his wife hides from him, and people try to distance themselves from him. By this means he is reminded of the reaction he himself had toward the monsters he

has fought. Or are they monsters afraid to appear in front of him? He longs to face the real monsters, the truly monstrous now being the uncanny and undefinable space between himself and his loved ones, an objectless fear or angst.

In Act IV Thésée defines the monstrous object: Hippolyte is a monster (v. 1045). Phèdre's rhetorical maneuver, like Foucault's discourses, has made it into socially reality. She regrets the effects without being able to interfere. Instead she curses her nurse Œnone as a monster for coming up with the idea that Phèdre should lie to Thésée about Hippolyte in the first place. Once brought into play, nobody can avoid being touched by the monstrous. It lives its own uncontrollable life, leading Thésée to call upon Neptune's sea monster to kill Hippolyte (v. 1516).

But before that point, Hippolyte's mistress, Aricie, scorns Thésée, telling him without further specification that, monster slayer or not, he has left one monster. The monstrous objectlessness has returned to Thésée. He guesses madly by himself: is it Hippolyte, is it himself, is it the sea monster? Or is it, as revealed in the end, the whole fabric of lies, intrigue, and passion ruling their lives that triggers the fatal series of events? The monstrous is produced by the unavoidable angst people feel for their identities and their passions, and is therefore unavoidable itself. The monstrous is a way of constructing identities that ultimately destroys them. Here is no unity of action, but rather a fight against the monstrous that continues beyond the place and time of the tragedy.

In summary, Racine's canonicity is not founded on his implementation of the canonical features of the literary culture to which he belongs, but on his challenging of features embracing more than one of the four aspects referred to above: form, semantics, communication, and contextualization. And it is this very fact that makes him an active part of the process of canon formation and *transformation/change in changing cultural contexts (cf. for example, Hunger 1959: s.v., Brunel 1988: s.v., Schlegel 1972, Truchet 1997, Barrault 1994).

Forman and Mozart: Integrating the Canons

Mozart has for years been admired as a wonder boy who wrote wonder music. From his joy followed joyful music, as the commonplace argument goes; but, in truth, from his sorrow and despair arose sublime beauty, which is the sign of his genius and beyond human comprehension. Another sign of the genuine artist displayed by Mozart was his lack of social competence, also regarding money. Thus, life and music became part and parcel of the popular musical canon, the very synthesis of work and life being crucial for the post-romantic popular canon.

On the other hand, for the artistic elite his music shows remarkable features transgressing the musical standards of his day, while at the same time he was able to move freely in all the established musical forms. So, Mozart also exemplifies an elitist canon, the very separation of life and work being constitutive of that canon involving the four general canonizing features of form, semantics, communication, and contextualization, equally efficient although different in both the popular and the elitist canon. Let us take one example: the level of form. In an elitist context, Mozart's ability to master the complicated compositional schemes of his day and change them is crucial; in the popular context, his talent for writing themes that continue to ring in our ears is the most prominent feature.

Mozart and his music embody the constitutive paradox of canonicity: a work or a phenomenon that contains contradictory canonical standards has all the potential one can imagine to be included in a canon, or even constitute a canon all by itself, and thus to produce canonicity across the boundaries in media and cultural contexts other than the one in which its canonicity emerged, in this case in music. Perfection in a given medium rarely gives rise to sublime works of art in other media, but if complex or even conflictual canonical features are integrated and recognized for their canonicity in different cultural contexts — as is the case of Mozart — this fact may compensate for the autonomy of perfection.

Milos Forman's movie *Amadeus* was a blockbuster in 1984 and is still shown, sold or rented on cassette. Its balance between sublime tragedy in a theologico-philosophical perspective and an almost farcical humor that — apart from appealing to smiles and laughter, very unlike Racine's high seriousness — makes the movie itself exemplify the contradiction of canons. In fact, this constitutive contradiction is the core theme, and the very success of the movie proves the power of the music to transgress medias. Toward the end of the movie, Mozart, his wife and son attend a performance in the popular *Theater auf der Wieden* on the outskirts of Vienna. The owner, Emanuel Schikaneder, stages a debunking collage of Mozart's most famous operas, *The Marriage of Figaro* and *Don Giovanni*. Everything is reversed, mixed, and fragmented in a carnivalistic process. The audience sings along with the actors, who use mocking texts to the famous arias by the Count, the Countess, Donna Anna, Leporello, and so on, interrupted by laughter. By being carnivalized the serious operas prove their affiliation to a popular canon; the audience actually knows the arias, very much to the amusement of Mozart himself. After the show, we see Schikaneder offering Mozart a libretto if he will write the music — at once simple, fantastic, and popular. This is to be the *Magic Flute* that Mozart, as we know, writes simultaneously with his unfinished requiem and the *opera seria Titus* in 1791, just before he dies.

The canonicity of this panoply of works comes from the contrasting canonical standards they articulate inside or between themselves. Especially in the *Magic Flute*, the music, far more than the merely confusing text, is meticulously built up by carefully contrasted canonical forms. In contrast to Racine, who invests canonical features in his work and becomes himself canonical in contesting them, in the *Magic Flute* Mozart uses the opposition of contrasting canonical features in his work (cf. Chailly 1968, Starobinski 1979).

The music comprises three levels: in the middle we have the simple folk tune such as arias by Papageno and Papagena without top notes or deep notes — songs we know before we hear them. The deeper level is occupied by the priests serving in the temple of the Egyptian goddess Isis, built on the principles of the free

masons, which lays the foundation for the entire musical drama and the development of the characters. The priests sing extremely deep notes in slow hymnal tunes that require an educated voice. Finally, beyond the level of humans and priests, the Queen of the Night performs some of the most difficult coloraturas ever written, music beyond words and standards for the human voice — cold, perfect, sublime, and unapproachable.

Her daughter Tamina and Prince Tamino, however, can be united on the lower levels, avoiding the alienating extremes of the Queen. The middle level and the two extremes symbolize three worlds, each with their own moral, aesthetic, and communicative norms written to comply with the canonical standards of three different operatic or vocal canons. When they are confronted they bring each other to silence — either characters are silenced as part of the plot, like Papageno, or they simply do not sing together except in specific significant situations. On each level everything is performed according to stable norms, but they are brought together in a mixed, non-canonized form.

Mozart's achievement in his magic piece of music is to make these worlds meet musically in a complex simultaneity, but not in a simple harmony. But morally or in terms of communication on the level of the plot or the libretto, conflicts and loose ends, if not downright confusion, remain. The contrasts are both overcome and yet displayed in their conflictuality. One may quote the duke in Shakespeare's *Twelfth Night*: "If Music be the food of love, play on;/ Give me excess of it, that, surfeiting,/The appetite may sicken, and so die" (I, i, 13).

In using contrasts excessively — homeopathically, as it were — the canon is loosened from its fixed position in the cultural universe and moved to other possible positions without being changed, ridiculed or subjected to irony: it belongs both in the serious canon and the public canon. In his *Magic Flute*, Mozart does not change the canon, but takes it out of the context where it belongs and makes it move inside the cultural space by changing the rules of its social embedding.

If Racine showed that canons are alive because they have a potential to be used in being challenged, Mozart — plus Forman, Shaffer, Schikaneder, and the numerous directors and interpreters

over the last two centuries inside and outside European culture — proves that canons are dynamical in having a potential to travel across genres and cultural positions when they contain their own opposites without thereby being destroyed. The ultimate dynamics of canons is that they do not belong to anyone or anywhere in particular, but are open to being challenged and recycled, the more the better — or rather: the more, the more canonical. Repetition and obedience are not the logic of canons, which would only make us say, in the words of Shakespeare's duke: "The appetite may sicken, and so die". But an "excess" of challenge and contradiction keeps the canons alive and kicking.

References

- Barrault, J. L. 1994. *Mise en scène de Phèdre de Racine*. Paris: Le Seuil.
- Brunel, P. (Ed.) 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Rocher.
- Chaillly, J. 1968. *La flûte enchantée. Opéra maçonnique: essai d'explication du livret et de la musique*. Paris: Robert Laffont.
- Elias, N. 1997. *Über des Prozeß der Zivilisation 12*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hunger, H. 1959. *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Wien: Brüder Hollinek.
- Racine, J. 1960 [1677]. *Phèdre*. Paris: Le Seuil. (Eng. trans. in *Iphigenia/Phaedra/Athaliah*. Harmondsworth: Penguin 1970).
- Schlegel, A. W. von. 1972 [1808/1846]. *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*. *Sämtliche Schriften XIV*. Hildesheim: Olms. 333405.
- Starobinski, J. 1979. *1789. Les emblèmes de la raison*. Paris: Flammarion.
- Truchet, J. 1997 [1975]. *La tragédie classique en France*. Paris: Presses universitaires de France.

“The Great Code” and Its Theoretical Legacy^{Paradigm}

MONICA SPIRIDON

In the intellectual history of the West, there is under way a systematic interrogation of practices in the production and dissemination of Sense in the humanistic area. This text focuses upon the relevance of Northrop Frye's work for the post-modern turn of literary interpretation. It is a tentative description of Frye's approach as a valuable source of analytical categories for the contemporary literary discourse in the broader post-modern creative and hermeneutic context.

Hans Robert Jauss, the German literary theorist, used to say that before Modernity, every *New Testament* humbly identified itself as the successor of an older one. Whereas now, on the contrary, the latest *New Testament* emphatically emerges as the Paradigm of all the preceding ones. Paradoxical as it is, this assertion has the merit of pointing out a dominant feature of the post-modern critical context: its interest in the cultural memory and its fundamental models. Northrop Frye is one of the critics whose work opened to investigation this area of creation, even before the post-modern fashion. The key hypothesis of the Canadian critic is that the Bible is a mythological ^{structure} core of human imaginative power.

In both *The Great Code* and *Words with Power*, Frye's aim was to suggest the extent to which the canonical unity of the Bible indicates or symbolises a much wider imaginative unity, in the secular European literature. According to him, the poetic imagination constructs a cosmos to be studied not simply as a map but as a world of powerful conflicting forces. They may be forces of

resemblance and difference, associative, derivative or contrastive, but they are all forces of relation inside the strictly literary universe.

Frye's archetypal criticism proposed some key notions and points of view that are essential for the study of these forces. In the two books dedicated to the Bible, Northrop Frye identifies a particular relationship between the twin texts of the Old and the New Testament. He coins a couple of accurate concepts to account for it. According to Frye, each of the two books can be viewed as the *Type* of the next one and as the *Antitype* of the preceding one. In such a reversible relationship between the Old and the New, the Type both contains and explains the Antitype, and the other way around:

"At the end of the biblical book of revelation — Frye asserts — we reach the Antitype of all antitypes, the real beginning of light and sound of which the first word of the Bible is the type."

The typological relation is one of the relevant interpretive patterns that pave the way of formalisation in the area of the cultural continuity. More than a mere view of the study of cultural memory, Frye's works offer conceptual devices and a suitable system for the study of cultural memory from the point of view of the reception. Naturally, examined from the standpoint of creation the type of an antitype represents a resurrection or upward metamorphosis into a new beginning that is now present. From a different perspective however, re-creation by reading is clearly a central concept in most of Frye's work.

One of Frye's casual observations is particularly relevant for the study of the closed literary space (seen in its autonomy and capacity of regeneration): that the Bible has a capacity for self-recreation. One of the principles that support and explain this capacity is the decisive role of reading. Each text is the type of its reading and the antitype begins in the reader's mind.

How to account for this mechanism? According to Frye, in the Bible, a specific statement in a specific context takes on a universal meaning. Frye calls this resonance. Resonance depends on an original context and on the power to expand from that context.

The unity of a context, the real structure of the Bible, is imaginative, and it is therefore based on metaphor. We consider that the re-creation of sense from the reader's point of view is representative for Frye's analysis and, at the same time essential for the functioning of the cultural memory. The type-antitype relationship becomes functional only when viewed from the perspective of the interpretation of a written text. This interpretation endows it with heuristical virtues for the analysis of a memory-based continuity of the literary space.

In order to function, the literary memory needs an active collaboration from some easily identifiable groups. The authors of literary texts design specific strategies to stimulate the interested motivators of these readers. The resuscitation of the cultural stock, the relation of reciprocal projection between a successional pattern and a descending one may be realised in various ways. Perhaps we can agree that among the most efficient are the parody, the parable, the hermeneutic allegory, *la mise en abyme* and even the explicit metafictional discourse.

Starting from the texts of some prominent modern authors and using Frye's typological perspective we shall attempt to point out to what extent the 20th century is one of the most favourable moments for the reader-author co-operation in the revival of the cultural memory.

The selected texts may appear not to be different from others in which we come across revived literary types. They focus on anti-types of the Faustian model that exists in the space of the "already created". A rich literary memory, descending from the so-called *Ur-Faust*, with ramifications in the important European cultures has coagulated around it. However, we will not focus on the inventory of this well stocked repository, nor on demonstrating the family affiliation of the characters or on the way in which the variants circulated in time and space. We have chosen only texts in which *the antitype characters are clearly conscious of their cultural descent* and of their status as products of the memory of the "created".

More so, these characters have a special theoretical conscience. Their authors endow them with a latent (if not evident) creativity. Some of them have a professional authorial conscience — that of

an artist coping with the problems of writing in a space where nothing new can be invented — or are the authors of archetypal works included *en abyme*. This situation gives us the opportunity of an open discussion of the problem of succession using the tools of metafiction.

La mort du Docteur Faust by Michel de Ghelderode confronts two versions of the Faust type. The first character, Doctor Faust is a naive man who initially ignores his condition as a literary prototype. The second one is a mercenary: an actor who plays Faust every evening in a tavern called *The Four Seasons*. Their relation is staged and at the same time studied by a Devil who is a would-be writer and has a subtle understanding of the paradoxes of art. In the middle of the 20th century, Doctor Faust leads a 16th century life.

He is therefore a relic of his obsolete literary age, which he carries with him as a snail carries his shell. He takes seriously his old fashioned suit as well as his mission: he thinks he is real. He is not a ghost, but rather a fossil of creation, suffering from an obvious literary amnesia. He has the vague sensation of not belonging anywhere, his clothes make him uncomfortable, as well as his time, but he cannot remember exactly where he comes from. He read something about a namesake who had made a deal with the devil but he found the story of ill taste and bearing no relation to him whatsoever. To conclude, he is an accidental literary archetype.

He meets the Devil at a fair, during a performance of *Faust* by Goethe. Life and literature face one another in the first act of this play. Michel de Ghelderode's text is printed on two columns giving also a graphic expression to the dialogue between Goethe's literary types and their antitypes placed on the other side of the scene. The two groups of characters are in the very relationship described by Frye. Over the scene presides the devil, the only one who sees everything at the same time, makes comparisons and secretly leads the game.

Diamotoruscant (this is the devil's name in the play) sits in the foreground at a table and writes. He does not admit that he is writing a novel although he has travelled through eternity with the pen in his hand. He has firm opinions on literature, he watches

with the eye of an expert the ambiguous relationship between art and literature that reigns in the tavern and does everything he can to stimulate it. Michel de Ghelderode gives him an unusual mission: he uses him to make comments on his own play. The devil is a fictitious interpreter of the very play in which he acts, revealing its quality as the successor of a prestigious model.

The setting of the second act of the play is no longer the theatre but the outside world. Doctor Faust, and Margareta, the little maid he met at the fair, leave the show at the tavern and hurry to re-enact it on their own, in the real life. The Devil spies on them, after leading them into emulating art. Once the episode of the seduction, which he arranged himself, is over, Diamotoruscant offers Faust a deal, not without mentioning that in this way they both merely copy the play in the tavern. Everything culminates with the scene in which Faust is condemned by the public opinion and the devil settles things conveniently, by pretending that the episode is part of a play. (This is a double-edged assertion: false, if we report it to Goethe's text, but true, if reported to de Ghelderode's.)

The last act confronts once more the real and the literary. The two homonymous characters are engaged in a strong dispute, which the devil arbitrates with theoretical subtlety. The police are after the moral assassin of little Margareta, who has committed suicide. The alleged criminals have taken refuge in Doctor Faust's house. Their furious confrontation, in which each asserts his right to reality or, on the contrary, to literary substance, is treacherously instigated by the devil. When they both pretend to be the real Faust, Diamotoruscant remarks: "You both act in one hell of a play that can hardly find itself an author! None of you ever existed!"

Suffocated, dazed by all the coincidences and symmetries, Faust the actor surrenders to the angry crowd, confusedly admitting that he is the killer. Doctor Faust is engaged in a dialogue with the devil who urges him to free himself, once and for all, of his successional status and archetypal terror. The only escape from the mechanism of literary repetition is suicide. Consequently, the hero shoots himself. Near the agonising man, Diamotoruscant, competently concludes:

Faust (with lucidity): I am going to die...

Diamotoruscant: *Have you ever lived?*

La mort du docteur Faust is a play that questions itself, thus opening to its author and readers the perspective of a systematic meditation on the repetitive mechanisms of the genesis of literature. (In other texts composed on the canvas of the Faustian memory by Bulgakov and Mann this idea becomes more explicit, more technical and more systematic, turning into a doctrine on literary succession, conceived by a creative character.) Diamotoruscant, the character whose theoretical conscience is situated in the proximity of Ghelderode's authorial conscience- wants to destroy any possibility of methodical elucidation of the relation between the paradigm and the copy. *La mort du docteur Faust* is among the texts that, as it often happens in the 20th century, are born from *watching* Goethe's play, repeating with their own forces a plot that had been running in literature for ages.

In the process of literary continuity (of the "eternal return", as Mircea Eliade would have said) intricate relations are established between types and antitypes, originals and copies. Michel de Ghelderode is aware that in literature the importance does not lie in the form of the repetition (although contemporary poieticians, like Genette for instance, stress it so hard), but in its functions and consequences. In the play of the Belgian author, the display of the mechanisms of succession and of archetypal repetition helps focusing on the condition of the imaginary.

Different as they are, Doctor Faust and Faust the Actor are both the products of an universe that is incompatible with life. Their make up is strictly literary. The actor is convinced that as soon as he gets off his Faustian costume he becomes *real*. Doctor Faust admits that he is sick of his occasional disguise and of the plot that fascinated him at the tavern and hurries *home*. The only one who knows more than both of them is the devil, because he has an overview of the situation. He is amused by their eagerness to entertain the illusion of a conflict between Life and Art, just in the middle of pure fiction. (In fact, the considerations on life and creation in the texts that cover the area of literary memory almost automatically slide towards the delicate issue of the mimesis.)

Anywhere they move, wherever they try to escape, the characters are trapped by literature. Diamotorouscant explains to us what none of the two Faust knows: that once out of the imaginary theatre we *step* into an equally fictional life.

The conclusion of the archetypal character that his life is predetermined by literature is usually accompanied by a particular humour. The representation of the literary derivation in the text, the transformation of the succession into a theme engender an attitude that oscillates between two affective poles: self-pride or resentment. What is pure humorous spontaneity on the plane of the characters is translated into Rhetoric on the plane of the author.

This rhetoric is accompanied by a meta-literary conscience, maybe by an elaborated literary theory as well. In *La mort du docteur Faust* the process of separation between the inside understanding of the naive character and the outside one of the author-character is still in an embryonic phase. Diamotorouscant's lucidity is not forged into an established program. In fact, the devil is a failure as an author. He has been sitting for thousands of years with the pen in his hand, lost in sterile contemplations, from which nothing has emerged yet. However, there are archetypal texts in which at least one of the characters is allowed to present the author's point of view.

This is the case of *The Master and Margarita*, Mikhail Bulgakov's novel. (From here springs a series of obvious consequences in the organisation of Ghelderode's and Bulgakov's texts.) Bulgakov's novel fits our interpretative goals for at least two reasons.

The first one is composed of the numerous clues that point out that, at the basis of the novel, lies the archetypal Faustian memory.

The book opens with a motto from Goethe's Faust. This draws our attention to the fact that the novel demands a reported reading. The devil, the first character of Faustian descent, is called Woland: the name by which Goethe's Mephisto introduces himself during the famous Walpurgis Night (we find a Walpurgis Night as well in Bulgakov's novel; it is called the Satan's Ball). The distinctive signs of the character are meant to reveal its identity as bookish substance. He has a cane with a black knob shaped like a poodle's head — an allusion to the Goethean episode in which Mephisto meets Faust as a poodle.

When required, he identifies himself as a German, which is a very significant detail. Mephisto is a character with no national identity, in the current sense of the term. However, if we refer to literature and not to art, things become clearer. The character springs from Goethe's poem — therefore his cultural origin is German. Woland's interlocutor, a character called Berlioz is the namesake of the composer of a well-known oratory, *La Damnation de Faust*. Speaking about Woland's ancestors, the Master mentions *Faust*, Gounod's opera, and so on...

Although the *motto* and some other superficial details remind us of Goethe, Bulgakov's novel is in no clear bilateral relation with any particular model. The Russian novelist resuscitates a diffuse mass of cultural sediments out of the cultural memory, which have accumulated in time and revolve around the standard orbit of the Faust type (their ultimate source is probably an ancient legend, the so called *Ur-Faust*). Bulgakov's novel reactivates a story that has often been a subject to repetition and transformation: a stock of schemes, stereotypes, situations and characters, a scenery, an iconographic and a symbolical horizon, all of them already bearing a cultural signature. Taking all these as a basis, Bulgakov starts the processing, without excluding (like Michel de Ghelderode does) the precisely directed parodical distortion.

From the classic fable, Bulgakov retains the group Faust — Margarita — Mephisto. However, he completely changes the sign of the characters in the triangle. The relation Faust — Margareta is reversed. The Master is a rather elderly but creative scholar, animated by an illicit love for a Margarita and involved in the creation of a masterpiece. He takes advantage of the pact with the devil, which is signed by Margarita, not by him. She combines, in an original way, her role as well as Faust's: she negotiates the agreement with Woland, she manipulates her lover into accepting the contract, she fulfils the additional clause of the deal, by playing the host at the Satan's Ball.

The relation Faust-Margarita is not the only one changed, but the relation between the two of them and the devil is different as well. Woland remains all the time a very deferential assistant of the Master, although he is clearly wiser than him. In Bulgakov's world the demoniac is a benefic element and Satan an instrument

of justice. When he commits the two lovers by their signature, he does not doom them, but saves them, by moving them out of the daily hell, into an authentic existence: the eternal house of the perennial values.

It is obvious that the novel is full of signs, sometimes turned upside down, which demand to be reported, through reading, to a cultural plane from beyond the book. In order to do that, the reader must detect these signs. In Bulgakov's novel the interpretation of the Faustian clues is a central issue. A hermeneutic theme is thus manifest in the text: that of the specific understanding, required by the archetypal literature. In the book, we come across some fictitious virtual readers. Ivan Bezdomnii, the poet who, during a conversation with the Master, admits he is a complete ignoramus is the prototype of the totally uninformed reader. Before his friendship with the Master, cultural prototypes like these meant nothing to him. On the other hand, neither does Berlioz recognise the literary prototype to which he talks, even though 'he has read a bit', as the Master admits.

The characters are usually arranged on a sort of scale, according to the perspicacity with which they find their way in the world of the literary memory. Ivan's opposite is the Master, the only one who has a double perspective on the fictional world — one from the inside and one from the outside. Consequently, he is declared insane from a clinical point of view and lives in an asylum. (His medical diagnosis, schizophrenia, must be interpreted figuratively, as we have shown. It is purely a cultural diagnosis. From a literary point of view the Master is a double person, the creation of both Bulgakov and the cultural memory which he contemplates with lucidity.) His insanity (a sort of erudite, reversed wisdom, with which Don Quixote was afflicted as well) often represents in literature the symptom of an acute successional conscience.

The Master completely controls his schizophrenia and then he exorcises it, projecting it into a Creation — a novel about Jesus inspired by... the devil. Therefore, it is not the interpretation alone that is inscribed and discussed in the text but the creation of archetypal books becomes a theme in the novel as well.

With this we arrive at the second reason for which Bulgakov's work is relevant for our analysis. The Master's book challenges the very prestige as a model of the Great Code (the Bible) and discusses Jesus' status as an archetypal character. We must add that theorists of the European culture (such as Dennis de Rougemont, to give just one example) have suggested interesting generic affiliations between Jesus — the type, to use Frye's terms — and the most diverse antitypes: Werther, Romeo or Tristan.

What kind of work is the Master producing? Very probably, inspired by the devil, the book has a theoretical purpose. By making use of the imaginary, it answers a provocative question about the very condition of the imaginary. The novel is dominated by a cultural myth, — Jesus — whose reality, situated beyond the opposition true / false is treacherously questioned by Woland. Apart from Woland and the Master, the characters who take an interest in Jesus in the book are divided in two groups: those who believe in his existence and those who consider him a fake. It is this very division that engenders Woland's response.

His hypothesis overthrows the Bible from its comfortable position as an ultimate source, the model of all models. He declares that he was an eyewitness to the events and he denies the authenticity of the biblical story. However, he does not do it to demonstrate that the traditional story about Jesus is a lie, but to move the discussion out of the domain of the true / false polarity. The archetypal history discussed in the novel is neither true, as Ivan Bezdomnii's poem states, nor false, as Berlioz constantly argues. The Devil pretends that the history is "*real*", thus contradicting them both. Neither of them manages to grasp Woland's point of view that this reality has a fictional and a creative substance.

In other words, the Master's masterpiece is simply a diabolical counterpart of the Bible. Woland himself is the discreet inspirer of this novel that discredits the great Code. The book is born out of a well-known fable in whose printed circulation the devil is very interested. Plenty of the book's important passages are transcribed by the character-author as a result of onirical revelations inspired by the same Woland. The pact signed by Faust with the devil is meant to facilitate the completion of the novel. When he finally

passes into the world beyond life, the Master has the privilege of meeting the characters of his imagination: Jesus and Pontius Pilate.

It would be wrong to infer that Woland urges his protégé to produce an original, and thus to reveal the apocryphal condition of the Bible. The relations between the two texts remain ambiguous. The establishment of a clear relationship between originals and copies in the domain of memory is not interesting for Bulgakov from a theoretical point of view. In the literary space the copies act on the models to the same degree in which the models act on the copies.

We get a totally different Faust when read from Mann's, Bulgakov's and the others' points of view. Only the continuity of the typological space and the circularity of the related versions are of interest in this domain. Anyway, the idea of a devil-patronised alternative to the holy books remains an inspired parodical formula.

Starting from the above mentioned examples, we consider that one can speak of two complementary dimensions of the literary memory. I would call the first one the passive memory. It functions rather as a virtual storage of the collective conscience. The second dimension, the active memory, is a dynamic structure of themes, figures and characters, of forms and procedures selected by literature in order to launch it in the living circuit of literary communication.

Frye's typological grid is useful for the practical study of the passage from one level to another. Texts, like *The Master and Margarita* or *La Mort du docteur Faust*, lead to convergent conclusions: as the torrents of memory flow towards metafiction, their interpretation surpasses the traditional hermeneutics and opens towards a theory of reading that can be inscribed in the text itself using metaphors, but mostly the allegory. In fact, under any circumstances the interest of literature in its precedence and in its author's status as a successor is equally a function of the creation and of the process of reading. (A reading so often represented in the text with symbolic instruments).

An analysis of the mechanism of the literary recollection opens an interesting perspective of the inference that emerges between creation and interpretation, namely between author and reader. As

he looks back, the author reads and comments on his predecessors as he writes. He is an author-interpreter, both in the broader and in the specialised meaning of the term, a critic. The ultimate model of the creation based on the cultural memory is the act of reading.

The problem of literary memory was the same for the writers from all literary periods: for Cervantes as well as for Thomas Mann, for the authors of the 17th century "remakes", as well as for Paul Valéry or Michel de Ghelderode. The nuances of the attitudes were of course different and in the meantime the working techniques of our century have become more sophisticated. The decisive change came however on the level of criticism and of cultural consciousness. For the critics of the 20th century, this actually became an emergency. As always in such cases, the motives reflect the spirit of the time and the movements unto the higher sphere of the intellectual history. Northrop Frye was among those who decisively influenced this radical shift in criticism, which he illustrated in his books particularly on the memory of the Great Code.

The awareness that the Sense is the only cause of Sense and that the text comes to life looking backwards is therefore not only a perennial dimension of Literature but an essential one of its Commentary as well.

References

- Abel, L. 1963. *Metatheatre. A New View of the Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Brion, M. 1973. Le fantastique. — *Cahiers de l'Herne. Thomas Mann* (dirigé par Frédéric Tristan). Paris: Ed. de l'Herne.
- Bulgakov, M. 1995. *The Master and Margarita*. Trans. by Diana Burgin and Katherine Tiernan O'Connor. New York: Vintage Books.
- Dabézies, A. 1972. *Le mythe de Faust*. Paris: Armand Colin.
- Dällenbach, L. 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Ed. du Seuil.
- Frye, N. 1982. *The Great Code. The Bible and Literature*. Harcourt & Brace.
- Frye, N. 1990. *Words with Power*. Harcourt & Brace.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

- Ghelderode, M. de. 1955. *La mort du docteur Faust*. — *Théâtre*, V. Paris: Gallimard, pp. 215–285.
- Hutcheon, L. 1985. *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century Art Forms*. New York and London: Methuen.
- Magny, C.-E. 1948. La part du Diable dans la littérature contemporaine. — *Satan. Etudes carmelitaines*.
- Mann, T. 1968. *Doktor Faustus*. — *Gesammelte Werke*. Frankfurt/Main: S. Fisher Bucherei. Moderne Klassiker.
- Mann, T. 1960. *Noblesse de l'esprit. Goethe-Chamisso-Richard Wagner-Freud- Dostoievski-Tolstoi-Cervantes*. Trad. par Fernand Delmas. Paris: Albin Michel.
- Piretto, G. P. 1986. Mosca, una città di leggere. — *Atti del Convegno "Michail Bulgakov"* (Gargnano del Garda, 17–22 settembre, 1984). A cura di Eridano Bazzarelli. *EJitka Kresálova*. Milano.
- Schlueter, J. 1979. *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York: Columbia U.P.
- Spiridon, M. 1989. *Melancolia descendentei. O fenomenologie a memoriei generice in literatura*. ('Melancholy of Descent. A Phenomenology of Generic Memory in Literature'). Bucharest: Cartea Romaneasca. 2nd ed. Iassy: Polirom, 2000.
- Wright, C. 1973. Satan in Moscow: An Approach to Bulgakov's "The Master and Margarita". — *P.M.L.A.*, 8, pp. 1162–1173.

Le propre et l'étranger dans le parcours littéraire latino-américain

TANIA FRANCO CARVALHAL

Au début de son essai sur "La poésie gauchesque", Jorge Luís Borges rapporte qu'on demanda un jour à Whistler combien de temps il lui avait fallu pour peindre un de ses *Nocturnes* et qu'il répondit: *Une vie entière*. (Borges 1993: 183)

Un comparatiste latino-américain (ou un comparatiste qui travaille dans une perspective latino-américaine) peut répondre également en expliquant pendant combien de temps il a préparé une réflexion dont le titre est "Le Propre et l'Etranger dans le parcours littéraire latino-américain", car cette dialectique est au centre de la problématique dont il s'occupe depuis toujours. Une réflexion que peut être mise sous l'égide de deux auteurs qui ouvrent et ferment mon propos: l'Argentin Jorge Luís Borges et le Brésilien Machado de Assis. Il faut dire encore que, de l'un à l'autre, dans une perspective pas forcément chronologique, ce thème doit être compris comme tension entre le Même et l'Autre et non comme opposition schématique entre ces deux termes. C'est cette tension en effet qui explique le caractère hybride des littératures d'Amérique Latine, lesquelles ont pris très tôt une certaine option esthétique pour les formes universalisantes soulignant les relations avec les problèmes suprarégionaux et supranationaux. C'est pourquoi elles ont toujours été empreintes d'une espèce de jeu dialectique du *général* avec le *particulier*. Le conflit donc entre le local et l'universel explique le va-et-vient permanent entre un pôle et l'autre (entre l'Europe et le continent latino-américain) et de telle sorte que l'hybridisation qui en découle n'est plus un phénomène marginal mais devient le territoire même où les identités latino-américaines

prennent conscience de leurs spécificités. Alors, dans ce contexte, la notion d'hybridisation devient centrale, car elle peut éclairer les transformations opérées dans chaque littérature et synthétiser les processus d'échanges culturels qui régissent les rapports où le métissage et les interpénétrations dominent.

Or, le panorama que nous pouvons actuellement ébaucher de ces littératures contraste fortement avec celui de leurs débuts où, toujours attentives à l'affirmer leur identité, les littératures latino-américaines se sont volontairement éloignées des littératures matricielles et, ensuite, de celles (l'Italienne, la Française) qui les ont aidés à acquérir leur caractère particulier.

Les littératures étrangères ont à un certain moment détourné ces nouvelles littératures de leurs sources originelles, les aidant à couper leurs liens avec les métropoles colonisatrices. En fait, il s'agissait d'un acte à double résultat. D'un côté, l'éloignement d'avec les littératures-mères signifiait une coupure nécessaire dans leur parcours d'affirmation; de l'autre, il entraînait une sorte d'aliénation en les déviant de leur réalité et d'une tradition ibérique à laquelle elles appartenaient par droit de naissance. C'était le prix à payer et les littératures latino-américaines ont suivi cette voie dans la construction de leur parcours.

C'est ce que le critique brésilien, Antonio Candido, souligne encore dans une publication intitulée *Initiation à la littérature brésilienne (résumé pour débutants)* de 1998. Rappelant que l'Italien Ruggero Jacobbi employait la formule "deuxième Europe" pour identifier la réalité brésilienne, Candido remarque que «L'histoire de la littérature brésilienne est en grande partie l'histoire d'une imposition culturelle qui peu à peu a engendré une expression littéraire différente, malgré l'étroite corrélation avec les centres civilisateurs d'Europe.» (Candido 1998: 11)

Ce qui est vrai pour la littérature brésilienne, l'est également pour les autres littératures latino-américaines, car leur parcours est fait de rencontres productives et d'incorporations (et aussi de ses contraires: des rencontres ratées et des refus).

Au début, il y a la confluence entre l'utopie (le rêve européen) et la réalité épique (celle de la conquête); par la suite, ce sont les assimilations, les transformations créatrices qui tout au long de ce parcours ont infléchi les suggestions étrangères en leur donnant

une nouvelle formulation et simultanément conduisant à l'éloignement et au refus de tout ce qui était proche.

La lecture du livre d'Ariel Dorfman — *Une vie en transit — mémoires d'un homme entre deux cultures* (1998) en anglais *Heading South, Looking North — a Bilingual Journey*, nous aide à comprendre cette double et complexe condition et, en même temps, les détours suivis dans cet itinéraire. Je le prend donc comme exemplaire dans l'illustration de la condition latino-américaine.

En qualité de citoyen de deux mondes, l'auteur se reconnaît lui-même comme un être partagé: entre deux langues, entre deux cultures, entre deux civilisations. Dès le titre, une opposition s'inscrit: à la scission géographique correspond le bilinguisme. Le choix donc ne se fera pas seulement entre le Nord et le Sud mais entre l'emploi quotidien de l'anglais ou de l'espagnol, car parler une langue c'est plus que manifester nos pensées les plus intimes, c'est mettre en mouvement une vaste série de signifiants et de signifiés qui appartiennent à nos systèmes culturels et linguistiques.

Dorfman, né en Argentine, élevé à New York, devenu citoyen chilien, enseigne maintenant aux Etats Unis. Le sien est un parcours fait de plusieurs exils et plusieurs déplacements géographiques. Et ce n'est pas par hasard que, dans son livre, l'identification entre sa destinée et celle du continent soit maintes fois soulignée. À un certain moment de sa vie, l'auteur se rend compte qu'il a besoin d'affirmer ses racines, qu'il a besoin d'un continent qu'il décrit comme s'il se regardait dans un miroir à double fond, en le définissant aussi métissé que lui, «lui même une combinaison de l'étranger et du local, parfois incapable de distinguer où l'un commençait et l'autre s'achevait. Avant de reconnaître avec exactitude ce que j'avais devant moi, l'Amérique Latine m'a emporté, en attirant ma condition hybride, profondément divisée». (Dorfman 1998: 211)

Comme un personnage borgésien, il se voit divisé entre le Nord et le Sud, dans une claire allusion au conte "Le Sud" dans lequel le protagoniste, Juan Dahlmann, porte, dès son nom, l'indicatif de sa double origine, américaine et européenne. Comme ce personnage de Borges, Dorfman choisira "el Sur" (le Sud") en disant que:

c'était le moment de décider de ne pas rentrer au Nord, c'était le moment de prendre tous les chemins vers l'Amérique Latine. Il découvre donc qu'accepter une identité dépend de notre envie d'appartenir à un certain endroit mais aussi de la disponibilité des gens d'accepter ce besoin et de nous reconnaître, légitimant notre choix. (Ib.)

Le livre de Dorfman, à mi-chemin entre l'autobiographie et la fiction, raconte une vie en étroit rapport avec les événements historiques qui ont traversé ce siècle et qui l'ont obligé avec sa famille à migrer d'un pays à l'autre pendant plusieurs années.

En fait, divisé entre deux cultures et deux Amériques (l'Amérique du Nord et l'Amérique Latine), Dorfman doit considérer encore les traces de sa culture d'origine, la juive, dans son propre parcours. Son récit, une longue réflexion sur la vie et la mort, sur la valeur de connaissances des langues, sur les répercussions du circonstanciel et du politique dans une vie, s'organise en fragments comme si la mémoire lui restituait par morceaux les étapes vécues. Il s'agit aussi d'une quête d'identité, de revenir en arrière et de réparer les origines.

L'auteur y souligne le besoin de "tolérer les différences et de les incorporer", notion essentielle dans les rapports avec l'autrui. Ce n'est pas par hasard qu'il se sert du verbe "cannibaliser" pour décrire le processus par lequel il crée une nouvelle identité. Dans le choix du mot il y a certainement la référence à Shakespeare (Caliban, le sauvage qui cannibalise Ariel) mais surtout, dans ses propres mots, «cette théorie d'identité de l'Amérique Latine» (...) la façon dont les modernistes brésiliens au début du siècle ont réussi à décrire la réaction du Nouveau Monde aux modèles européens (et plus tard nord-américains) qu'ils importaient. Ils ne pouvaient prospérer qu'en les dévorant, en les mâchant, en les digérant, en les transformant, pour créer un nouvel élément composé.» (Ib. 209)

Ainsi on voit que le livre de Dorfman permet de comprendre que le drame individuel d'un intellectuel latino-américain peut reproduire le conflit que les critiques et les historiens littéraires identifient dans les littératures du continent, c'est-à-dire, l'hésitation entre ce qui appartient dès l'origine à un individu, à une

culture (à une littérature) dans sa plus profonde intimité, et ce qui lui est étranger, méconnu, différent dans la nature et dans les manifestations. Le récit, fragmentaire en lui-même, reconstruit un parcours qui avance et recule au gré des situations politiques et celles-ci conduisent le personnage à prendre des décisions, à s'engager pour trouver son nom définitif et son réel visage.

Le recours au fragment — il faut le dire — nous rappelle que la mémoire est davantage une construction continuellement actualisée du passé qu'une restitution fidèle de ce dernier et que dans le contexte que nous examinons elle joue un rôle similaire à celui de l'Autre dans le dépassement des frontières: la mémoire nous mène au-delà du passé tandis que l'Autre nous aide à franchir les seuils de l'extérieur à nous-mêmes. J'envoie ici aux oeuvres de Joel Candau, *Mémoire et identité* (1998) ou de Patrick Geary, *La mémoire et l'oubli à la fin du 1er millénaire* (1996) ou encore à Gérard Genette dans "L'autre du même" dans son *Figures IV* (1999).

La correspondance que je suis en train de tracer entre un parcours individuel et le parcours collectif se justifie surtout par le fait que nous sommes en face des processus de "construction" identitaires. Il n'est jamais superflu d'évoquer que les littératures du continent se sont bâties en même temps que les nations latino-américaines, bien qu'il n'y ait pas de correspondance précise entre la date de l'indépendance politique et l'autonomie intellectuelle d'un pays, comme nous a expliqué le Brésilien Machado de Assis dans son classique essai *Instinct de Nationalité* (1873).

L'actualité de la pensée machadienne tient dans une lecture des faits à l'envers, car aujourd'hui c'est la continuité culturelle qui contraste avec la fragmentation politique du continent.

Nous sommes dans le royaume de la différence, du divers et du multiple. Comme continent multiracial et polyculturel, l'Amérique Latine est dotée d'une immense variété de traditions et, grâce aux fondations culturelles distinctes que les littératures métropolitaines ont rencontré dans le Nouveau Monde, a donné origine à plusieurs littératures nouvelles.

Dans cette perspective, pour la compréhension des littératures latino-américaines, dans leur variété et dans leur spécificité, les rapports entre elles et les relations établies avec les autres littéra-

tures sont certainement un domaine privilégié pour les études comparatistes. La confrontation entre elles devient alors nécessaire si nous voulons acquérir une image plus précise de l'ensemble de ces littératures.

Ainsi, les études comparatistes développées dans le cadre du continent servent à illustrer ce que Pierre Brunel et Yves Chevrel, dans «l'Avant-propos» au volume *Précis de littérature comparée* (1989), aujourd'hui classique dans le domaine de notre discipline — ont défini comme «impulsion originelle de la démarche comparatiste, sa raison d'être, sa méthodologie: l'ouverture à l'autre, à celui qui n'écrit pas comme nous, qui ne pense pas comme nous — qui est lui-même dans sa différence et dans son originalité.» (Brunel, Chevrel 1989)

En tant que problème central de la réflexion comparatiste les rapports entre le Même et l'Autre, toujours selon les deux auteurs, témoignent que «La rencontre des cultures et la rencontre des personnes n'en sont pas séparables». D'où il ressort que «la démarche comparatiste est confrontation, remise en cause.»

L'orientation comparatiste qu'ils proposent est attentive à la diversité, au multiculturalisme, aux données contextuelles, aux faits historiques, car «la différence» se construit en tenant compte de ses éléments. De même, l'ouverture à des multiples cultures, trait caractéristique du continent, stimule des études vraiment culturelles.

Mais revenons à l'histoire borgésienne du début.

Les remarques de l'auteur de *Fictions* à la réponse de Whistler nous aident aussi à mieux comprendre ce parcours. Selon lui, «il aurait aussi bien pu répondre qu'il lui avait fallu tous les siècles qui avaient précédé le moment où il l'avait peint. De cette correcte application de la loi de la causalité» — conclut Borges — «il s'ensuit que le moindre fait présuppose l'inconcevable univers et qu'inversement le moindre fait lui est nécessaire.» (Borges 1993: 183)

Ces mots, qui mettent en relief les liens de causalité entre l'oeuvre artistique et tout ce qui la précède dans le domaine de la création, s'inscrivent dans une certaine loi des correspondances, c'est-à-dire, dans un univers où tout est en relation. La tradition fonctionne ici comme le fil qui rattache le présent à un «avant» et à

“un après”. Il est facile de comprendre pourquoi dans l'ensemble de l'oeuvre borgésienne ce fragment se complète avec un autre emprunté à l'essai “L'Écrivain argentin et la Tradition”. Borges y écrit par rapport à la littérature argentine:

Je crois que notre tradition, c'est toute la culture occidentale, et je crois aussi que nous avons droit à cette tradition, plus que ne peuvent y avoir droit les habitants de l'une ou l'autre nation occidentale. (...) Je crois que nous, Argentins et Sud-américains de façon générale, nous pouvons toucher à tous les thèmes européens, y toucher sans superstition, avec une irrévérence qui peut avoir, qui a déjà, d'heureuses conséquences. (Ib. 275)

Ces heureuses conséquences, nous le savons, sont les littératures latino-américaines. Et encore, “l'irrévérence” dont nous parle Borges se traduit surtout par les réécritures parodiques qui caractérisent en bonne partie la production littéraire du continent et qui nous fait envisager la culture universelle sous le signe de la dévoration, comme le dit l'écrivain brésilien Haroldo de Campos dans «De la raison anthropophagique: l'Europe sous le signe de la dévoration» (1981). Selon lui, “écrire, aujourd'hui, en Amérique Latine et en Europe, signifie chaque fois plus, réécrire, remâcher”. (Campos 1981) De telle sorte que nous ne pouvons plus lire Proust sans avoir lu Lezama Lima ou lire Kafka sans connaître l'oeuvre de J.L. Borges.

Les deux extraits mentionnés plus haut nous aident à expliciter encore le sens à donner aux mots — le Propre et l'Etranger, dans le contexte ici envisagé. D'abord, il s'agit de comprendre les littératures du Nouveau Monde comme représentation continuelle d'une manière d'être et de s'exprimer qui correspond à l'expression d'une identité culturelle spécifique. La nation, on le sait, n'est pas seulement une entité politique mais plutôt un système de représentation culturelle. En tant que communautés symboliques (et je pense évidemment à Benedict Anderson et à sa notion de “communautés imaginaires”), chaque nation existe à partir de la représentation qu'elle acquiert dans la culture nationale. De là l'intérêt d'identifier comment les littératures latino-américaines

ont construit leur système de représentations à partir d'une base européenne et comment elles ont évolué dans un mouvement de transformation et d'affirmation ininterrompu. C'est-à-dire, de voir la part de l'Étranger dans la construction du Propre.

L'Autre dans le Même

Malgré le fait que les notions d'identité et d'altérité soient problématiques, comme l'explique François Laplantine dans *Je, nous et les autres* (Laplantine 1999), il faut considérer qu'il y a, comme le veut Michel Collot dans son étude "L'Autre dans le Même", dans *Poétique et Altérité* (1990), une logique paradoxale qui reposerait non plus sur le principe d'identité mais sur une "relation d'altérité", où «*le Même et l'Autre cesseraient de s'exclure pour s'inclure mutuellement.*» (Collot 1990). De là qu'on considère que l'Autre est un élément constitutif de l'identité elle-même.

La reconnaissance de cette complémentarité, de la fonction que l'Autre joue dans la construction du Même, de l'importance du dialogue avec autrui, associées à l'idée d'une nouvelle configuration du monde où l'exotique n'est plus le lointain et le lointain est devenu chaque fois plus familier, où une opposition simpliste entre le Propre et l'Étranger ne tient plus, ouvrent de nouvelles possibilités interprétatives et introduisent d'autres orientations de lecture qui renvoient le plus souvent aux modes d'appropriation créatives.

On aurait pu penser que les nouvelles configurations mondiales, où tout se rapproche et se reconnaît, pouvait réduire l'Autre au Même. Curieusement les changements dans la scène mondiale dans ces dernières années, avec tous les risques de la fabrication en série, de la répétition des formes à l'infini ou sa reproduction automatique à fin d'obtenir une apparente unicité, comme l'explique Ernesto Laclau dans *Emancipación y Diferencia* (1996), ont donné place à la libre expression des différences. En fait, dit-il, «c'est la configuration du monde comme un espace global qui permet aux différences de se constituer comme telles et d'être

perçues comme telles.» En somme, le monde peut être maintenant réduit mais il n'est pas identique.

Les chercheurs politiques identifient comme des marques caractéristiques des années 90 la "révolte des particularismes" — ethniques, raciaux, nationaux, sexuels, institutionnels — contre les idéologies qui voulaient totaliser et qui avaient dominé le plan de la politique dans la décennie précédente.

D'après Laclau, «l'universel surgit du particulier» non pas comme un principe soujacent qui expliquerait «le particulier mais comme un horizon incomplet qui relie une identité particulière déplacée».

Comme on voit, les rapports entre "universalisme" et "particularisme" doivent être redéfinis: non plus l'opposition radicale entre les termes (ce qui indiquerait une mutuelle exclusion ou une dominance de l'un sur l'autre) mais, on insiste, leur complémentarité. Une complémentarité qui doit tenir en compte d'autres éléments comme le local, le national, le marginal et l'institutionnel impliqué tous dans un même jeu dialectique.

Pour notre compréhension des rapports intertextuels, il y a une répercussion importante de ces notions. En renversant les idées fixées d'opposition entre le Même et l'Autre, entre le Propre et l'Étranger, entre le Proche et le Lointain, l'articulation entre ces termes peut être envisagée différemment dans le domaine des relations interculturelles et interlittéraires. Dans ce sens sont exemplaires les commentaires de Roberto Schwartz examinant la thèse de la copie culturelle, dans "National par soustraction". Le critique brésilien remarque avec justesse, que «l'idée de copie d'habitude oppose le national à l'étranger et l'originel à l'imitation, des oppositions qui sont irréelles et nous empêchent de voir la partie de l'étranger dans le propre, la partie de l'imité dans l'original et aussi la partie d'original dans l'imité.» (Schwartz 1987: 29)

Cette idée nous permet de voir les rapports des littératures latino-américaines entre elles et avec les autres littératures sans considérer les notions de copie ou d'imitation. Alors, leur parcours devient un processus naturel d'affirmation et de consolidation des nouvelles littératures.

Peut-être trouvera-t-on la meilleure illustration de ces possibilités dans l'oeuvre des grands écrivains latino-américains chez qui on reconnaît, parce qu'elle est plus visible, la réflexion métalinguistique sur la littérature à laquelle ils appartiennent.

Ayant commencé par Borges, je termine avec Machado de Assis (1839–1908), pas seulement parce qu'on serait surpris de voir qu'entre les deux on peut établir des conversations infinies dont le thème central pourrait être (comme chez Borges et Mário de Andrade) les littératures brésilienne et l'argentine mais aussi parce qu' "au plus grand romancier latino-américain du XIXe siècle", c'est-à-dire Machado de Assis, selon Carlos Fuentes dans *Le Sourire d'Erasmus — Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, correspond l'auteur de *Fictions* "dont la maîtrise narrative s'approprie toutes les traditions culturelles". (Fuentes 1990: 24)

Chez Machado, dont le roman autobiographique, *Dom Casmurro*, publié voilà un siècle, l'année même de la naissance de Borges, nous trouvons d'excellents exemples d'assimilation créatrice de l'Étranger à un tel point qu'on n'en reconnaît plus la trace.

C'est à partir de cette compétence à assimiler, à transformer, dans une parfaite anticipation des propositions anthropophagiques, que Machado de Assis a développé un style très propre, d'apparente simplicité mais avec de curieux traits archaisants et des ressources très particulières de dissimulation de la voix du narrateur. Le fait d'aller chercher n'importe où des suggestions pour la fiction et même d'emprunter à plusieurs auteurs leurs techniques narratives sont, aujourd'hui, des caractéristiques vantées dans l'oeuvre machadienne. Selon lui, «on peut toujours chercher le matériel à l'étranger mais il faut l'assaisonner avec la sauce de sa maison». Quoi de plus moderne et actuel dans le parcours littéraire latino-américain? Quoi de plus précis pour identifier un aspect décisif de ce même parcours?

Références

- Borges, J. L. 1993. Discussion. — *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Brunel, P., Chevrel, Y. 1989. *Précis de littérature comparée*. P.U.F.
- Candido, A. 1998. *Initiation à la littérature brésilienne (résumé pour débutants)*. São Paulo: FELCH/USD.
- Campos, H. de. 1981. De la raison anthropophagique: l'Europe sous le signe de la dévoration. — *Colóquio Letras*, 65. Lisboa: Fundação Gulbekian.
- Collot, M. 1990. L'Autre dans le Même. — *Actes du Colloque* (juin 1988). Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure.
- Dorfman, A. 1998. *Uma vida em trânsito. Memórias de um Homem entre Duas Culturas*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Fuentes, C. 1990. *Le Sourire d'Erasmus — Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*. Paris: Gallimard.
- Laclau, E. 1996. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- Laplantine, F. 1999. *Je, nous et les autres*. Paris: Le Pommier-Fayard.
- Schwartz, R. 1987. National par soustraction. — *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras.

Literature as the Factor of Social Coherence: Estonia's Case

REIN VEIDEMANN

Introduction

In previous literary and cultural approaches it has become customary to treat Estonian nationality as a "written" nationality. On the one hand this means giving a name to our nationality, stressing factionalism. So, for example, as Ea Jansen, Doctor of History, claimed that Estonian nationality can also be considered "the fabrication and fantasy of Baltic-German intellectuals" (Jansen 1998: 802). But on the other hand it means that after gaining a name Estonians shaped themselves into a nationality via the text. The national epic *Kalevipoeg* has been treated as one such text establishing the Estonian nationality (Undusk 1994: 148). The writers' role as the historical shapers of Estonia's national consciousness has been considered high (Paul 2001: 188–189).

The fact that a nation is considered an "imaginative collective" (Anderson 1983), does not disprove the socio-cultural basis of a nation. So the "writing up" of a nationality itself indicates literature as the factor of social coherence.¹

¹ In the present article the terms "coherence, binding" and "social coherence" have the following meaning. The notion "to bind", on the one hand, means the braiding of single elements into one whole, which ensures the collective identity of a system and, on the other hand, its integrativity. It can be compared to Jürgen Habermas's notion of "intersubjective solidarity" (Habermas 2001: 35). In this connection with this one should especially stress W. Dilthey's idea about the creativity of history (Dilthey 1997: 94). History is not only the narration of events but the narration of

This becomes even more understandable when proceeding from the etymology of "text", an entity constructing literature. "Text" comes from the Latin stem *textum*, which means texture, warp, and plexus. Already text itself presumes then the existence of coherence, and texts function in society as generators of different kinds of coherences (domestic and patrimonial, religious, political, juridical, linguistic, professional etc).

The cultural (especially the Tartu-Moscow school but also for example R. Barthes and U. Eco) and literary (J. Culler) semiotics, which started to develop from the mid sixties, and textual semiotics cultivated within the framework of the previous two have totalised the concept of the "text". Juri Lotman has defined the semiosphere as "a set of individual texts and languages closed upon each other" (Lotman 1999: 11). From this definition one proceeds also in the following discussion, which means that fiction as a text represents a particular marking and language use of reality, which together form a literary discourse and which, having once emerged, tends to "act" according to its own rules. This stems from the fact that the word "only in the literary text achieves its absolute *s e l f p r e s e n c e* (Selbstpräsenz). It doesn't only make the statement present but also itself in its manifested audio reality". (Gadamer 2002: 273). The identification (interpretation) of "behavioural canons" takes place in relation to readers, which, on the one hand, means the entering of the reader into the text but, on the other hand, soliloquizing through the text. Juri Lotman has considered the latter especially important within the reception process of the literary text because through this inner dialogue the expansion of the reader's attitudes, assessments, capability to dispute, and aesthetic horizon takes place. Compared to visual (fine arts), aural (music), and audiovisual (movie/television) arts the cohabitation of reflection and self-reflection gives a certain advantage to the literary text as a binder. When in the case of the last the recipient is first placed in the relationship of presenter-

meaningful facts. Meaning itself presumes a coherent relationship. Here "sociality" is interpreted as Hannah Arendt has defined it: "Society is the form of coexistence in which the dependence of one human being on the other gains a public significance". (Arendt 1970: 43)

presented (emotional level) then in the case of literature — presuming that the reader knows the language in which the literary text is delivered to him — already beginning from the title starts the dialogical contact.

The emotionality of the literary text appears through the word filter, which is inseparable from discursive thought. Or how it would seem through H.-G. Gadamer's universality of hermeneutics: "The performance of literature happens not until via its reading through as actualisation of its meaning. On the other hand literature is a textual art and as this a step towards sciences dealing with texts" (Tool 2002: 460). Needless to say that the word binds. But one can also divide the word, for example in the case of the invective, and also to hide, like in the case of a cryptic text. Such a positioning of the word makes the literary text active for the reader. The literary text actualises conversation, the archetypal situation, which was prevalent in oral culture (folklore, fairy tales and other such traditional texts). The literary text is the visualization of the intersubjective experience (ib. 460).

I. "Preliterary" Coherence (18th-19th century)

Estonia's case brings out a set of specific traits in literature as the factor of social coherence which at close scrutiny turns out to be existential for Estonian society, culture and state.

First of all, in the case of Estonian literature we are dealing with a young and "small literature" (Krull 1996: 87), the effect of which on "Estonian-like" self-reflection and narrative (as a sign) in Estonian society could only become manifest from the second half of the 19th century. Even the epic *Kalevipoeg* (published in 1853–1862), with its 500 copies at the time of publication, was first and foremost meant for linguists. Its spread among the people took the form of the notion that Estonians could now be considered a cultured nation as they too had their epic (great narrative).

Still, the late emergence of Estonian literature did not mean that before the middle of the 19th century Estonians did not have a

chance to exercise “textuality”. The “first act” of the coherence of Estonian society (then a peasant society) began in 1739 with the publication of the Bible in Estonian. The Bible made the Estonian language visible as the common language of the nation (Kross 2000: 20), but also gave it an interpretational paradigm. For the first time a relationship with the text could occur. This again favoured dialogism. The Bible became the code text of the emerging Estonian society, playing a key role in the development of the nation’s interpretative skills. Estonians learnt to read and write with the help of religious books (Paul 2000: 62). Without interpretative skills choices and self-reflection are impossible. Estonians have been throughout their history a homogeneous class. The Estonian language was the demarcation line between classes: “the upper class was German and the lower Estonian” (Paul 1999: 69). The publication of the complete Bible in Estonian meant among other things that the Estonian language acquired a higher status. This is one of the reasons why during the two centuries after the publication of the Bible Estonian literature tended to be treated in the sacral key. Estonians have called themselves a “bookish nation” (Laar 2000: 11).

It is important to stress this because in cultures where the knowing and exchanging of sacral texts was only the privilege of the church, literature as the provider of social coherence did not have primary significance. What I have in mind here is Latin Christianity, predominant in Western Europe till the Reformation and comprising “all these churches, where the language of divine word was Latin and which usually followed the liturgical canons of the Roman church approved by the Pope” (Bartlett 2001: 36). “Latin” changed from the name of a language into *gens Latina*, acquiring a half-ethnic connotation, and “probably helped to form the togetherness among numerous collectives of people with different national and linguistic origin” (Bartlett 2001: 37). Still it has to be treated as a hierarchical, “top-down”, and elitist identity, upheld by the expansion of the Roman church.

The precondition for literature to start to function as a binder was created by the Reformation, with its demand to individualise the relationship of a believer to God through the word of God. What this kind of facing God with the Bible in hand meant for

Estonians has been depicted by Anton Hansen Tammsaare with a great dramatic force in his novel *Tõde ja õigus* ('Truth and Justice', Tammsaare 1981: 386–387).

The specifics of the formation and coherence of the Estonian society when compared to the rest of Europe becomes manifest in the fact that when “during the late Middle Ages people started to use local languages in literary and documental texts” (Bartlett 2001: 289), the determining factor in ethnic belonging and society's integration became the law (juridical charges, procedures of case management) (ib. 300). In Estonia this becomes topical only in the 18th and 19th centuries in connection with the establishment of the judicial status of the peasantry. One such document was the “Regulation” of Czar Alexander I in 1802 but also the 1804 act concerning Livonian peasantry which was accompanied by an explanatory letter (*Eesti talurahva ajalugu I* 1992: 597–599). The different interpretation of these by the lords of the manor and the serfs gave rise to peasant riots. (Ib. 602).

The acts formally liberating peasants from serfdom became law in 1816 in Estonia and 1819 in Livonia. Their differing interpretations too caused peasant unrest which is vividly depicted by Eduard Vilde in his novel *Mahtra sõda* ('War in Mahtra').

A conviction spread among peasants that somewhere there was “the Czar's real law” that the lords were hiding from them. The notion of “freedom” itself evolved into an equally central question of interpretation (ib. 610–611). As one can see, the legal regulation of the status of peasantry led also to the consolidation of countrymen.

The second so-called pre-literary coherence factor was calendar literature. Till the 1860s the calendar was the only printed work that was published regularly each year. Calendars contained handy instructions and articles that broadened the people's cultural horizon (Annus 2000: 120). Both calendar literature and the adaptations of 18th–19th century popular German literature laid the foundations for a wide readership of the “people's literature” at the beginning of the 19th century (Vinkel 1966: 304).

As most of the Estonians' energy and time was then consumed by just keeping alive themselves and their households, priority understandably was given to the oral tradition in communication

(one could sing and retell without interrupting work). Individual experience was interpreted through traditional narration against the community background and apropos determined the “common” (Kõresaar 2001: 48). Reading presupposes the availability of at least a minimal amount of free time and devotion. The school is one of such dedicatory places and school time one of special occupations of time. The extensive network of Estonian national schools prepared the nation for the emergence of the first wave of writers in Estonian between 1870 and 1890 (Lydia Koidula, Eduard Vilde, Eduard Bornhöhe, Ernst Peterson-Särgava, Juhan Liiv and others).

By that time Estonian journalism too had established itself in educating the nation and bringing coherence to society. It is important to stress that there was more literature than “time” in the 19th century Estonian press. Events were mediated to the reader through personality with a phase shift and socio-pedagogical garnishings. At the end of 19th and even at the beginning of 20th century literary works themselves were largely born in literary supplements to newspapers. The majority of Estonian writers have also been journalists.

A mention should be made of cultural societies in shaping the Estonian society. Here the Learned Estonian Society and Estonian Writers’ Union led the way. The activities of the Estonian Students’ Society and the Vanemuine Society were also closely related to literary life.

The centring of Estonian society on the word, or more exactly literature, was historically conditioned, as Jürgen Habermas has shown in his monograph on the development of the European public sphere (Habermas 2001). The literary public that came into being during the 18th century in Europe (public discussion over the published written word), and which in return was the “godfather” to political public opinion (ib. 82–83) reached Estonians almost one hundred years later. The pattern adopted from the rulers, the enlightened Baltic-German nobility — in the case of the Learned Estonian Society, though, it was implemented by the sovereign — continued the tradition of “German societies” started by Gottsched in Leipzig in 1727. At the end of the 18th century over 270 reading societies were counted in Germany (ib. 127).

II. Estonian Literature as the Social Coherer

Estonian literature as the social coherer gained a wholly new dimension during the first decades of the 20th century. One can say without exaggeration that, alongside the formation of the literary canon of the following century, the Young-Estonia (Noor-Eesti) literary and cultural philosophical movement played an especially important role in guiding the Estonian society into the European paradigm. When the 19th century socio-pedagogic nature of Estonian literature manifested itself in the attempt to enlighten the readers, then literature of the first decades of the 20th century taught the Estonian society to see itself through the prism of aesthetic creativity. While Lydia Koidula and Eduard Vilde provided the so-called primary education, then Gustav Suits, Friedebert Tuglas, Anton Hansen Tammsaare and dozens of other writers during the first half of the 20th century helped the Estonian society towards maturity. It was then that writers became opinion makers and they formed the most influential part of the Estonian literary elite. Examples abound, for instance, Tuglas's speech on the occasion of the first anniversary of the Republic of Estonia, Gustav Suits's dedicatory poem on the occasion of the University of Tartu being inaugurated as a national university, Anton Hansen Tammsaare's journalism. Literary dispute (Siuru, Tarapita, Literary Orbit) in the 1920s marked the bourgeoising of society, the characteristic features of which are literary salons and café-culture (Habermas 2001: 85).

It is no wonder then that during the 1930s "national" propaganda work tried to recruit writers, some of whom went along with the authority of Konstantin Päts. Others represented social scepticism. In the 1930s literature's opposition to power can be viewed as the true voice of the Estonian society, an attempt to save the public sphere from limitation and manipulation. It did not work as the nation was left aside from decision-making, with fatal consequences. The fact that the socio-political situation in the Republic of Estonia during the second half of the 1930s has been called the "quiet era" is already in itself highly expressive from the aspect of literature's social coherence. The Soviet totalitarian regime put literature vis-à-vis society into a schizophrenic

position. On the one hand literature was canonised as social propaganda, with the writer as an “engineer of the soul”. On the other hand the purity of ideology in literature was safeguarded with the help of censorship and literary criticism. The privileged status of literature (big royalties, copious editions) on the one hand, party regulations to be “executed” with the “creative method” of socialist realism on the other.

From the viewpoint of the totalitarian regime literature and all the arts were the means of legitimising power. From the Estonian society’s point of view literature was implicitly accepted as legitimating the public sphere. This turned out to be possible because socialist realism itself was, when compared to reality, a complete fiction and its notional content started to disperse in the 1960s. Various realisms and literary works representing them could be classed under “socialist realism” (Veidemann 2001: 454). Besides socialist realism as the soviet “project of modernity” already clear postmodernist manifestations could be detected in the Estonian literature of the 1960s (Annus 1999: 1240).

Together with song festivals Estonian literature was between the 1960s and 80s an enclave of the public sphere and Estonians’ *corpus mysticum* (“mystic corpus”). This manifested itself in song festival processions, public singing in the Song Festival Grounds, but also at the funerals of “cultural heroes” (Friedebert Tuglas, Paul Keres) and especially in the theatre, where through original dramaturgy (Mati Unt’s *Phaeton*, *Päikese poeg*, Paul-Eerik Rummo’s *Tuhkatriinumäng*), through dramatisations (Anton Hansen Tammsaare’s *Tõde ja õigus*, *Põrgupõhja uus Vanapagan*, Jaan Kross’s *Pöördtoolitund*, and others) and drama classics the “Estonian matter” was dealt with. Just like the Song Festival Grounds and theatres were the true public toposes of Estonia, so the Estonian literature starting with the 1960s was the mental topos, the get-together place for the nation, where the formation of values and taste, self education but also the exercising of socio- and political discourse took place. This can be illustrated by the following examples; debate over *vers libre* at the turn of the 1960s (Jaan Kross’s, Ellen Niit’s and Ain Kaalep’s poetry), the reception of Mati Unt’s novel *Kollane kass* (‘The Yellow Cat’) and the short narrative *Võlg* (‘The Debt’) in 1963–1964, the challenge posed by

Enn Vetemaa's *Monument* and Arvo Valton's short stories to the self-exposé of the totalitarian rule at the end of the sixties, but also the turning of Mati Unt's play *Phaeton*, *Päikese poeg* and Paul-Erik Rummo's *Tuhkatriinumäng* into the battleground between power and the mentality of the new generation.

Especially Rummo's *Tuhkatriinumäng*, but also his poetry cycle *Saatja aadress*, which had made its partial appearance in the 1968 December issue of *Looming* and then lay hidden from the public for the next 17 years, defined the limits of how far the literary world could go in trying to call into being the public sphere. The symbolism of *Tuhkatriinumäng* and scepticism in the spirit of Erasmus betrayed in the eyes of the ruling power the true nature of the Estonian literary public — to be national-democratically engaged — and the counterattack followed — *Tuhkatriinu's* performances were restricted and *Saatja aadress* was fully published only in 1989. It is also remarkable that during the time when the soviet regime was "sloughing" (from 1960 to the beginning of 1970) manuscript almanacs came into being (Unt 2000: 116–120). Genetically this had no association with the tradition of literary salons with their 18th-century origins. It was the manifestation of counterculture directed against the official literary and cultural doctrines (ib. 113). The public readings of these almanacs and manuscript poems at poetry evenings, "literary cafés" and literary circles became enclaves of free speech. At the end of the 1960s and the beginning of the 1970s such enclaves became spatially determined. Poetry evenings became legendary at the Writer's House and the club of writers and artists at the Ku-Ku Club in Tallinn and Theatre "Vanemuine", the university café and club in Tartu. Although their self-expressive audience mainly consisted of students, it was still an action of coherence. The internal communication of developing circles of intellectuals prepared them for intercourse with the authorities.

Within the context of literature as a coherer for example the publication of Hando Runnel's collection of poetry *Avalikud laulud* in 1972 acquires a wider meaning, which starting with the title, manifests publicity as a "weapon" against the imprisonment and collectivism of totalitarianism. For the readers who identified themselves with Runnel's *Avalikud laulud* — many of Runnel's

texts acquired ballad status — these represented hope and solidarity. And there is nothing more binding for a human collective than to get away from oppression.

III. Estonian Literature as Code Text

Estonian literature's closeness to society manifested itself in the fact that literature developed a special language (Aesop's language) in order to communicate with the society, which the Estonian society also used in its internal communication. During the 1960s and 80s Estonian literature became the code text for the inside communication of society, more broadly it had to do with "the culture of total interpretation, in which each sign had double strain: public and formal meaning and hidden meaning" (Velsker 1999: 1212). This is attested by many examples, beginning with the reception of Lilli Promet's *Primavera* (1961) and ending with Jaan Kross's *Pöördtoolitund*, which was staged by Mikk Mikiver, with the role of Johann Voldemar Jansen played by Heino Mandri. The latter especially started a discussion about the "historical determinism" of Estonians. Here can be included also Juhan Smuul's *Lea*, Raimond Kaugver's *Nelikümmend küünalt*, Hando Runnel's entire poetry, Mats Traat's *Tants aurukatla ümber*, Heino Kiik's *Tondiõmaja*, Jüri Üdi's mock poems, Viivi Luik's *Rängast rõõmust* and other works the publication of which made them all foci of public debate and one had to queue up in bookstores in order to purchase them.

The presence of each such work on a domestic bookshelf denoted belonging to the secret brotherhood of Estonians. It was a signal of togetherness in pursuing the common goal that in democratic societies finds an outlet in demonstrations and party meetings. The code-textuality of Estonian literature under the conditions of soviet occupation appeared not only in the double meaningfulness substantially intrinsic to literature but in the fact that many works themselves turned into special communication channels in which only the topical information known to the readers was flowing.

The entire literary life (literary conferences, the appearances of writers in the press and in front of the public, literary coffee-houses between the 1960s and 80s can be construed as a coding and decoding process, which was determined by such “pretextuality”. Literary discourse carried in itself the missing discourse of political publicity.

IV. The Climax and Downfall of Estonian Literature as a Social Coherer

The distinctive engagement of Estonian literature appeared in exile, where it was directly related to the safekeeping of lost statehood and consistence of value systems. The literature in exile (both writers and literary critics and scientists) was the consolidator of that society and the keeper of the “ideal of Estonian independent statehood” (Kalda 1995: 52).

Estonian literature as the social coherer reached its climax in the second half of the 1980s, during the days of the “singing revolution”. Literature was being actively used in political rhetoric, as song lyrics. Writers played a leading role in the drafting of the message of the Creative Unions' Plenary on April 1st and 2nd in 1988. One can reasonably declare that during these years Estonian literature and society together formed one big and inseparable narrative.

During the time when Estonia was regaining its independence in 1991 literature was falling back to the periphery of the social plain, turning inward. Some writers went on to become politicians and literary life did not provide the kind of forum it had during the previous decades. Art that became free from the “functions of social representation” changed into an object of open choice (Habermas 2001: 92).

In the post-modern media society literature itself needs other medias for self-identification. Literature as an agent of social coherence grows more conventional. Born as “a small literature” in the 19th century, Estonian literature did great deeds during the 20th century. The great (bulky and diverse as far as titles are concerned) Estonian literature of the 21st century deals with its own

tiny matters. Its significance within and for society is determined by other characteristics. It has definitely missed its position as an intellectual leader. In the words of Jürgen Habermas:

“The baffle instructed for the public use of reason is broken; audience is split into the minority of non-publicly debating specialists and into the broad mass of publicly receiving consumers.” (Habermas 2001: 235)

References

- Anderson, B. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Annus, E. 2000. *Eesti kalendrikirjandus 1720–1900*. Tallinn: Eesti Akadeemiline Raamatukogu.
- Annus, E. 1999. Postmodernism 1960. aastate eesti kirjanduses. — *Looming*, 8.
- Arendt, H. 1970. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bartlett, R. 2001. *Euroopa sünd*. Tallinn: Kunst.
- Culler, J. 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dilthey, W. 1997. Vaimne maailm kui toimeseos. — *Filosoofilise hermeneutika klassikat*. Tartu: Ilmamaa.
- Eestimaa talurahva ajalugu I*. 1992.
- Gadamer, H.-G. 2002. *Hermeneutika universaalsus*. Tartu: Ilmamaa.
- Habermas, J. 2001. *Avalikkuse struktuurimuutus*. Tallinn: Kunst.
- Jansen, E. 1998. Muinaseesti Panteon: Faehlmanni müütide roll eestlaste rahvusteadvuses. — *Keel ja Kirjandus* nr. 12, pp. 801–811.
- Kalda, M. 1995. Kirjandusteadus. — *Eesti pagulaskirjandus*. Tallinn: *Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus*.
- Kross, J. 2000. Me tõus ja langus — ühes raamatuga. — *Raamatu osa Eesti arengus*. Tartu: Eesti Raamatuaasta Peakomitee.
- Krull, H. 1996. *Katkestuse kultuur*. Tallinn: Vagabund.
- Kõresaar, E. 2001. Kollektiivne mälu ja eluloo uurimine. — *Kultuur ja mälu*. *Studia ethnologica Tartuensia* 4. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Laar, M. 2000. Rahvas teeb raamatu, raamat teeb rahvuse. — *Raamatu osa Eesti arengus*. Tartu: Eesti Raamatuaasta Peakomitee.
- Lotman, J. 1999. *Semiosfäär*. Tallinn: Vagabund.
- Paul, T. 1999. *Eesti piiblitõlke ajalugu*. Tallinn: Emakeele Selts

- Paul, T. 2001. Vaimuliku raamatu osa eesti rahvuse kujunemises. — *Raamatu osa Eesti arengus*. Tartu: Eesti Raamatuaasta Peakomitee.
- Tammsaare, A. H. 1981. *Tõde ja õigus*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tool, A. 2002. Saateks. — Gadamer, H.-G. *Hermeneutika universaalsus*. Tartu: Ilmamaa.
- Undusk, J. 1994. Rahvaluuleteksti lõppematus. Felix Oinas, soome meetod ja intertekstuaalne «Kalevipoeg». — Oinas, F. 1994. *Surematu Kalevipoeg*. Tallinn: Keel ja Kirjandus.
- Unt, K. 2000. Käsikirjad ei põle — põrandaalune raamat Nõukogude Eestis. — *Raamatu osa Eesti arengus*. Tartu: Eesti Raamatuaasta Peakomitee.
- Veidemann, R. 2001. Sotsialistlik realism kui modernsuse projekt. — *Keel ja Kirjandus*, 7.
- Velsker, M. 1999. Mis on kuuekümnendad eesti kirjanduses? — *Looming*, 8.
- Vinkel, A. 1966. *Eesti rahvaraamat*. Tallinn: Eesti Raamat.

Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico*

ARTURO CASAS

Aumenta en los últimos años el interés por la renovación de la Historia literaria y más en concreto por la actualización de sus métodos y objetivos. Poco a poco y en paralelo, se ha consolidado una atención hacia la dimensión comparada de esta parcela de los Estudios literarios, fundamental ya en su constitución a lo largo del siglo XVIII en los países de la Europa occidental — Italia, Francia y España, de modo señalado — pero reexplorada ahora con nuevos y plurales operativos en convergencia con los también renovados paradigmas de la Literatura comparada y sobre todo en coincidencia con la profunda crisis de la Historia literaria de carácter nacional. Esta última disciplina es percibida a veces como funcionalmente agotada, al menos en marcos político-culturales consolidados o normalizados. Bajo otras condiciones, por ejemplo en marcos emergentes o en sistemas defectivos¹ se observan dos

* Trabajo vinculado al proyecto de investigación *Bases metodológicas para una Historia comparada de las literaturas en la Península Ibérica*, dirigido por Fernando Cabo Aseguinolaza (Ministerio de Ciencia y Tecnología de España: BFF-2001-3812, con financiación parcial de los Fondos FEDER de la Unión Europea; Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia: PGIDIT02PXIC20401PN).

¹ O en los que Itamar Even-Zohar (1990) denomina *sistemas literarios dependientes*, caracterizados por una posición de debilidad frente a otros desde los que suelen importar elementos para la renovación del repertorio, en algunos casos incluso en la propia lengua del polisistema fuerte, promoviendo por tanto una situación de amalgama o simbiosis que da

tipos de actuaciones. La primera, consciente de las limitaciones disciplinares ante los nuevos horizontes socioeconómicos, culturales y epistemológicos de la postmodernidad, propende a cuestionar la centralidad de la Historia literaria y a buscar otra clase de perspectivas que puedan satisfacer funciones también alternativas que, sin un abandono total de las fórmulas de la cohesión identitaria, maneja ese vector al margen de los apriorismos idealistas heredados del siglo XIX, a veces haciendo hincapié precisamente en la interculturalidad y el hibridismo (Estudios culturales, Estudios postcoloniales, Nuevo historicismo, *Gender Studies*...). La segunda sigue confiando en el método historiográfico tradicional y en la necesidad de preservar un canon, muy a menudo por entender que su programa no se haya completado debidamente en el espacio geocultural considerado. No respondería con exactitud a la realidad de los hechos defender que la primera de esas dos actuaciones domine en países de acceso reciente a un estatuto postcolonial, ni tampoco sancionar que la segunda se corresponda con las naciones europeas sin estado que han mantenido a lo largo del tiempo una resistencia cultural frente a estados/sistemas que han complicado o impedido su normal desarrollo, hasta el punto de que su definición sistémica se compadeciese mejor con la condición de *protosistemas*². No obstante, tal apreciación tampoco sería del todo errónea.

lugar a un polisistema bilingüe, o en casos multilingüe, raras veces perdurable. Even-Zohar había presentado ya en 1976 una comunicación al VIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada centrada en el análisis de las interferencias en los sistemas dependientes. Posteriormente la incorporó a *Papers in Historical Poetics* (1978: 45-59) y con el mismo título pero con modificaciones a *Polysystem Studies* (1990: 79-83), publicación de la que también destacaré ahora el capítulo "Laws of Literary Interference" (53-72). Interesa recordar el marco original de presentación de esta línea de investigación, también atendida por otros miembros de la Unit for Culture Research de la Universidad de Tel Aviv y, en el marco del análisis teórico-crítico sobre la historiografía literaria gallega, por González-Millán (1992).

² El concepto es habitual en los trabajos que viene desarrollando el Grupo Galabra, dirigido en la Universidade de Santiago de Compostela por Elias J. Torres Feijó y muy cercano en sus postulados a la teoría de

El debate sobre los métodos de la Historia literaria y sobre su apertura comparatista se localiza hoy principalmente en foros académicos especializados, aunque tiene asimismo una proyección directa en la definición curricular de los contenidos más apropiados para la enseñanza de la Literatura en los niveles secundario y superior. Esto hace que las controversias alcancen dimensiones de inusual proyección pública. Tanta que en ciertos países — Portugal sería un buen ejemplo en tiempo reciente³ — han llegado a constituirse en asunto de discusión general, manteniendo continuidad el debate incluso en la prensa escrita. Todo ello es del mayor interés porque revela la concurrencia de opciones y su jerarquización dentro del sistema.

El espacio geocultural ibérico en su totalidad no es ajeno a las tendencias globales que se acaban de apuntar, originadas por el descentramiento de la Historia literaria tradicional. En el marco de la Educación Secundaria, que siempre constituye uno de los mejores ámbitos de contraste para calibrar e interpretar hacia

los polisistemas de Even-Zohar. Algunos de sus presupuestos básicos aparecen expuestos en Torres Feijó (2000). La condición de *protosistema* se vincula por el Grupo Galabra a situaciones de emergencia y/o dependencia sistémica. En estas se registrarían una serie de carencias que implican inestabilidad e insuficiencia de los factores sistémicos (productos, repertorios, instituciones, mercado...) y que deben ser convenientemente identificadas y analizadas. La toma de conciencia sobre ese estado carencial o deficitario llevaría normalmente a determinados agentes del protosistema a fijarse un primer objetivo, consistente en ocupar el espacio de un sector más o menos amplio de los factores y de la red de relaciones del sistema dominante, contemplado a partir de ese momento como referente de oposición.

³ Carlos Ceia (2002) ha compilado algunas de las intervenciones públicas de escritores, intelectuales, profesores y políticos portugueses sobre la reforma del programa oficial de estudios literarios en los últimos cursos de Enseñanza Secundaria, que se materializará a partir del curso académico 2003–2004. La retirada del estudio pormenorizado de autores como Gil Vicente, Fernão Lopes o Bocage, la atención a *Os Lusíadas* de Luís de Camões sólo en el último año de secundaria y la implantación de la asignatura Literaturas de Língua Portuguesa han sido algunos de los capítulos más analizados y contestados de la reforma propiciada por las autoridades educativas.

dónde se mueven las cosas, se asiste a una cesión progresiva de contenidos en favor del análisis lingüístico y de la comparación intercultural. Se trata de una vía común en la mayor parte de los países del occidente europeo. Así lo confirman diversas encuestas y otras indagaciones de base empírica en las que he participado dentro del subprograma *Literary Education in Multicultural Europe*, dirigido entre 1998 y 2001 por Jean Bessière en el espacio general del programa COTEPRA, incluido en la red SÓCRATES. Esto ha supuesto de entrada una superación del enfoque historicista tradicional y a la vez la ampliación del viejo esquema genológico triádico para atender otras formas discursivas, con frecuencia incorporadas sobre bases teórico-comparadas.

Cabría pensar, también en principio, que estos protocolos responden al propio agotamiento de los modelos romántico y positivista de la Historia literaria, una vez satisfechos en casi todos los estados europeos los cometidos cohesionadores e identitarios de la disciplina tal y como estos fueron perfilados bajo premisas nacionalistas en el siglo XIX⁴. Sin embargo, una peculiaridad muy visible de lo que viene ocurriendo en el espacio ibérico es que la comparación promovida tiende a eludir el propio marco peninsular⁵ para atender prioritariamente dimensiones literarias y geoculturales más amplias: la europea, la mediterránea, la de la lusofonía, la panhispánica... Resulta esto significativo por dos razones básicas: una es la historia compartida por los pueblos y culturas peninsulares y otra la propia realidad plurinacional de España, *a priori* tan propicia, pese a sus asimetrías, al establecimiento de análisis comparatistas entre las

⁴ Sobre ese modelo véase Espagne y Werner (1990 y 1994), Núñez Ruiz (1994), Sinopoli (1996), Matos (1997), Thiesse (1999), Venâncio (1999) y Cabo Aseguinolaza (2001).

⁵ A falta de mejor solución, se emplea el adjetivo *peninsular* en un sentido amplio, por lo que deben entenderse comprendidos en ese uso los territorios insulares atlánticos y mediterráneos bajo administración portuguesa o española (Azores, Madeira, Canarias y Baleares). Tampoco se hará cuestión aquí sobre la idoneidad o el grado de aceptabilidad de la etiqueta *ibérico*.

literaturas de expresión castellana, catalana, gallega y vasca, o de cada una de estas con la portuguesa⁶.

⁶ En la Península Ibérica existen otras variantes lingüísticas con mayor o menor reconocimiento oficial y con diversa proyección literaria, tanto en textos orales como escritos. De ellas, sólo las lenguas aranesa e inglesa gozan de estatutos de oficialidad. La primera, variante del occitano, es cooficial junto con castellano y catalán en el Val d'Aran, mientras que la segunda es la única lengua oficial de Gibraltar. Otras variantes lingüísticas peninsulares que tienen reconocida alguna forma de protección por estatutos de autonomía y autoridades regionales son el asturiano y el aragonés. El *Estatuto de Autonomía* de la Comunidad Valenciana señala que el catalán hablado en esa región recibe el nombre de *valenciano*. Finalmente, hay que considerar el mirandés (variante del asturiano que se habla en la zona nororiental de Portugal) y el kaló (variante hispánica del romaní). Téngase presente además que Andorra, principado independiente enclavado en los Pirineos, ha fijado en su *Constitución* de 1993 el catalán como única lengua oficial del estado. Naturalmente, la pluralidad lingüística fue más compleja en la Edad Media, pues deberfan considerarse entonces las producciones literarias en latín, árabe y hebreo, junto con algunas otras variantes. En este mapa general y diacrónico, habría que considerar asimismo la pertinencia de incorporar una atención a las literaturas de la emigración o de los diferentes exilios (desde los producidos por las expulsiones de judíos y moriscos a finales del siglo XV y a principios del XVII, respectivamente, hasta los contemporáneos), sobre lo que no siempre existe un acuerdo entre los especialistas, ante todo por la dificultad de concretar un *terminus ad quem* para esa atención. Piénsese, por ejemplo, en la compleja peripecia de la literatura sefardí, que evidentemente no es sólo hispánica ni sólo medieval (Díaz-Mas 1993) y que en último término tal vez habría que definir como heterotópica y heterocrónica, en el sentido foucaltiano de esos conceptos (Foucault 1986), explorado ya por Sieghild Bogumil (2001) a propósito de la redefinición del comparatismo en un mundo globalizado. Un último parámetro, que a medio plazo alcanzará relevancia, es el de las literaturas producidas por las minorías asentadas en la Península Ibérica a partir del momento aún reciente en que esta se ha convertido en destino para la inmigración socioeconómica desde América Latina, el Magreb, África subsahariana o incluso Europa oriental. Sobre el tratamiento de las literaturas de la inmigración en el marco historiográfico-literario, y en especial sobre los modelos posibles para su incorporación, véase Biztray (1987), Sollors (1998), Dimić (1999) y Paccagnini (2002).

De hecho, el espacio geocultural ibérico admitiría ser estudiado como un ejemplo de (*macro*)polisistema, entendido este, al modo de Even-Zohar, como un grupo de literaturas nacionales vinculadas históricamente que mantienen entre sí una serie de relaciones jerárquicas y de flujos repertoriales o interferencias, de modo semejante a los que se dan entre los sistemas periféricos y central de los polisistemas fuertes (Even-Zohar 1990: 48). Y aun cabría la posibilidad de sumar a esas relaciones las existentes en niveles regionales o locales⁷, a su vez sometidas a interdependencias jerarquizadas dentro de cada uno de los polisistemas en cuestión. Al margen de las premisas epistemológicas y de la metodología aplicada, esta es en general una cuestión poco atendida, en la que tampoco se ha detenido especialmente la teoría de los polisistemas. La complejidad mayor deriva de la frágil correspondencia entre territorio, lengua y literatura nacional, sobre la que se ha fundamentado tantas veces la Historia literaria tradicional. Ciertamente, esas son nociones, sobre todo las de *territorio* y *literatura nacional*, con un interés apenas relativo para la teoría de los polisistemas. Lo importante, para empezar, sería tan sólo la aceptación de que ese (*macro*)polisistema ibérico, que aquí se optará por denominar *polisistema interliterario ibérico* — o, a partir de una convención homóloga a la establecida por Even-Zohar, simple-

⁷ Sobre literaturas regionales en España véase como introducción Enguita y Mainer (1994) y Miralles (2001). Desconozco que en Portugal exista particular interés por esta clase de producción literaria, que, en cambio, sí es manifiesto en Brasil, donde destaca el proyecto para la elaboración de la base de datos *Atlas Digital das Literaturas Regionais do Brasil e Regiões Adjacentes*. Sus promotores son Wolfgang Böhler, Wolf Lustig y Alai Garcia Diniz, especialistas de las Universidades de Mainz y Federal de Santa Catarina. Puede localizarse información en la página web <http://www.romanistik.uni-mainz.de/arl/port/apresentacao.htm>. Finalmente, el análisis del fenómeno *regional* en el caso de las literaturas catalana, gallega y vasca tampoco se ha nutrido con excesivas propuestas. De esos tres ámbitos el más complejo es sin duda el catalán, ya a partir — pero no sólo por ello, evidentemente — de los propios límites administrativos entre Cataluña, Islas Baleares, Comunidad Valenciana y Andorra (los Països Catalans), con incorporación también de algunas comarcas aragonesas y otras extensiones.

mente *sistema interliterario ibérico* — dista de consistir en una mera yuxtaposición de sistemas. En realidad, la concreción regional (zonal) de tal polisistema condiciona de un modo decisivo su identidad global.

Si admitimos que la implantación de un polisistema o la extensión de un campo literario (Bourdieu 1991) alcanza hasta donde llegan sus efectos, habrá que reconocer la incidencia sistémica de las literaturas española y portuguesa en el territorio gallego, por ejemplo. E incluso la presencia en ese espacio geocultural de los propios polisistemas español y portugués — este último en escala mucho más reducida, por supuesto —, entre otros motivos por la obvia existencia en Galicia de lectores/consumidores, y en casos de editores u otros agentes, vinculados con esas lenguas. Sin embargo, estos ejemplos de desterritorialización son habitualmente ignorados cuando se habla del polisistema literario gallego (o de otros), tanto si se hace bajo criterios sincrónicos como diacrónicos. Tan ignorados como la propia realidad pluricultural y plurinacional del estado, y en particular las dinámicas generadas por esa condición, en la mayor parte de la historiografía literaria española.

Visto desde una perspectiva inversa, puede decirse que los polisistemas generan habitualmente *delegaciones sistémicas* actuantes en la periferia, o no tan en la periferia, de los polisistemas inmediatos y aun de otros menos próximos, en especial si existe algún lazo político-administrativo común, determinado por la existencia de un estado o de una organización administrativa superestatal, o incluso por una fuerte afinidad ideológica o religiosa en los aparatos de poder de los respectivos estados. Las delegaciones sistémicas son y funcionan a su vez como sistemas dentro del polisistema marco. Poseen y organizan jerárquicamente sus propias instituciones y repertorios, a menudo, pero no de forma necesaria ni obligada, marcados por una propensión a lo regional o local⁸. La radicación más o menos periférica de esas delegaciones

⁸ La tendencia localista/particularista marca la definición por el Grupo Galabra de la noción de *subsistema*, próxima a la que aquí se aplica de delegación sistémica: “Nom é infrequente que os grupos interessados na subordinación do sistema que luta por emancipar-se tentem regionalizar (*subsistematizar*) os seus instrumentos de soberanía. Essas tentativas

sistémicas y su grado de desarrollo e influencia dependen, entre otras variables, de la propia fortaleza/debilidad del marco polisistémico con el que confluyen en un momento histórico determinado. Así, la delegación sistémica del polisistema literario español en Galicia, Cataluña o el País Vasco viene ocupando a lo largo de los últimos siglos una posición central, mucho más acentuada por supuesto en las fases protosistémicas del desarrollo histórico de los respectivos polisistemas. Lo demuestra para el momento actual el mercado, sin ir más lejos. En cambio, la delegación sistémica del polisistema literario gallego en España, por ejemplo, ocupa una posición periférica o meramente anecdótica más allá de los límites administrativos de Galicia, manifiesta en lo fundamental en la actividad de algunos grupos de agentes en Madrid.

Las delegaciones sistémicas representan funcionalmente, pues, un intento de cohesionar el polisistema. Su distribución en el territorio dista de ser homogénea, pues depende de las dinámicas históricas y de la dialéctica establecida con el otro sistema concurrente. Para el caso ibérico, su concreción asimétrica es una manifestación más de ese condicionante de *lo regional*, entendido en sentido amplio.

También podría hablarse a propósito del espacio geocultural ibérico de una *comunidad interliteraria*, o con mayor reserva de una *comunidad interliteraria específica*, en el seno de un determinado *centrismo interliterario*, en el sentido dado a esta serie de conceptos por Dionýz Ďurišin y la Escuela de Bratislava en sucesivas publicaciones, que tienen su origen en el libro de 1967 *Problémy Literárnej Komparatistiky*⁹ y que siempre han pivotado

venhem ao encontro de outras detentadas por grupos que non querem perder o control do centro sistémico da cultura B, constituído en *Parnasillo Regional*, impediendo a concorrência de outros Produtos e Produtores, de outras opções que podem ameazar a sua posição” (Torres Feijó 2000: 975–976).

⁹ Recuérdese que justamente en ese año y durante su Congreso de Belgrado, la Asociación Internacional de Literatura Comparada creó el Coordinating Committee for Comparative Literary History con el objetivo de promover una *Historia Comparada de las literaturas de lenguas europeas*, proyecto controvertido por diversas razones que sigue abierto

sobre el análisis del proceso interliterario y el rendimiento teórico de la noción asociada de *interliterariedad*. La Escuela de Bratislava, a diferencia de la teoría de los polisistemas, ha concedido una relevancia notable a la territorialidad, a la delimitación geopolítica y administrativa asociada al proceso interliterario y a la participación en su seno de las literaturas nacionales, hasta el punto de que el propio Ďurišin ha asumido el determinismo geográfico que incide sobre su modelo (en Ďurišin y Gnisci 2000: 33–36). Con todo, hasta el momento presente se hacen más plausibles las elaboraciones teóricas dadas a conocer por los investigadores vinculados con la escuela, o la propia redistribución epistemológica y operativa de las nuevas tareas del comparatismo, francamente atractiva, que las propuestas concretas formuladas sobre los diversos espacios geoculturales definidos, no siempre congruentes entre sí. En cualquier caso, sería interesante tomar nota de que, al menos en *Theory of Interliterary Process*, Ďurišin (1989: 126) no incorporó explícitamente la literatura portuguesa a la comunidad interliteraria específica¹⁰ conformada por asociación de las literaturas española,

en estos momentos. En relación con esa controversia véase Ďurišin (1974: 171–176), Weisgerber (1993), Pál (1995) y Sinopoli (2000). Otras publicaciones de interés sobre la noción de comunidad interliteraria y otras próximas son Ďurišin (1974: 113–178; 1984: 273–308, 1989: 105–137; 1995) y Ďurišin y Gnisci (2000). Del importante libro de Ďurišin en seis volúmenes *Osobitné medziliterárne spoločenstvá* [“Comunidades interliterarias específicas”] (Bratislava: Veda, 1987–1993) sólo conozco los índices duplicados en lengua francesa, que, con otras publicaciones del teórico eslovaco en traducción inglesa, me han sido facilitados amablemente por mi compañero de área César Domínguez. Señalo a continuación algunas proyecciones ibéricas de las propuestas de Ďurišin: Casas (2000), Riauzova (en Ďurišin y Gnisci 2000: 137–149), Santana (2000), Cabo Aseguinolaza (2001) y Domínguez (2001).

¹⁰ Recojo la que me parece la definición más precisa del concepto de *comunidad interliteraria* de todas cuantas he podido ver. Pertenece a Marián Gálik (1999: 100): “supranational and supraethnic conglomerates of literatures coming into existence, changing and disappearing in historical developments conditioned spatially and temporally by ethnic, linguistic, national, and even ideological factors”. Ďurišin introduce la noción de *comunidad interliteraria específica* sólo para aquellos casos en los que existe una cohesión fuerte de los factores mencionados, genera-

catalana, vasca y gallega. Como tampoco lo ha hecho Elena Riauzova (2000), a pesar de que sus análisis pudieran inducir a pensar lo contrario. Otro aspecto que merecería una atención demorada es el de distribución de los centrismos interliterarios, noción puente entre las comunidades interliterarias y la literatura mundial. La postulación por parte de Đurišin de tres centrismos interliterarios en Europa — el septentrional, el centroeuropeo y el mediterráneo, este último caracterizado además por su intercontinentalidad — deja algunas dudas sin resolver, más allá, por descontado, del reconocimiento de las raíces judeocristianas y grecolatinas de toda manifestación de la cultura occidental. En lo que afecta al espacio geocultural ibérico la primera de esas dudas procede de la adscripción mediterránea de las literaturas nacionales portuguesa, gallega y vasca.

Desde luego, las condiciones de implantación de los cinco polisistemas literarios aludidos distan de ser homologables. Resultaría inapropiado pensar, por ejemplo, que las historiografías literarias catalana y gallega, o muy en particular la vasca, hayan alcanzado un nivel de desarrollo comparable al de las historiografías portuguesa y castellana. Esto es así, entre otros motivos, por el peso determinante de obvios condicionantes institucionales que han venido operando a partir de comienzos del siglo XIX. En esa altura histórica, sólo las literaturas nacionales europeas respaldadas por un estado se encontraban en disposición de articular un programa historiográfico-literario, de diseñar una planificación que empezase por perfilar una identidad lingüística y un catálogo canónico de obras que organizase y jerarquizase la información aportada por viejas herramientas del tipo de la *Bibliotheca Hispana Vetus* y la *Bibliotheca Hispana Nova* (1672–1696), de Nicolás Antonio, o la *Biblioteca lusitana, historica, crítica e cronológica* (1741–1759), de Diogo Barbosa Machado. Piénsese, al respecto indicado, en la demora en la corrección de un criterio presente ya en la producción historiográfica de Luis José

dora de una interdependencia mantenida a lo largo del tiempo e incluso de pautas de desarrollo conjunto homologables a las propias de los procesos literarios nacionales. Véase Đurišin (1984: 289–299; 1989: 125–137; 1995).

Velázquez (*Orígenes de la poesía castellana*, 1754), y luego continuado entre otros por Simonde de Sismondi (*Histoire de la littérature espagnole*, 1841–1842) y por George Ticknor (*History of Spanish Literature*, 1849), según el cual la literatura catalana consistiría en un simple apéndice de la provenzal, juicio definitivamente refutado y reconducido sólo a partir de la intervención a su vez *planificadora* de Manuel Milà i Fontanals con obras como *Ressenya històrica i crítica dels antics poetes catalans*, de 1865.

Aclararé que empleo el concepto de *planificación* en un sentido algo más amplio que el usual en las propuestas teóricas debidas a Itamar Even-Zohar (1995 y 1998), Gideon Toury (2001) y otros miembros de la Unit for Culture Research de la Universidad de Tel Aviv. La planificación está definida por parte de estos teóricos como una intervención deliberada sobre la situación en la que se encuentra una determinada cultura o literatura, y más en concreto su repertorio. Esa intervención, que no tendría por qué ser plenamente consciente en cada uno de sus pasos ni tampoco inmutable en su estrategia, puede provenir de órganos que concentran algún poder en el polisistema cultural o de los considerados *free agents*. Even-Zohar ha destacado que a partir del siglo XVIII “a planificación da cultura deu en ser un factor fundamental na *creación, recuperación* ou *mantemento* das entidades colectivas” y que en esos procesos resultó progresivamente más decisivo el papel de los citados *agentes libres* (Even-Zohar 1998: 482). En el caso español, uno de ellos fue Martín Sarmiento, de quien resultan paradigmáticos los informes escritos en 1742–1743 bajo el rótulo *Reflexiones literarias para una Biblioteca Real*, no publicados hasta 1789. En párrafos como el 363 y siguientes, el monje benedictino instaba a acometer entre otros proyectos el de una *Historia literaria de España*, sabedor ya del hiato que se abría en relación con lo avanzado en ese terreno por otras naciones europeas (Sarmiento 2002: 160–161).

Por su parte, Toury ha llamado la atención sobre el modo diferente en el que surge una planificación en los casos de culturas institucionalizadas o no institucionalizadas. En el segundo de esos marcos la planificación supone en realidad la transformación de simples inventarios en repertorios, mientras que en el primero se materializa en cuanto cambio o introducción de opciones nuevas, o

bien como tentativa destinada a evitar los cambios promovidos por otros agentes. Otro aspecto importante destacado por la teoría de los polisistemas es que la planificación obedece en algunas ocasiones a la mera voluntad de alcanzar poder o prestigio (político, económico, académico...), y no tanto a una tentativa genuina para la introducción de cambios justificados como deseables o convenientes (Toury 2001: 20).

La planificación, por tanto, puede ir referida no sólo a los productos considerados literarios dentro de un sistema determinado sino a cualesquiera otros destinados al consumo y al mercado. La atención que aquí se propone implica todos esos productos, incluidos los de naturaleza propiamente institucional. Entre estos últimos figura en lugar muy relevante la Historia literaria.

Pues bien, la constitución como objeto de estudio y como clave identitaria de la literatura española a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX partió de un firme compromiso político entre las más altas instancias del estado, un compromiso destinado a facilitar el control de la institución literaria y al mejor éxito de la correlación entre la historia nacional española y la historia de la literatura escrita en lengua española, perceptible de inmediato en las disposiciones gubernativas sobre la instrucción escolar (Llacuna Morera 1984; Núñez Ruiz 1994). El proceso ha sido explicado por José-Carlos Mainer (2000: 153–190) en su trabajo “La invención de la literatura española”, donde repasa, entre otros, memoriales como *Por la libertad de la literatura española* (1770), de la autoría de Francisco Pérez Bayer, o *Informe de la Junta creada por la regencia para poner los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de instrucción pública* (1813), de Manuel José Quintana. Otro tanto podría ser corroborado, para el caso portugués, por las *Memórias de litteratura portugueza* (1792–1814, 8 vols.) de la Academia Real das Sciencias de Lisboa, institución para la que los Estudios literarios tenían un objetivo estratégico fundamental en aquella coyuntura, no otro que el contribuir al establecimiento de la especificidad nacional portuguesa (Abreu s.d.).

Los desajustes que se acaban de apuntar tan someramente entre los sistemas literarios ibéricos que han contado con respaldo de un estado y los que no sólo no lo han tenido sino que, además, han

sufrido las consecuencias de las políticas homogeneizadoras del Estado español en el marco lingüístico-cultural a lo largo de varios siglos conforman una de las razones que contribuyen a explicar algunas de las reticencias hoy palmarias ante un ejercicio histórico-comparado normalizado en el marco ibérico, experimentadas tanto por agentes de los sistemas consolidados — el portugués y el español — como por los que toman parte en los otros tres¹¹. A este respecto, merecería atención, por lo representativo, el silencio al que se ha visto sometida tanto en Portugal como en España la figura de Fidelino de Figueiredo, autor en 1931 del libro *Pyrene. Ponto de vista para uma introdução à História comparada das literaturas portuguesa e espanhola*, en el que además de repasar críticamente los métodos de la Literatura comparada al uso establecía una caracterización contrastiva de las dos literaturas seguida de un esquema sobre su irreductibilidad periodológica a partir de la *tendência desiberizante* promovida como rasgo identitario por la dinastía de los Borgonha, con algún excursus también hacia otras literaturas peninsulares, todo en el marco de su hispanofilia y declarado iberismo¹². Ciertamente, el iberismo ha actuado con

¹¹ Como es natural, esta clase de reticencias no se han activado con exclusividad en el espacio geocultural ibérico. Un marco de referencia interesante, si bien muy distinto, es el centroeuropeo (Mitteleuropa). Algunos trabajos recientes han contribuido a delimitar las controversias y dificultades principales del problema (Neubauer 1999; Sárközy 1999; Bojtár 2002). Bojtár ha ido en realidad más allá, al cuestionar la posibilidad de una investigación histórico-comparada seria referida a marcos regionales o geoculturales de carácter transnacional. Lo hace por tres clases de motivos, presentados del modo siguiente: la dependencia historiográfica de los estudios comparados, la imposibilidad de definir con exactitud el concepto de *región* y la falta de especialistas capacitados para ejercer el comparatismo en los espacios regionales que se establezcan.

¹² Figueiredo deslegitimó en su libro formulaciones del tipo de las alentadas por José María Salaverría y otros intelectuales españoles del momento (Portugal como extensión de España, o como “una casi España”) e intentó aclarar el sentido de algunas polaridades tradicionalmente esgrimidas que explicarían las diferencias básicas entre las literaturas española y portuguesa (continentalidad/oceaneidad, fuerza/lirismo, contraste/desproporción...); pero, llevado por el prejuicio de la superioridad de la épica sobre

frecuencia a lo largo de los últimos siglos como una plataforma propicia para los contactos interliterarios y para el establecimiento de análisis de base comparatista entre los distintos agentes de los sistemas vecinos. Pero hay que contar con la debilidad, las asimetrías, la propensión dualista y la falta de continuidad histórica de todos los proyectos enmarcables bajo esa etiqueta, equívoca algunas veces por constituir un caballo de Troya para la hegemonía cultural y/o política (recuérdense los argumentos del Padre António Vieira o, en sentido inverso, los de Miguel de Unamuno); anecdótica, por otra parte, en los ámbitos catalán o vasco a partir de muy elementales claves estratégicas asumidas por los nacionalismos respectivos; casi siempre problemática para los intelectuales portugueses que hicieron bandera de tal programa¹³ (Molina 1990; Rocamora 1994).

la lírica, se reafirmó en la madurez con la que habría nacido la literatura en lengua castellana y negó esa condición a la portuguesa durante la etapa medieval. Estas ideas provienen ya de su estudio “Características da Literatura Portuguesa”, publicado en 1914, y tendrían continuidad en un trabajo de 1935 titulado “Características da Litteratura Hespanhola”. Véase de J. Cândido Martins “Fidelino de Figueiredo e o mito de Pirene: o comparativismo entre as Histórias literárias portuguesa e castelhana” (Seruya y Moniz 2001: 131-142).

¹³ Contribuyen a clarificarlo las siguientes consideraciones de José Saramago, incorporadas al hilo de la postulación de un *trans-iberismo* plenamente abierto a América Latina (pero no en cambio, según parece, a la conexión con las antiguas colonias africanas y asiáticas de Portugal — Angola, Mozambique, Cabo Verde, Santo Tomé y Príncipe, Guinea-Bissau, Macao, Goa, Timor Este — y España — Guinea Ecuatorial, Sahara Occidental, Filipinas): “Como cualquier otro portugués antiguo y moderno, fui instruido en la firme convicción de que mi enemigo natural es, y siempre habría de serlo, España. No atribuíamos demasiada importancia al hecho de que nos hubiesen invadido y saqueado los franceses, o que los ingleses, nuestros aliados, nos hubieran explotado, humillado o gobernado: esos no eran más que episodios históricos corrientes que teníamos que aceptar de acuerdo con las reglas de un relativismo práctico, ese que precisamente nos enseña a relativizar, esto es, a tener paciencia. Absoluto, lo que se dice absoluto, desde nuestro punto de vista de portugueses, sólo el rencor al castellano, sentimiento llamado patriótico en que fuimos infatigables en el transcurso de los siglos, lo que, quién sabe, nos habrá ayudado, por el rechazo y por la contradicción, a formar,

Las asimetrías del iberismo provienen de varios órdenes. A los efectos que ahora nos interesan más y si nos centramos en las relaciones entre estados, cumple destacar el muy distinto grado de cohesión cultural interna en España y Portugal, debido básicamente al carácter plurinacional del primero de esos estados y a la relativa homogeneidad que singulariza por contra al segundo. Cualquier movimiento institucional proiberista que desde cualquier lado de la frontera interestatal haya querido intervenir en el ámbito político, administrativo o cultural al margen de esa realidad ha sido visto como inconveniente por las culturas minoritarias peninsulares y de modo señalado por los agentes o productores más significados de sus respectivos sistemas literarios, a menudo próximos a la militancia nacionalista o, al menos, contrarios a la política de uniformización cultural consustancial al nacionalismo español¹⁴. La lógica interna de esa actitud está fuera de duda, en especial si se consideran las condiciones constitutivas de todo discurso identitario en situación emergente, propenso siempre a la localización y explotación de lo antitético. Lo cierto es que todo ello contribuye a explicar la ausencia histórica de programas de aproximación intercultural basados en el reconocimiento y acceso a la pluralidad lingüística peninsular, algo que los proyectos educativos del socialista cántabro Luis Araquistain asumían en los albores de la Segunda República pero que a fecha de hoy siguen sin haberse llevado a la práctica¹⁵.

robustecer y consolidar nuestra propia identidad nacional. No afirmo que las cosas hayan pasado así, es solamente una idea que se me ha ocurrido al socaire de la escritura. Como tampoco afirmo que sea verdad que a todo esto España se haya limitado a responder con absoluta, no relativa, indiferencia, o incluso con algún menosprecio, por añadidura" (Saramago 1990: 5-6).

¹⁴ Sobre el trayecto entre nacionalismo literario y literatura nacional véase González-Millán (1995).

¹⁵ Ni siquiera dentro de los límites del Estado español, donde nunca ha existido una política educativa favorable al conocimiento y estudio de catalán, gallego o euskera, ni de las respectivas literaturas y culturas, fuera de sus respectivas zonas de implantación y cooficialidad. Esa política sí existe en el ámbito de la Unión Europea merced a las acciones *Comenius* y *Lingua* de la Red SÓCRATES, centradas de todos modos en las lenguas oficiales de los estados miembros.

La cuestión de fondo pasa por supuesto por las desconfianzas históricas, tan alimentadas en las largas etapas dictatoriales de Salazar y de Franco por sus políticas autárquicas y por la oficialización de culturas también aislacionistas, sólo proclives a la apertura latinoamericana a propósito de la recuperación de viejas retóricas imperial-expansionistas en función legitimadora. No hubo lugar tampoco durante todos esos decenios para que dos regímenes ideológicamente tan próximos propiciasen un diálogo al menos bipolar o para que las instituciones académicas de ellos dependientes avanzasen en el trazado de programas educativos o de investigación que supusiesen alguna forma de encuentro intercultural. En ese tiempo la Historia literaria oficial reforzó los compromisos identitarios tradicionales y prescindió de cualquier asunción de tareas comparatistas. A mayores, visto en perspectiva portuguesa, quedó afectada de modo serio la posibilidad de una comunicación directa, no mediada por los fantasmas históricos de la España imperial, entre la cultura portuguesa y las culturas gallega, catalana o vasca, de modo que aún hoy la producción literaria en esas tres lenguas tiene una presencia meramente anecdótica en el mercado luso. Sobre este ámbito de relaciones, es aplicable lo que la Escuela de Bratislava ha estudiado como *función de intermediación externa*, que sin duda ejerce la literatura española en relación con las otras tres citadas, y no únicamente por intermediar sus respectivos vínculos con Portugal sino en general con casi cualquier otro país y sistema literario¹⁶ (Đurišin 1989: 134–136).

Se reconocerá que el trasfondo descrito y las inercias históricas a él asociadas juegan en contra de cualquier proyecto histórico-comparado que aspire a dar cuenta de lo común y de lo diverso entre las literaturas y los polisistemas literarios de la Península Ibérica abstrayéndose de esa realidad conflictiva. No resultaría admisible hoy por hoy un planteamiento que obviase la complejidad de la convivencia política e intercultural entre las naciones ibéricas y sus sistemas literarios, o ya entre los nacionalismos concurrentes en un

¹⁶ Lo mismo ocurre en otros marcos estatales, siempre según el teórico eslovaco: "For example a striking part is played by English literature as an intermediary between Scots, Irish and Welsh literatures on the one hand and the other European and further literatures on the other" (Đurišin 1989: 136).

mismo marco histórico y sus respectivas postulaciones sobre la identidad/alteridad en el espacio peninsular. Estas se han manifestado a veces con un sesgo tan militante que han inducido (e inducen) incluso la negación de *lo otro*, al punto que las alteridades silenciadas entran así de modo obligado en una invisibilidad o imperceptibilidad institucional y repertorial que tiene una inmediata incidencia en la recepción y el mercado.

Quizás por eso mismo algunas de las iniciativas para emprender esa clase de proyectos hayan partido del exterior, constituyendo lo que bien pudiera entenderse como una planificación exotópica, entendido el adjetivo en el saludable aunque controvertido sentido bajtiniano; en consecuencia, como condición de una exterioridad o extraposición que faculta una comprensión *otra* de las alteridades en juego y de su dinámica global.

Por razones de organización académica, universidades norteamericanas, británicas y de otras zonas geográficas crearon a lo largo del siglo XX cátedras y departamentos de Literaturas Ibéricas, o Hispánicas en sentido amplio, que en algunos casos dieron entrada, sobre todo a partir de los años cuarenta y cincuenta, al estudio de las literaturas catalana y gallega, y en menor medida también de la vasca. Otras veces fueron las asociaciones profesionales las que han impulsado encuentros semejantes: es el caso, por ejemplo, de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, fundada en 1917 y bajo cuyos auspicios se publica desde esa misma fecha la revista *Hispania*. Por otra parte, el ya mencionado Coordinating Committee for Comparative Literary History de la Asociación Internacional de Literatura Comparada ha considerado recientemente la conveniencia de impulsar una *Historia comparada de las literaturas de la Península Ibérica* que vendría a sumarse a otros dos proyectos en marcha, centrados en las literaturas latinoamericanas y las del centro y este europeos¹⁷. Coincide ese

¹⁷ Serán publicados, respectivamente, como *Oxford Comparative History of Latin American Literary Cultures*, bajo coordinación de Mario J. Valdés y Djelal Kadir, y *History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, coordinada por Marcel Cornis-Pope, Tomislav Longinovic, John Neubauer y Svetlana Slapsak. Se recoge información sobre ambos proyectos

impulso con una serie de iniciativas no vinculadas entre sí, desarrolladas en distintas universidades portuguesas y españolas, también de países latinoamericanos, que demuestran una revitalización de los métodos de la Historia literaria e incluso de la incorporación propeutética de una dimensión comparada.

Una de las lagunas fundamentales para llevar a feliz término proyectos como el auspiciado por el Comité mencionado es sin duda el conocimiento en profundidad sobre la propia historiografía literaria y su constitución disciplinar en los territorios ibéricos. Es insuficiente lo que se ha investigado y publicado en ese ámbito, pero proyectos como el iniciado hace unos años por el Seminario “Juan Andrés” de Estudios Teóricos y Comparatistas en la Universidad de Alicante, bajo dirección de Pedro Aullón de Haro, o por el antes mencionado Grupo de Trabalho “História da literatura” de la Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística, en la actualidad dirigido por José Luís Jobim desde la Pontificia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, son merecedores de reconocimiento en su tarea de reedición de textos fundacionales de las Historias literarias ibéricas o en la creación de foros de debate y promoción de encuentros de investigadores¹⁸. También en esa línea de debate metodológico se

en la página *Rethinking Literary History — Comparatively*, con edición de Mario J. Valdés y Linda Hutcheon: <http://www.chass.utoronto.ca/lithist/index.html>. La naturaleza de esta clase de intervenciones en tanto posibles variantes de una planificación exotópica merecería un análisis demorado. Debe tenerse en cuenta, para empezar, la delegación de funciones de coordinación hacia comparatistas y especialistas en literaturas nacionales de los marcos geoculturales interesados por los respectivos proyectos. Además, son esos mismos especialistas quienes pueden haber tomado la iniciativa de la planificación en el seno del Comité, bien a título personal bien en representación de determinadas instancias académicas nacionales.

¹⁸ Jesús García Gabaldón, Santiago Navarro Pastor y Carmen Valcárcel Rivera, con dirección de Pedro Aullón de Haro, han editado seis volúmenes de la traducción española de la obra *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782–1799) del abate Juan Andrés (*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Madrid: Verbum, 1997–2002), centro además de un encuentro científico cuyas actas

han celebrado en fechas recientes, entre otros, el Colóquio Internacional *Histórias Literárias Comparadas*, en el Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira de la Universidade Católica Portuguesa de Lisboa (noviembre de 1999), cuyas actas han sido ya publicadas (Seruya y Moniz 2001); el Simposio *Historia Comparada e Espacios Interculturais. As literaturas da Península Ibérica*, en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidade de Santiago de Compostela (diciembre de 2002); y el Simposio *Teoría de la literatura e Historia literaria* de la Asociación Española de Teoría de la literatura (Universitat de València, enero de 2003). A menudo en diálogo directo con otros foros, instancias y proyectos se va conformando de este modo un ambiente algo más favorable para la superación de antiguos recelos sobre la determinación como objeto de estudio del espacio geocultural ibérico, sin que por ello hayan menguado las propuestas que prefieren postular comprensiones y dominios geoculturales alternativos, como la de la proyección antes mediterránea que ibérica de la cultura catalana, la de la reintegración de la gallega en el campo intercultural luso-afro-brasileño — línea seguida por el Grupo Galabra¹⁹ — o la de la preeminencia de los vectores de la lusofonía o la hispanofonía sobre cualesquiera otros.

se han publicado hace poco (Aullón de Haro *et al.* 2002). Igualmente en el seno de las actividades del Seminario “Juan Andrés”, Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor han editado el primer volumen de la *Historia de la literatura española* de Friedrich Bouterwek (Madrid: Vervum, 2002), originalmente publicada en alemán en 1804 como *Geschichte der Spanisches Poesie und Beredsamkeit*. Por otra parte, algunos de los trabajos elaborados en el marco de los encuentros científicos de la ANPOLL, referidos no sólo a la Historia literaria brasileña sino también a la portuguesa y en general a la europea en sus orígenes, son accesibles en una muy útil página web (<http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/>).

¹⁹ Con apoyo en la noción de *interliterary system* desarrollada por Naftoli Bassel (1991), a partir por cierto de los presupuestos de la Escuela de Bratislava, Torres Feijó (2000) y el Grupo Galabra se refieren al *intersistema cultural galego-luso-afro-brasileiro*. La traslación del prefijo *inter-* en relación con el marbete empleado por Bassel es explicada por la voluntad de reforzar el postulado de una fuerte cohesión cultural entre los

Redunda todo ello en una oportuna rebaja de las sublimaciones identitarias y de las comprensiones de lo nacional bajo una perspectiva estática, homogeneizadora e inflexible. Esto es algo que el modelo explorado por Đurišin y la Escuela de Bratislava puede ayudar a entender mejor por su modo de contemplar las dialécticas de integración/desintegración de las comunidades interliterarias, motores con su interacción recíproca del proceso literario mundial y dependientes de una serie siempre abierta de situaciones de carácter histórico, geográfico, administrativo, lingüístico, étnico, religioso, sociopolítico, cultural o nacional (Đurišin 1995: 69). Pensemos en el complejo caso vasco y en concreto en su mayor vinculación con el espacio geocultural *francés* hasta el siglo XVIII, momento en el que inicia una reorientación en la asimilación repertorial y en otros índices hacia el espacio geocultural peninsular. Tal vez ahí pudiera señalarse una manifestación de lo apuntado por la Escuela de Bratislava en torno a la recomposición dinámica de las comunidades interliterarias: ninguna literatura nacional se liga necesariamente de modo exclusivo y definitivo en términos históricos a ninguna comunidad interliteraria. Por otra parte, la toma en consideración de la pluralidad de claves atendida para la delimitación de una comunidad interliteraria en su proceso diacrónico permite una comprensión más amplia y flexible de la noción sistémica de *interferencia*, ineludible cuando se trata de asuntos como el que aquí se dirige.

Al paso de lo que se acaba de introducir, se imponen la reflexión y el debate metodológicos. En el momento actual es perceptible la necesidad de una superación de los esquemas de trabajo del comparatismo tradicional de base positivista o formalista más o menos patente, con mayor frecuencia de la deseable adscrito a un discurso académica y políticamente correcto en relación con las

sistemas asociados, “que partilham e formam um (inter-)sistema superior constituído pola partilha de materiais e normas comuns” (Torres Feijó 2000: 980). Se hace evidente, en consecuencia, que el Grupo Galabra no aplicaría al dominio ibérico el concepto de *intersistema cultural/literario*, bastante más restrictivo, y entiendo que de menor aplicabilidad en el ámbito comparatista, que el de *sistema intercultural/interliterario*, tal como aquí se ha introducido este último.

instituciones *afectadas* por sus propuestas. En el marco académico esas instituciones comienzan por los departamentos universitarios que pivotan sobre las diversas literaturas nacionales, reacios en general a cualquier pérdida de definición funcional y a toda cesión de competencias; en el marco político la corrección mencionada interviene como una especie de salvaguardia ante el campo del poder (Bourdieu 1991) y las distintas posiciones ideológicas; finalmente, ambos marcos se superponen cuando se habla del sistema educativo y de los currículos oficiales de las materias literarias específicas de Secundaria, con obvias y potentes implicaciones sobre el mercado²⁰. Aún más: en el ámbito del que nos ocupamos, la práctica comparatista tradicional se inclinó a menudo por la plasmación de atenciones duales o bipolares — rara vez multipolares — tan pendientes de los autores cimeros de *la otra literatura* como despreocupadas de la producción no canonizada y del resto de los elementos del sistema, muy en particular del estudio de instituciones y repertorios, así como de la propia recepción. En ese sentido, para las relaciones interliterarias habría que comenzar por analizar el reduccionismo que suele incorporar esa asignación axiológica, en especial por su capacidad para eclipsar otras entidades y relaciones sistémicas o por su tendencia a ignorar la polifuncionalidad (Đurišin 1989: 133–134) de algunos de esos autores cimeros, pero sobre todo por lo fácil que resulta acomodarse a su fijación y blindaje a lo largo del tiempo. Los efectos limitativos y deturpadores de esta clase de operativos aumentan cuando hablamos de relaciones interliterarias entre sistemas fuertes y débiles, pues es habitual que los primeros

²⁰ Todas esas inercias y algunas otras resultaron confirmadas a la luz de los datos ofrecidos por una encuesta llevada a cabo por parte de los alumnos del seminario “Problemas de Historia comparada: Aplicaciones ao dominio ibérico”, por mí impartido en el marco del programa de doctorado *Teoría da literatura e Literatura comparada* (Universidade de Santiago de Compostela, curso 2001–2002). La encuesta se dirigió a cinco colectivos diferenciados: profesores de diversas literaturas nacionales en Enseñanza Secundaria, profesores de la Facultad de Filología compostelana y tres grupos de alumnos de distintos ciclos y especialidades universitarios. Preveo ofrecer detalles y el análisis correspondiente en otra publicación.

admitan un número muy reducido de *autores dignos de reconocimiento* entre los pertenecientes a los segundos, e incluso que sus instituciones y el propio mercado los seleccionen — por ejemplo para traducirlos y promocionarlos — no en concordancia con la efectiva realidad sistémica de la que proceden sino a partir de construcciones apriorísticas y de estereotipos predeterminados sobre la *esencia* o la naturaleza básica de esa literatura débil y sobre la supuesta idiosincrasia particular o *desvío* antropológico a ella subyacente. En sus bases estéticas y temáticas, el regionalismo literario o pictórico de finales del siglo XIX y comienzos del XX fue en España uno de los resultados menos elaborados y en cambio más visibles de esa clase de intervenciones, alentadas — y ello no es particularmente extraño — desde el centro del polisistema cultural español a partir de su capacidad para generar demanda. Y todo esto que se señala en especial para el caso de productores y productos cabría reafirmarlo en relación con los repertorios, sometidos a una exotización que en la actualidad rinde aún sus frutos a través de variantes algo más refinadas y difusas. En esta parcela sería pertinente ver las opciones de *binacionalidad intencional*, concepto introducido por la Escuela de Bratislava para delimitar los casos en los que un autor y su obra se reinstalan en otra lengua y en otro sistema literario de mayor institucionalización, o de representatividad complementaria, sin que ello suponga renuncia a continuar integrado en el sistema de origen²¹.

Por todo lo visto, se hace muy necesaria la aportación de los estudios imagológicos y de la geocrítica también en el campo historiográfico-literario. No tanto para concretar en los textos literarios la imagen del otro, o la representación de los espacios físicos/culturales/simbólicos/etnográficos asociados, como para elucidar la visión global del sistema literario otro y aun su

²¹ Desde luego, existen grados diferentes para esa reinstalación: uno de ellos es la programación de traducciones de disponibilidad simultánea en el mercado a la publicación del libro en la lengua de origen. No es raro que esta estrategia sea recompensada desde el sistema de acogida otorgando a la vez una representatividad nacional/regional en relación con el sistema de procedencia y una legitimidad en el propio, hasta el punto de que llegue a obviarse y a olvidarse la marca de la traducción.

particular presencia como tal sistema — no sólo la de las obras y los autores, pues — en la historiografía literaria propia. Nada de ello resulta tan novedoso, sobre todo si se tienen presentes las raíces dieciochescas de la Historia comparada europea, a menudo vivificadas por contrastes de opiniones participados por ese mismo tipo de consideraciones imagológicas *avant la lettre*, en aquel momento muy encendidas por la polémica²². Al lado de esas aportaciones que se mencionan, la base fundamental para la renovación de la Historia comparada debiera provenir de un modo decidido de los estudios empíricos y sistémicos, pues sólo con sus presupuestos y metodologías se abriría un margen para algo tan indife-rrible como la extensión del análisis comparatista a las esferas institucional, repertorial y del mercado. Además, en esas esferas tendrían que integrarse la cultura y otras manifestaciones socio-semióticas junto a la literatura, según ha destacado desde siempre Even-Zohar — más aun en su reciente revisión de la teoría de los polisistemas (Even-Zohar 1999) — y contribuye a justificar el conjunto de publicaciones debidas a Steven Tötösy de Zepetnek y sus colaboradores en varias universidades canadienses²³. Esta clase de ampliaciones no podría dejar fuera, en consecuencia, el contraste entre las relaciones internas (*posiciones y tomas de posición*) ni las homologías entre los campos literarios nacionales y los respectivos campos del poder. En particular, sería relevante centrarse bajo perspectiva histórico-comparada en el estudio de las correlaciones existentes entre los subcampos de gran producción y de producción restringida a partir del momento en el que estas nociones de la sociología de Pierre Bourdieu (1991) resultan aplicables y operativas. Ello supondría asimismo la incorporación de un contraste añadido entre *capital cultural*, *capital simbólico* y

²² Fueron notables las abiertas por las respuestas del abate Xavier Lampillas a las acusaciones de Girolamo Tiraboschi sobre las insuficiencias de la literatura española, o por las de Antonio Nasarre y Agustín de Montiano ante las posiciones defendidas por Louis-Adrien Du Perron sobre la incontinencia y la desproporción del teatro áureo español (Cebrián 1996: 535–550).

²³ Véase en particular Tötösy de Zepetnek (1998), Tötösy de Zepetnek y Sywenky (1997) y Tötösy de Zepetnek, Dimić y Sywenky (1999).

habitus a fin de conocer la dinámica de su funcionamiento en los distintos campos literarios nacionales²⁴.

Es sabido que ni la teoría de los polisistemas ni la teoría de los campos sociales se circunscriben a los espacios nacionales. Pero esta característica no las hace inapropiadas para una aplicación al terreno que aquí interesa. Por tres razones. Primero, por esquivar la excesiva centralidad de lo identitario-nacional asumida por tantas elaboraciones historiográfico-literarias, incluida por cierto más de una de carácter comparado. Una segunda virtualidad estriba en la escasa receptividad de estos modelos hacia un sometimiento narrativo como el propiciado por la Historia literaria de estirpe romántica. Finalmente, sus fundamentos epistemológicos facultan una crítica del discurso historiográfico y de sus específicas funciones según estas le fueron atribuidas por parte de la institución, esto es, por parte de todos aquellos factores implicados en el control de la cultura y en la intermediación entre fuerzas sociales y repertorios (Even-Zohar 1999: 49).

Las tres razones apuntadas convergen en el carácter prefigurativo de toda narrativa histórica (Valdés 1999). Una posible alternativa postmoderna para la Historia literaria, que Mario J. Valdés perfila como Historia cultural comparada de la literatura, pasaría por el estudio interdisciplinar de la producción y la recepción del imaginario cultural en contextos sociales específicos. Dos de las señas de ese programa consistirían justamente en el establecimiento de límites para la *autoridad narrativa explicativo-causal* común en los viejos esquemas historiográfico-literarios y en la renuncia a toda vocación de *clausura*, para instaurar, en sentido inverso, una historia *abierta* que el teórico mexicano compara con

²⁴ A esto apuntan en definitiva Michael Werner (en Espagne y Werner 1994: 15-30) y, retomando sus argumentos, Antón Figueroa (2001: 130) al destacar que en la Historia comparada un estudio en escala menor de las relaciones interliterarias —para observar, por ejemplo, los vínculos entre productos de distintos sistemas— corre el riesgo de autoimpugnarse si hace abstracción de los diversos grados de autonomía, de las diferentes dinámicas o de la concreta organización interna de los sistemas literarios a los que pertenecen los productos comparados. En este sentido puede afirmar Figueroa que “as relaciones literarias non obedecen nunca a modelos estandarizados”.

un hipertexto ligado de modo múltiple a otros hipertextos. El atractivo de tal modelo aumenta si se cae en la cuenta de su capacidad para minorar la grandilocuencia de algunos lastres identitarios y en último extremo para convenir en que el oficio del comparatista en su dimensión historiográfica consiste en realidad en la comparación de una serie de invenciones respaldadas por el éxito de otras tantas adhesiones colectivas. Así podría verse, al menos si convenimos con Anne-Marie Thiesse (1999) en el carácter postulado-construido de la nación y en el proselitismo/aprendizaje en el que descansa siempre el sentimiento de lo nacional, comprendidas ahí naturalmente las que han venido siendo en los dos últimos siglos herramientas utilísimas de la cohesión identitaria de base nacional, precisamente las Historias de las literaturas nacionales.

De todas maneras, cualquier aplicación al espacio geocultural ibérico de los modelos que aquí hemos repasado tendría que tener presente el *décalage* historiográfico-literario al que se ha hecho referencia. En ese terreno no faltan especialistas ni instituciones que consideran temerario deconstruir o desarmar la historia nacional, la historia literaria, el canon... cuando todavía no se ha culminado su construcción y al lado, o enfrente, se levantan edificios mucho más sólidos y altos. Según ciertas percepciones nada excepcionales, sería como emprender un camino de vuelta cuando aún no se ha llegado a una meta razonable. Al margen de lo controvertidos y/o defendibles que puedan resultar esos planteamientos u otros paralelos que cabría introducir, más acentuados quizás en los sistemas literarios débiles pero nunca ausentes de la realidad sistémica de los que gozan de una institucionalización alta (Cabo Aseguinolaza 2001), es claro que su eficacia a la hora de intervenir como (contra)planificación no resulta en absoluto despreciable. Como tampoco lo es el rendimiento de ciertas iniciativas locales, de signo en menor o mayor medida diferencialista, favorecidas por determinados estamentos institucionales que aspiran a quebrar espacios geoculturales más amplios²⁵. En

²⁵ Un ejemplo reciente es el constituido por el primer volumen de la *Historia de la lliteratura en llengua valenciana* (Ahuir y Palazón 2001), dedicado al siglo XIII. La institución impulsora ha sido la Diputació de València y están previstos ocho volúmenes. La publicación es la primera de sus características y nace al amparo de una planificación diferencialista

cierto modo, esos impulsos localistas juegan también en contra de una planificación historiográfica comparatista de aplicación al dominio ibérico, igual que otras fuerzas que hemos tenido ocasión de considerar en páginas anteriores y que conservan plena capacidad para contrarrestar las iniciativas de los que la teoría de los polisistemas denominaría *agentes de cambio*.

Referencias

- Abreu, M. s.d. Histórias da literatura e a sua história. — Jobim, J.L. (Coord.). *Grupo de Trabalho “História da literatura” da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPLL)* [acceso: 18 de diciembre de 2002] <http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/abreu2.htm>.
- Ahuir, A., y A. Palazón 2001. *Historia de la Lliteratura en Llengua Valenciana. Segle XIII*. València: Diputació de València.
- Aullón de Haro, P., J. García Gabaldón y S. Navarro Pastor (Eds.) 2002. *Juan Andrés y la teoría comparatista. Actas del Curso celebrado en la Biblioteca Valenciana en septiembre de 2000*. València: Biblioteca Valenciana.
- Bassel, N. 1991. National Literature and Interliterary System. — *Poetics Today*, 12 (4), pp. 773–779.
- Bisztray, G. 1987. *Hungarian-Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bogumil, S. 2001. Comparative Literature, Globalization, and Heterotopia. — *Neohelicon*, XXVIII (1), pp. 43–54.
- Bojtár, E. 2002. On the Comparative Study of the Region's Literatures. — *Neohelicon*, XXIX (1), pp. 79–84.
- Bourdieu, P. 1991. Le champ littéraire. — *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89, pp. 3–46.

en relación con el tronco catalán. El párrafo de apertura del prólogo institucional a la obra, en boca del Presidente de la Diputació, dice así: “La Llengua Valenciana es una de les mes antigues d’Europa. El Poble Valencià, com a mostra de la seua singularitat, la va començar a parlar fa molts segles, quan el llatí que imposaren els romans es va trobar ab l’iber dels pobladors autoctons. Esta llengua va perdurar durant segles en llavis dels mossaraps valencians quan els musulmans van invadir el Regne de València, i posteriorment va tindre un esclat lliterari impressionant” (9).

- Cabo Aseguinolaza, F. 2001. National Canon Formation as Interliterary Process: The Spanish Case. — *Literary Research/Recherche Littéraire*, 18 (35), 51–62. Accesible en <http://www.uwo.ca/modlang/aile/old35/ArticlesCabo.htm>.
- Casas, A. 2000. Problemas de Historia Comparada: la comunidad interliteraria ibérica. — *Interlitteraria*, 5, pp. 56–75.
- Cebrián, J. 1996. Historia literaria. — Aguilar Piñal, F. (Ed.). *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid: Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 513–592.
- Ceia, C. 2002. Reforma do programa de Português para o Ensino Secundário. *Revista de Imprensa* (2001) [acceso: 3 de enero de 2003] http://www.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/reforma_portugues.doc.
- Díaz-Mas, P. 1993. *Los sefardíes: Historia, lengua y cultura*. 2ª ed. Barcelona: Ropiedras.
- Dimić, M.V. 1999. Las literaturas canadienses de menor difusión: Observaciones desde un punto de vista sistémico. — Iglesias Santos, M. (Ed.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, pp. 207–219.
- Domínguez, C. 2001. Literatura comparada, medievalismo y la crisis del eurocentrismo. ¿Emergencia de una nueva disciplina? — *Voz y Letra*, XII (2), pp. 5–33.
- Đurišin, D. 1974. *Sources and Systematics of Comparative Literature*. Traducción de P. Tkáč. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Đurišin, D. 1984. *Theory of Literary Comparatistics*. Traducción de J. Kocmanová. Bratislava: Veda.
- Đurišin, D. 1989. *Theory of Interliterary Process*. Traducción de J. Kocmanová y Z. Pištek. Bratislava: Veda.
- Đurišin, D. 1995. Le comunità interletterarie: una categoria fondamentale del processo interletterario. — Gnisci, A., y F. Sinopoli (Eds.). *Comparare i comparatismi. La comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo*. Roma: Lithos Editrice, pp. 67–81.
- Đurišin, D., y A. Gnisci (Eds.) 2000. *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria*. Roma: Bulzoni.
- Enguita, J.M., y J.-C. Mainer (Eds.) 1994. *Literaturas regionales en España*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- Espagne, M., y M. Werner (Dirs.) 1990. *Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIX^e siècle*. París: Éditions de la Maison de Sciences de l'Homme.
- Espagne, M., y M. Werner (Dirs.) 1994. *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*. París: Éditions de la Maison de Sciences de l'Homme.

- Even-Zohar, I. 1978. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Accesible en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/php1978.pdf>.
- Even-Zohar, I. 1990. Polysystem Theory. — *Poetics Today*, 11 (1), pp. 7–94. Accesible en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/ps/polysystem.html>.
- Even-Zohar, I. 1995. Planificación da cultura e mercado. — *Grial*, 126, pp. 181–200. Accesible en http://itamarez.tripod.com/ps_esp/plan_gal.htm.
- Even-Zohar, I. 1998. Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais. — *A Trabe de Ouro*, 36, pp. 481–489. Versión original: Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities. Accesible en http://itamarez.tripod.com/papers/plan_res.html.
- Even-Zohar, I. 1999. Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas. — Iglesias Santos, M. (Ed.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, pp. 23–52. Accesible en http://www.tau.ac.il/~itamarez/ps_esp/fac-dep_es.htm.
- Figueroa, A. 2001. *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais.
- Foucault, M. 1986. Of Other Spaces. — *Diacritics*, 16, pp. 22–27.
- Gálik, M. 1999. Comparative Literature as a Concept of Interliterariness and Interliterary Process. — Tötösy de Zepetnek, S., M.V. Dimić e I. Sywenky (Eds.). *Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à l'heure actuelle*. París: Honoré Champion, pp. 95–104.
- González-Millán, X. 1992. A configuración historiográfica dunha literatura marxinal. — VV.AA. *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 445–452.
- González-Millán, X. 1995. Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega. — *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1994*, pp. 67–81.
- Llacuna Morera, J. 1984. *La enseñanza de la literatura en el bachillerato desde 1836 hasta 1931 (A través de los "Planes de estudios" y con un Anexo de análisis de los Libros de texto del siglo XIX)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral inédita dirigida por Benito Varela Jácome.
- Mainer, J.-C. 2000. *Historia, literatura, sociedade (y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Matos, S. Campos 1997. Portugal: The Nineteenth-Century Debate on the Formation of the Nation. — *Portuguese Studies*, 13, pp. 66–94.

- Miralles, E. 2001. *Biblioteca de las literaturas regionales. Siglo XIX. Autores bilingües (Obra en castellano)*. Vol. I. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Molina, C.A. 1990. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal.
- Neubauer, J. 1999. Is a History of East-Central European Literature Possible? — *Neohelicon*, XXVI (2), pp. 69–78.
- Núñez Ruiz, G. 1994. *Educación y literatura. Nacimiento y crisis del moderno sistema escolar*. Almería: Zéjel.
- Paccagnini, E. 2002. La letteratura italiana e le culture minori. — Formisano, L. (Coord.), *La Letteratura Italiana fuori d'Italia*. Vol. XII de la *Storia della Letteratura Italiana* dirigida por E. Malato. Roma: Salerno Editrice, pp. 1019–1070.
- Pál, J. 1995. L'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata e i suoi lavori di storiografia letteraria. — Gnisci, A., y F. Sinopoli (Eds.). *Comparare i comparatismi: La comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo*. Roma: Lithos, pp. 82–88.
- Rocamora, J. A. 1994. *El nacionalismo ibérico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Santana, M. 2000. National Literatures and Interliterary Communities in Spain and Catalonia. — *Catalan Review*, XIV (1/2), pp. 159–171.
- Saramago, J. 1990. Mi iberismo. — Molina, C.A. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal, pp. 5–9.
- Sárközy, P. 1999. La question de la "littérature nationale" en Europe Centrale. — *Neohelicon*, XXVI (2), pp. 79–84.
- Sarmiento, M. 2002. *Reflexiones literarias para una Biblioteca Real*. Edición y estudio de J. Santos Puerto. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. Edición original de 1789.
- Seruya, T., y M. L. Moniz (Orgs.) 2001. *Histórias literárias comparadas. Colóquio internacional*. Lisboa: Colibri y Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira da Universidade Católica Portuguesa.
- Sinopoli, F. 1996. *Storiografia e comparazione. Le origini della storia comparata della letteratura tra Settecento e Ottocento*. Roma: Bulzoni.
- Sinopoli, F. 2002. La Historia comparada de la literatura. — Gnisci, A. (Ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Traducción de L. Giuliani. Barcelona: Crítica, pp. 23–69.
- Sollors, W. (Ed.) 1998. *Multilingual America. Transnationalism, Ethnicity, and the Languages of American Literature*. Nueva York y Londres: New York University Press.
- Thiesse, A.-M. 1999. *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e–XX^e siècle*. París: Éditions du Seuil.

- Torres Feijó, E. J. 2000. Norma lingüística e (inter-)sistema cultural. O caso galego. — Carrasco González, J. M. et al. (Eds.). *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera. 1^{er} Encuentro de Lusitanistas Españoles*. Cáceres: Universidad de Extremadura, t. II, pp. 967–996.
- Tötösy de Zepetnek, S. 1998. *Comparative Literature. Theory, Method, Application*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- Tötösy de Zepetnek, S., e I. Sywenky (Eds.) 1997. *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*. Edmonton y Siegen: Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies (University of Alberta) e Institute for Empirical Literature and Media Research (Siegen University).
- Tötösy de Zepetnek, S., M.V. Dimić e I. Sywenky (Eds.) 1999. *Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à l'heure actuelle*. París: Honoré Champion.
- Toury, G. 2001. A tradução como meio de planificação e a planificação da tradução. — Seruya, T., y M.L. Moniz (Orgs.). *Histórias literárias comparadas. Colóquio internacional*. Lisboa: Colibri y Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira da Universidade Católica Portuguesa, pp. 17–32. Accesible, bajo el título Translation as a Means of Plannig and the Plannig of Translation: A Theoretical Framework and an Exemplary Case, en <http://www.tau.ac.il/~toury/works/plan-tr.htm>.
- Valdés, M. J. 1999. Postmodern Literary History or Reading History as a Hypertext. — *Neohelicon*, XXVI (2), pp. 11–17.
- Venâncio, F. 1999. 'Quick Fleeting Sketches': Literary History in Portugal in the 19th Century. — Spiering, M. (Ed.). *Nation Building and Writing Literary History*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, pp. 185–196.
- Weisgerber, J. 1993. Escribir la historia. El ejemplo de la "Historia comparada de las literaturas de lenguas europeas": principios y organización. — Angenot, M., et al. (Dirs.). *Teoría literaria*. Traducción de I. Vericat Núñez. Madrid: Siglo Veintiuno, pp. 408–414.

Lenguas y usos literarios en la Península Ibérica

JOSEP CARLES LAÍNEZ

Introducción

El fenómeno que voy a tratar de desarrollar en estas páginas es, curiosamente, inadvertido por quienes se dedican a la difusión y cultivo de las lenguas minoritarias europeas y, en particular, de las hispánicas. Atañe tanto a sus literaturas como a sus variedades dialectales y, sobre todo, al marco de adscripción político en el cual se insertan. Frente al desarrollo de comunidades político-lingüísticas que establecían su norma referida a un territorio (pensemos en los clásicos ejemplos de Euskal Herria, Galicia o Valencia), se está produciendo, a mi entender, a partir del último decenio del siglo XX, un paso más avanzado en la movilización socio-cultural (por pequeña o simbólica que sea) para la defensa de variedades lingüísticas que sólo aparecían en perdidos subapartados de los manuales de dialectología o de romanística hace tan sólo un cuarto de centuria. Se reivindicán, se estudian, se cultivan y se esgrimen como bandera, siendo, en muchos casos, la primera vez que se visten, de manera digna, con letras de imprenta (o de hipertexto). Así, los particularismos subdialectales y las especificidades reducidas a decenas de hablantes (esto si continúan existiendo) adquieren carta de naturaleza intelectual y, más importante aún, unas señas de identidad de las cuales antes carecían. No entraré en las consecuencias de tal explosión lingüística y

literaria;¹ me voy a ceñir tan sólo a levantar acta de un proceso inscrito a la perfección en el paradigma contemporáneo y que, en el caso de la península ibérica (y, en concreto, en el del Estado español), es particularmente llamativo.

El lector ha de tener en mente, a lo largo de este artículo, que frente a la España cuatrilingüe oficial (español, euskara, gallego y valenciano) y el Portugal monolingüe (junto al mirandés, ya también oficial en su concejo), pueden aislarse, a lo largo de todo el siglo XX, hasta veintisiete lenguas literarias² peninsulares. La cifra puede parecer extrema, exagerada, hinchada o pretendidamente amplia, pero es por completo real. Una buena parte de ellas tiene una tradición que se ancla en la Edad Media y está vinculada a naciones que en su día gozaron de independencia política de uno u otro modo (pensemos en la Corona de Aragón, Galicia, Asturias...); sin embargo, la gran mayoría, si bien tienen documentación rastreable siglos atrás, ha experimentado un cultivo que partía prácticamente de cero (y, en ciertos casos, sin “prácticamente”). Como es fácil suponer, cae lejos de mi intención establecer cronologías o redactar unos apuntes de historias literarias, pero sí pretendo pasar revista a los rasgos que, a mi juicio, subyacen a esta proliferación y la enmarcan en un *momentum* histórico distante de la periclitada modernidad y, también, de una posmodernidad extinta, pues ésta ha dado paso, aunque haya habido momentos de superposición, a una transmodernidad³ cuyas características

¹ Entenderé en este artículo por “literario” los cuatro conceptos (literatura, norma literaria, paraliteratura y oralidad literaria) que analicé en Laínez 2001–2002. Del mismo modo, el término “lengua” lo utilizo al margen de la consideración como lengua propiamente dicha o dialecto de cada una de las variedades lingüísticas.

² Enumeradas alfabéticamente son las siguientes (doy entre paréntesis otras acepciones también usuales): andaluz, aragonés, aranés, asturiano (bable), cántabro, castellano-aragonés, catalán, cheso, eonaviego (gallego-asturiano), español (castellano), euskara, extremeño, fala de Xálima, gallego, guanche, guask, ibérico, leonés, mirandés, mozárabe (andalusí), murciano, panocho, portugués, ribagorzano, romanó-kaló (romanó), tamazight (bereber) y valenciano.

³ El término “transmodernidad” fue acuñado por la filósofa Rosa María Rodríguez Magda en 1989, para referirse a la asunción de los retos

esenciales explican muchos de los rasgos del actual rescate de todo tipo de variedades lingüísticas. Estos rasgos principales son: la circunscripción a la tribu, la creación de una literatura esencial, la metahistoricidad, la infraterritorialidad, la hipertrofia significativa y la arreferencialidad o arrealidad. Seis particularidades, no todas ellas verificables en un mismo idioma, pero sí presentes en las propuestas literarias de las comunidades lingüísticas de la península ibérica contemporánea. Características, además, que, unidas, dejan entrever un modo de pensamiento cercano al premoderno y donde vuelven a aparecer tendencias que la modernidad pretendió borrar del imaginario social y que la posmodernidad creyó por siempre abolidas.

Así pues, teniendo estos tres estratos como marcos estructurales en un ámbito general (lo que es modernidad en uno puede ser premodernidad en otro, es decir, las tres fases en cada una de las seis particularidades arriba mencionadas no siempre se corresponden paralelamente), me propongo analizar cuáles han sido los pasos dados por las diferentes lenguas literarias de la península ibérica en su concreción cada vez más específica, algo cuyas implicaciones sociales, artísticas y personales sobrepasan en mucho los márgenes teóricos y físicos de este artículo.

La circunscripción a la tribu

El español y el portugués son las lenguas oficiales de, respectivamente, España y Portugal, dos Estados cuya acta de nacimiento se remonta, respectivamente, a 1492, con la unión dinástica de las monarquías de Aragón y de Castilla, y en torno a 1139, cuando Alfonso Enríques, tras la batalla de Ourique contra los musulmanes, tomó el título de rey, convirtiéndose en el primero del país atlántico. Es decir, la dos únicas entidades independientes — ahora mismo — de la península ibérica (con la excepción de

pendientes de la Modernidad tras la crisis postmoderna (Rodríguez Magda 1989). Un mayor desarrollo de esta cuestión puede leerse en Rodríguez Magda, Rosa María, "Globalización: la totalidad transmodernidad" (en prensa).

Andorra, cuya problemática es bien distinta a la que me propongo tratar) tienen su acta de nacimiento en la Edad Media. Del mismo modo, la primera gramática española, de Antonio de Nebrija, vio la luz también en esa fecha clave de 1492. Al margen de Estados más antiguos al español (Aragón, Castilla, Asturias, Galicia, Murcia...) o de haber pasado al dominio de éste aunque con posterioridad se independizaran (el mismo Portugal), los dos países conocidos ahora como España y Portugal hunden sus tradiciones de independencia y representación propia en el momento fundacional de los Estados europeos y del inicio de la expansión blanca por el resto del mundo. Desde ese instante, ha habido un *continuum* socio-político-cultural. Nos encontramos, por tanto, en el inicio de la modernidad, con dos claros representantes de lo que sólo mucho más adelante recibiría el nombre de Estado-nación. Además, Portugal gozaba de un privilegiado monolingüismo (si exceptuamos el islote astur-leonés de Miranda de I Douro) y el castellano pasaba a ser, de manera paulatina, la lengua de uso culto en los diversos territorios del reino de España. Con el tiempo, ese “de manera paulatina” se trocó en la imposición del español y la prohibición de cualquier otro idioma.

Sin embargo, esta visión, a la hora de analizar el desarrollo y pujanza de las diversas lenguas habladas en los países caídos bajo el dominio de España (sinónimo, o eufemismo, de Castilla-Madrid), se torna bien distinta. Y entramos, así, a una segunda fase. El reino de Valencia fue fundado el año 1238 por el rey occitano Jaume I y pasó, como entidad independiente de cualquier otra, a formar parte de la Corona de Aragón. De la misma manera, el reino de Galicia fue independiente hasta finales del siglo XV y principios del S. XVI, cuando cayó definitivamente bajo el poder de Castilla. El antiguo reino de Aragón corrió suerte pareja al valenciano en la fecha de 1492 y con la sangrienta debacle en el siglo XVIII con motivo de la Guerra de Sucesión entre los Austrias y los Borbones. Por su parte, el reino de Navarra, a pesar de haber mantenido muchos de sus privilegios a lo largo de su historia, pasó a engrosar el número de tierras poseídas por Isabel de Castilla y Fernando de Aragón en ese mismo año del siglo XV, tras una brutal conquista. A algunos de ellos (los federados en la Corona de Aragón, por ejemplo) se les dio el tiro de gracia en las dos

primeras décadas del siglo XVIII, cuando fueron abolidos sus leyes propias, sometiéndolos a las de España “por legítimo derecho de conquista”. Se trata, por tanto, se mire como se mire, de Estados que fueron perdiendo su independencia por la fuerza de las armas. Evidentemente, y como es esperable, las manifestaciones culturales en las lenguas propias de esos países se sumieron en un progresivo decaimiento, tanto cuantitativa como cualitativamente. Tan sólo a partir del siglo XIX, coincidiendo con el auge del romanticismo y el interés de este movimiento por la revitalización de la lengua y la historia propias de cada país, se inició un cultivo y una reivindicación lingüístico-política cuyos frutos absolutos aún no han sido recogidos. Es decir, con Valencia, Galicia o Euskal Herria, nos hallamos frente a naciones sin Estado, frente a entidades que gozaron de independencia en algún momento de su historia y que tienen en la actualidad un mayor o menor grado de vocación nacionalista. Frente a la historia de España y Portugal, las de cada uno de estos territorios son historias que han de ser reescritas, reelaboradas y, sobre todo, repensadas por sus habitantes.

Estos dos paradigmas han sido los corrientemente admitidos a la hora de valorar (o en el momento de historiar) las tradiciones de los Estados y las naciones hispánicas. Y fueron los discursos dominantes hasta el último cuarto del siglo XX. A ellos también se sumarían, aunque con ciertos matices, países como Asturias, Aragón o incluso Andalucía a la hora de reestablecer su deuda con la historia.⁴ Pero lo llamativo de las reivindicación lingüísticas nacidas a finales de centuria pasada es que responden a tres características muy llamativas. Por un lado, se desvincula la defensa de una lengua con la adscripción de ésta a un marco nacional que precise de un replanteamiento político; en segundo lugar, la mayor parte de las nuevas reivindicaciones se centralizan en territorios extremadamente pequeños; por último, no hay conflicto de ese territorio con el Estado donde se inserta. Cuatro casos son los paradigmáticos en la Hispania contemporánea: el

⁴ Incluso podría barajarse, en términos ya regionales y no puramente nacionales, la existencia de otro grupo, parejo a este último, donde se incluirían Cantabria, Murcia o Extremadura.

eonaviego, la fala de Xálima, el mirandés y el aranés (los dos primeros de adscripción gallego-portuguesa, el tercero de base astur-leonesa y el último occitano). No se trata ya de Estado, ni de nación sin Estado, ni de región del primero, sino de comarcas de los dos últimos. Todos ellos disponen de literatura escrita desde el siglo XIX y su situación legal va desde la oficialidad (aranés y mirandés), la enseñanza en algunos colegios (el eonaviego) o la práctica ausencia de iniciativas públicas (el extremeño). Así, el eonaviego (o gallego-asturiano) es un habla de transición entre el asturiano y el gallego, vehicular de los concejos situados al occidente de Asturias (entre los ríos Eo y Navia, de ahí su nombre); la fala de Xálima es el nombre común dado a las hablas (*valvideiru* en Valverde del Fresno, *mañegu* en San Martín de Trevejo y *lagarteiru* en Eljas) de tres pueblos extremeños, en la frontera con Portugal; el mirandés, como ya he dicho, es una variedad astur-leonesa en territorio portugués, exactamente en el concejo de Miranda, en el noreste del país; y, por último, el aranés, en el pirenaico valle de Arán, territorio gascón bajo administración catalana. Es decir, el ámbito de referencia lingüístico está reduciéndose en cuanto a amplitud territorial, como si los grandes conceptos de hace algunas décadas (nación, universalidad...) decayeran,⁵ como si en esta globalización sólo se pudiera alcanzar la individualidad mediante la reivindicación de lo más propio.

La creación de una literatura *esencial*

Lamento volver a traer a colación las literaturas española y portuguesa, pero ambas son el referente básico en el surgimiento de las modalidades literarias de las otras lenguas de la península ibérica. Para los dos Estados, la escritura realizada en español y portugués es la literatura *per se*, sin más añadidos o explicaciones.

⁵ Este mismo proceso — aunque atizado por numerosos elementos de imposible resumen y dificultosa comprensión para el foráneo — ha tenido lugar en Valencia, con el advenimiento de su lengua al rango oficial, separándose cada vez más de las formas catalanas y recurriendo a las soluciones propias de la variedad de oc del territorio.

Se escribe sin ser consciente de que se escribe (y en esas lenguas). No hay problemáticas, no hay minorización, no hay peligro de desaparición alguno. Se trata, en toda regla, de literaturas nacionales, aunque podría incluso atreverme a quitarle el calificativo para dejarlas en, meramente, literaturas. Otras nacidas históricamente a la vez, pero sin disponer de un Estado tras ellas, sí podrían recibir la denominación completa, más que más por su necesidad de afirmación (literatura valenciana, aragonesa, asturiana, gallega...). De este modo, en el paso de "literatura nacional" a "literatura" hay un grado, no tanto de excelencia como de normalidad sociolingüística. La literatura o es un producto del pueblo para el pueblo o se crea teniendo en mira el relieve del país que la sustenta.

Sin embargo, las últimas reivindicaciones y sus derivaciones creativas tienen en ellas mismas su medio y su fin. Así, la escritura en murciano o en eonaviego, en un principio, parte del reconocimiento de una diferencia, pero no de la necesidad de una reivindicación extralingüística. Incluso ésta puede llegar por añadidura, pero no como objetivo primario. A este respecto, y en lenguas mucho más poderosas de las dos mencionadas, no son extrañas las reflexiones de lo prioritario de que tales idiomas encuentren un mercado, con todas las salvedades que tal expresión puede tener dentro de un ámbito reducido como el de un dialecto o subdialecto. Pero, aun así, se busca una complicidad con un otro lector, crítico, estudioso. Se intenta emular a escala reducida los rasgos principales de una lengua y literatura normales, con lo cual hallaríamos un traslado de unos vectores a nivel lingüístico, pero no a nivel social, pues los filtros que un individuo eonaviego⁶ tiene que ir rompiendo hasta considerar un escritor propio al mismo nivel que los estatales son muchos: no sólo no escribe en la lengua culta por excelencia, sino que tampoco lo hace en la oficial normativa de la

⁶ Sin contar, en este caso particular, con la misma consideración hacia la lengua, habiendo dos grupos enfrentados: por un lado, el que la considera variedad del gallego y la escribe tomando como base la grafía oficial de esta lengua; por otro, los que la consideran una variedad de transición y la denominan gallego-asturiano, escribiéndola siguiendo la normativa asturiana.

que es usuario, sino que utiliza una variedad dialectal incluso a veces no reconocida como tal. Son, no cabe duda, estas abismaciones las que influyen en que el traslado del mundo literario normalizado a una variante minoritaria no sea perfecto y todavía necesite de muchos ajustes.

Pero, además, este caso último desaparece por completo cuando se ha hecho uso de una lengua (o neolengua) sin más fines que sus propios sonidos, intentando desde el principio realizar casi una lengua personal, un idioma con más fines religiosos o místicos que como vehículo de comunicación con el mundo. Esta situación extrema sería la puramente *esencial* en el sentido que bautizaba la literatura en el epígrafe de este punto. No de otro modo puede entenderse la escasa producción escrita en ibérico (o, tal vez más propiamente, neobérico) a fines del siglo XX, pues en sus casos más semejantes (el guanche y el guask) sus mismos promotores dejaban abierta la puerta a vuelos sociales más altos.

La metahistoricidad

Si mencionaba en el primero de los aspectos la paulatina circunscripción a la tribu en el proceso de reivindicaciones lingüísticas hispánicas, el punto de la metahistoricidad es paralelo a aquel, aunque los ejemplos no siempre coincidan. Frente al Estado-nación y la nación sin Estado, oponía la región de las segundas (o un conjunto de localidades de las mismas) como lugar donde se había gestado recientemente un proceso de renacimiento lingüístico-cultural en una lengua minorizada. Había, por tanto, una reducción paulatina del territorio al que adscribir sentimentalmente una concepción de lengua diferente. Pues bien, la metahistoricidad viene a completarlo.

Absolutamente todas las lenguas hispánicas cuyos primeros textos (quede constancia de ellos o no) pueden rastrearse hasta la Edad Media, pertenecen sin ningún género de dudas a lo constatable históricamente. Son lenguas dentro de la Historia (escrita, todo sea dicho, con fortuna dispar). Así, sea el español, el valenciano o el asturiano, encontramos una serie de idiomas, vinculados a sus respectivas naciones, con una trayectoria determinada. En

cierta manera, y no se me malentienda para lo que vendrá, su tradición ya era, ya estaba hecha, no necesitaba de revisión. Sí de ajustes, está claro, pero no de la necesidad de crear en sus habitantes la conciencia diferencial.

Esto, sin embargo, sí fue necesario, de nuevo en los años finales del siglo XX, en tierras como Andalucía, Murcia, Extremadura, Cantabria o León. Habiendo sido entidades o territorios de desigual ventura en el pasado, se consideraban, sin más (como la mayor parte de las otras naciones, no nos engañemos, por desgracia), tierra española. A la hora, pues, de una revitalización lingüística — de lenguas propias o dialectos del español — se partía de tradiciones y *necesidades* divergentes. No son comparables, evidentemente, la paulatina conquista de Andalucía por los españoles, de Extremadura por tropas astur-leonesas, los posos históricos primitivos de Cantabria, la independencia medieval de León como reino o las vicisitudes del antiguo reino de Murcia como frontera meridional con Al-Andalus. En estos países y regiones, la vinculación con la lengua — o dialecto — propia es bien distinta. Así, Extremadura, León y Cantabria asumen conscientemente la pertenencia de sus respectivas variedades a un mismo diasistema asturiano, aunque se aprestan a marcar diferencias, pues si bien Asturias puede ser un modelo, nunca puede ser “el” modelo. En Andalucía (cuya variedad lingüística es, históricamente, un dialecto del español), a pesar de la reducidísima población lingüísticamente consciente, se asiste a un rico debate sobre grafías, orígenes de la lengua y acción social. Por último, Murcia, lugar de histórico entrecruzamiento de variedades como el valenciano, el aragonés o el castellano, lucha contra la consideración de su dialecto como variedad vulgar de la norma. Todos estos procesos lingüísticos son contemporáneos. Algunos, incluso, a pesar de su precariedad, han tomado nuevos bríos en estos años primeros del siglo XXI con la aparición de internet. Todas estas variedades gozan ahora de cultivo literario, siendo sus perspectivas de futuro bastante problemáticas. En algunos de estos territorios han aparecido movimientos nacionalistas (Cantabria o Andalucía), casi marginales, abiertamente independentistas; otros (Extremadura, León) cuentan con fuerzas autonomistas de desigual poder; y algún otro, como Murcia, es yermo en reivindicaciones

regionalistas. Sea como fuere, se ha iniciado en todos estos espacios geográficos un proceso de revisión histórico-lingüística que, independientemente de sus éxitos o fracasos, no se había conocido antes y sólo de forma muy vaga había tenido precedentes en otras épocas históricas.

Sin embargo, el panorama actual nos ofrece una serie de lenguas donde la historia o la revisión histórica son conceptos que se trascienden. No hay necesidad de ellas, pues el uso de algunos idiomas sobrepasa los límites que tales impondrían. Así, nos encontramos en un terreno metahistórico y, en algunos casos, puramente mítico. En cuatro lenguas puede apreciarse esta ausencia de necesidad histórico-territorial: el ibérico, el guask, el guanche y el mozárabe. Estas cuatro lenguas son lenguas muertas (no hay constancia de "guask" alguno en la historia, pero sí lenguas prerromanas habladas en los Pirineos hasta la Edad Media). Todas gozaron de un territorio, pero incluso la misma definición de éstos es escurridiza, pues el ibérico (siempre que la tesis vasco-ibérica no sea cierta) se extendía por toda la costa del Mediterráneo, desde Andalucía hasta casi la Provenza, penetrando en la península hasta Aragón; el guanche se hallaba circunscrito a las islas Canarias, pero su adscripción tamazight y las posibles variedades dialectales en aquellas, hacen dificultosa su descripción lingüística; por último, el mozárabe posiblemente no era una lengua en sí, sino un conjunto de dialectos románicos hablados a lo largo y ancho de la península ibérica, de Lisboa a la Ciutat de València, que fueron barridos o asimilados con el progresivo avance de las reconquistas.⁷ Una característica de todas estas lenguas (salvo del guask, lo más seguro artificial) es la existencia de un corpus textual (en el guanche, son meramente frases transcritas por los primeros colonizadores). Sin entrar ahora en disquisiciones de la pervivencia de estas lenguas (posiblemente el ibérico se habló en zonas entonces remotas de la península hasta la Edad Media, al igual que el mozárabe), lo que es evidente es su

⁷ La cuestión mozárabe ha alzado un gran revuelo en Valencia, al haber en este país una serie de estudiosos para quienes el actual valenciano no formaría parte del occitano, sino que provendría directamente del mozárabe.

pertenencia a una esfera metahistórica. No hay, en el actual cultivo, una necesidad de mimesis con un territorio específico, aunque algunos conatos de exégesis nacionalistas (véase el punto de la arreferencialidad) sí se produjeran (absolutamente marginales, todo hay que decirlo, por no afirmar que meramente personales, sin vocación proselitista).

La infraterritorialidad

Una de las características del actual cultivo de ciertas variedades lingüísticas hispánicas es su pérdida de territorio. No me refiero aquí a concreciones histórico-geográficas, sino a un planteamiento más general. De entrada, todas las lenguas humanas han tenido un lugar donde han sido vehiculares. Poco importa la pervivencia del mismo a lo largo de los siglos, si era grande o pequeño o si sabemos con total certeza los límites de uno determinado. Son datos importantes, pero adyacentes al hecho simple de la ligazón de una lengua (de un dialecto, de un subdialecto) con un marco geográfico específico. Se suponía, además, que se escribía en la lengua propia de esa comunidad humana, y sólo había sustitución lingüística tras el ejercicio de la violencia (forzada o pacífica). En este caso, podía empezar a cultivarse esta nueva lengua, que, a la postre, acababa por ser igualmente la propia. Nos encontrábamos, pues, con una territorialidad marcada por la historia. Las lenguas se ceñían a un espacio concreto y en él evolucionaban y morían.

Sin embargo, en el siglo XIX y XX hay una serie de escritores que elegirán voluntariamente el uso, para la creación literaria, de lenguas que no fueron la materna. George Steiner (1973) los bautizó con la feliz denominación de “extraterritoriales” (Nabokov, Wilde, Beckett, Cioran, Conrad...). De este modo, la corriente (y falsa) ecuación de “hablante de una lengua = escritor en esa lengua” se tambaleaba. Aparecía entonces la elección de una lengua literaria como un acto de la voluntad. Se poblaba otro país, otra ciudad, y se mutaba el vehículo para la expresión (o se cambiaba de ciudad y de país y no se mutaba, como en el romanó). No había ninguna mítica en este cambio de código, no se trataba, como en el caso de lenguas minoritarias, de una serie de escritores

ganados a la lengua o que hubieran recuperado la de sus antepasados. El traslado era completo por no tener base histórico-social alguna en la que sustentarse.

En la actualidad, no obstante, se produce también un fenómeno de cambio lingüístico a la hora de plantearse la escritura literaria. La elección ya no reside en escribir en la lengua materna, ni siquiera en la de la tradición del país donde uno ha nacido, sino de buscar el medio de expresión con independencia de espacios y lugares. Se asiste, pues, a una metaterritorialidad de la creación artística que por estar, así y todo, sedimentada en un pretérito cuasi legendario (ya he tratado antes la metahistoricidad) adquiere las características de la “infraterritorialidad”. Una arqueología cultural que devuelva rastros de lo ya sido y, también, de lo que quizá nunca fue. El cultivo del mozárabe quizá sea el ejemplo más paradigmático. Toda una serie de autores andaluces escribió en esta lengua en una serie de publicaciones en la década de los setenta del siglo XX. Se trataba de una elección que remitía a la, en teoría, primitiva lengua románica de Andalucía de donde, para algunos estudiosos, provendría el andaluz contemporáneo. Ha sido, sin lugar a dudas, el grupo más numeroso, activo y con vocación de influir en la sociedad, de cuantos han existido respecto a la resurrección de una lengua muerta. Además, cuando todo aquel intento está casi finiquitado, aparecen algunas tentativas de revitalización de una cierta “alchamía”, por parte de algunos activistas lingüísticos marroquíes.

La hipertrofia significativa

Todo mensaje literario tiene como objetivo una función comunicativa. Esto ha sido siempre así: se escribe para transmitir algo. Es decir, en todo texto hay una voluntad referencial primaria. Algo se dice para ser entendido (sea una carta, un anuncio en el periódico, una pregunta de examen o una novela). Incluso en determinadas épocas esta funcionalidad se elevaba hasta el extremo de que sólo el contenido bastaba para sancionar o no un texto (estoy pensando en toda la literatura religiosa en euskara). Las obras se escribían por su valor, por aquello a lo que referían. Eso era todo.

Ahora bien, si podemos aplicar, *grosso modo*, lo expresado en el párrafo anterior a la modernidad histórica (e incluso a la premodernidad), con la postmodernidad y su nuevo racimo de valores (esa era del vacío tan redondamente expresada por Jean Baudrillard y Gilles Lipovetsky), no importan tanto las connotaciones como las denotaciones. Se ha operado un traslación del referente al significado. Prima en la actualidad cierta aura de lo económico, la interpretación del mundo con parámetros tomados del lenguaje del marketing, la caída de lo referencial por la precisión de un significado fácilmente comprensible. No se trata de explicar el mundo, sino de edificar construcciones en torno a él; no captamos el universo, sino que le transmitimos nuestros esquemas.

Pediría por favor que no se me malinterpretara en estas palabras ni se intentara reducir lo aquí expuesto a un marco estrecho en demasía o simplista en cuanto a posible acomodamiento a autores, obras o períodos históricos. Parto de lo específico, pero no necesariamente deseo llegar a la señalización concreta. Se trata no tanto de momentos temporales como de ambientaciones. Ni que decir tiene que en las dos estructuras señaladas, tan sólo las lenguas de uso general pueden situarse dentro de ese paradigma. El resto, sencillamente, no entraban en el cómputo. Ahora bien, las lenguas que han ido adquiriendo mayor relevancia política y social a lo largo del último cuarto del siglo XX (y que coinciden con las oficializadas en el Estado español) sí han comenzado a insertarse en esta red de apreciaciones. Perdido ya el poso combativo y arcano, se busca una acomodación al sistema, una normalidad, un "mercado". El peso de las normas lingüísticas, del registro elevado de las mismas, es establecido en pro de una homogeneización de formas y soluciones, creando cada vez más una lengua literaria sin fisuras entre dialectos a veces bastante desemejantes los unos de los otros (vuelvo a pensar en el euskara).

Pero como si todo fuera cíclico, asistimos también en la actualidad a un tercer grado de comprensividad lingüística. Ya no se trata de la referencialidad ni del significado de un determinado texto, sino de su permanencia en la fijación y la maravilla por el significante, hasta el extremo de llegar a una *literatura lingüística*, a perseguir la voz perdida, la palabra sepultada en un antiguo vocabulario, el arcaísmo provechoso, el término dialectal recupe-

rado.⁸ Se elabora, de este modo, una lengua a veces casi críptica y sólo asequible al iniciado. Y con ella, por supuesto, no tanto importa el mensaje como el medio. Quizá pueda verse este punto también como la necesidad (y la importancia) de establecer diferencias con las grandes lenguas vecinas (cosa básica entre lenguas románicas en la península ibérica), pero aún así no se queda meramente en este hecho cuantitativo. Se busca una esencia, una pureza, un *pedigree* en aquellos vocablos o formas de mayor casticismo, por minoritarias que sean o poco documentadas que estén.

La arreferencialidad o arrealidad

El último de los puntos señala una diferencia tan evidente como la que se da entre lenguas naturales y lenguas artificiales. Pocas explicaciones se requieren para establecer las desemejanzas entre unas y otras: las primeras son las humanas y, por tanto, en cierto modo, las reales; las segundas son las creadas por el hombre en laboratorio y no responden a la expresión espontánea de ningún colectivo humano, es decir, son irreales. Entre éstas, se incluirían aquellas con un propósito universalizador y ético (el esperanto, el ido, la interlingua...) o las nacidas dentro de una ficción narrativa o cinematográfica (el quenya, el klingon...). Ahora bien, frente a estos dos supuestos (lenguas que remiten a partir de ellas y del mundo que crean, a entidades reales o a entidades irreales) se ha de añadir uno tercero. Se trataría de la recreación de lenguas humanas tomando como base una lengua antigua en diferente estado de conservación, de vitalidad y de conocimientos.

⁸ Es curioso, a este respecto, observar el tipo de asturiano utilizado en los inicios del *Surdimientu* (movimiento de revitalización lingüística comenzado a finales de la década de los sesenta del siglo XX) con el usual ahora en prensa y libros. El primero buscaba la separación radical del español, acudiendo para ello a sinónimos en cualquier registro y sustituyendo la palabra asturiana más semejante a la española por un término dialectal o de significado similar al propuesto pero considerado mucho más autóctono y diferenciador.

La primera lengua del Estado español (aunque fuera de los límites de la península ibérica) objeto de un cuidado y de una posibilidad de recreación fue el extinto guancho (o wanxe, en la grafía que también utilizan ahora los autodenominados “anticolonialistas” canarios). Que me conste, no hubo materialización concreta de literatura en neoguancho, tan sólo la edición de un diccionario para niños⁹, de una palabra guancho en el nombre de un partido político nacionalista de las islas — el *FREPIC-Awañak*¹⁰ — y de algunos otros usos simbólicos de voces sueltas para nombrar ciertas publicaciones vinculadas al independentismo canario. Evidentemente, el guancho fue la lengua de los habitantes indígenas de las islas Canarias y su filiación, si bien controvertida, parece ligarse al pueblo amazigh (o bereber), de la que aquella sería un dialecto. De la época preeuropea, no sobrevivió ningún texto escrito en la lengua autóctona del archipiélago canario, aunque hayan aparecido algunas inscripciones de dudosa lectura y contemos también con palabras y frases anotadas por los primeros europeos que tuvieron contacto con los indígenas.¹¹ En la actualidad, el lugar que ocupaba el primitivo y casi desconocido guancho en el nacionalismo canario de los años 70 y 80 lo ha ocupado el tamazight (o bereber) *stricto sensu*, si bien no me consta, al margen de su uso meramente simbólico (títulos de publicaciones impresas o en internet...), ni un cultivo literario ni la necesidad imperiosa de sustitución lingüística. Huelga decir que la población oriunda de las islas Canarias es de lengua española y toda su cultura y marco conceptual son europeos. El destino de los guanches en los umbrales de la Modernidad fue el mismo que el de los tasmanos unos siglos más tarde. No entro en cuestiones raciales (pervivencia de mestizos), que son las barajadas, sin embargo, por el nacionalismo radical de comienzos del siglo XXI. Bajo esta perspectiva, se ha de entender, pues, la reivindicación ya no guancho, sino tamazight.

Circunscribiéndome, ahora ya sí, a la península, he de mencionar la formación el año 1994 en Valencia de la asociación

⁹ *Mi primer vocabulario guancho* (sin fecha y sin lugar de publicación).

¹⁰ *Awañak* es la voz guancho para “república”.

¹¹ Recogidas por el erudito germano Dominik Wölfel en Wölfel 1999.

nacionalista valenciana *Gudua Deisdea*. En su *Manifest del Solstici d'Hivern* de 1994, en el tercero de los siete puntos, puede leerse “Declarem inqüestionable la forta arrel antiga del nostre poble i el dret de rescatar-la i conrear-la des de la religió o la llengua, ja siga simbòlicament”. Su presidente, en la presentación ante la prensa, decía estas palabras: “Rescatar el component ibèric del poble valencià i traure’l a la llum, de la mateixa manera (...) que han fet els còrnics amb la seua llengua (...), els asturians revitalitzant les arrels cèltiques del seu poble o els canaris amb la busca del guanxisme peculiar de les illes africanes. Una recerca de l’antigor més absoluta que no s’ha d’entendre com a fet reaccionari (...), sinó com a camí a seguir en un Estat de penúria cultural absoluta i com a mitjà que retorne als valencians la seua autoconsideració com a nacionalitat diferenciada.” (Laínez 1994: 32) Este colectivo llegaría incluso a publicar el número 1 de un boletín fotocopiado, *Falkata*, donde junto a artículos de opinión escritos en valenciano, aparecían cinco breves poemas en neoiibérico (haciendo uso de esta escritura), recogidos más tarde en volumen. (Laínez, Nereildun 1995; 2003)¹²

Para concluir este apartado, el último de los intentos en el presente de “revitalización” de una antigua lengua supuestamente natural lo ha llevado a cabo el *Guask Luengata Konseja* (Consejo de la Lengua Guask), quienes disponen de una página en internet,¹³ donde se puede consultar una gramática y una historia de tal lengua, información sobre sus dialectos y la versión electrónica del boletín *Lukana*. Si bien la existencia de una lengua prerromana en el Pirineo aragonés es un dato altamente barajado, es mucho más remota la posibilidad de una documentación de la misma hasta el extremo en que sus promotores¹⁴ muestran (documentación bilingüe de un supuesto Barón de las Ozas, gramática decimonónica a cargo de un tal padre Gurríde...).

¹² En el prólogo a este libro, Laínez realiza una historia de las acciones y objetivos de aquel movimiento.

¹³ <http://geocities.com/konseja/>.

¹⁴ En la imagen de la *Gramática sucinta de la lengua guask*, constan como autores Iban Etxenaude y Karlos Fuenz.

Estas tres lenguas proporcionan ejemplos de idiomas arreferenciales, pues son códigos que revierten a ellos mismos, situándose a igual distancia de unos y de otros. No quieren un cuerpo social que les dé vida; tampoco aluden a realidades inexistentes. Son entidades recreadas, nacidas de nuevo, ávidas de una historia incumplida.

Conclusiones

Si hay una idea clara que puede extraerse de la exposición aquí realizada es que el vínculo “lengua — comunidad de hablantes” se presenta más bien frágil en las manifestaciones lingüísticas habidas en los últimos veinticinco años en la península ibérica. Poco importa, además, la puntualidad de tales movimientos, pues no hablan tanto de una tendencia como de un rasgo constitutivo del momento histórico en el que aún nos encontramos.

Junto a él, se ha de señalar, también en un primer nivel, la recuperación de dialectos o subdialectos a igual rango que las lenguas propiamente dichas, creándose en torno a ellos diccionarios, gramáticas, literatura e historias literarias. Este paso es importante por cuanto desvincula la defensa de la lengua a una reivindicación nacional o regional.

Por último, y como conclusión englobadora, la proliferación de lenguas y propuestas (hasta veintisiete, como he dejado dicho) no hace sino remachar esa necesidad de expresión lingüística contemporánea. Tal vez las palabras se agotan, o quizá lo hacen los discursos. De ahí la necesidad de navegar por los antiguos cauces, los de nuestros antepasados; pero también, y aplicando otro símil viajero, el de penetrar en agujeros negros de hace miles de años para recrear lo antiguo, aquello que nos configuró, la persecución de una esencia inmemorial y, por ello, eterna.

Referencias

- <http://geocities.com/konseja/> (consulta realizada en diciembre de 2002).
- Láinez, J. C. 2000–2001. Literatura y vacío: Cuando la tradición no existe. A propósito de la historia literaria en lenguas minorizadas. — *Debats*, 75, invierno, pp. 12–23.
- Láinez, J. C., Nereildun, I. 1995. Boñ poema. [Cinco poemas]. — *Falkata*, 1 (septiembre), pp.4–5. (Recogidos con posterioridad en Láinez, J. C., Nereildun, I. 2003. *Irtilsken seltar / La tumba de los lobos*. Ciudad de Valencia: Llambert Palmart.
- Láinez, J. C. 1994. Gudua Deisdea. — *Levante — El Mercantil Valenciano*, 3.10.
- Rodríguez Magda, R. M. 1989. *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos.
- Steiner, G. 1973. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral.
- Wölfel, D. 1999. *Monumenta Linguae Canariae*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes de Canarias.

**Analyse critique de la question
des littératures nationales:
l'approche de la revue *Notre Libraire***

SALAKA SANOU

En considérant les travaux sur la production littéraire en Afrique (francophone en particulier) et l'historiographie africaine du milieu des années 80, les préoccupations des critiques littéraires africains et africanistes sont portées vers le phénomène des littératures nationales; cela s'explique non seulement par l'apparition de nouveaux écrivains sur la scène littéraire, mais aussi par l'émergence de nouveaux pays qui en étaient absents jusqu'ici. C'est l'émergence d'une littérature caractérisée par une rupture avec le passé aussi bien sur le plan de l'écriture et de la thématique (cf. Séwanou Dabla: *Nouvelles écritures africaines* en 1985) que sur le plan de l'édition même.

Il s'est posé alors à la critique littéraire une question fondamentale: comment intégrer dans l'historiographie "officielle" cette émergence de nouveaux écrivains, de nouveaux Etats? Autrement dit, peut-on continuer à considérer le paysage littéraire africain de façon globale, en termes de "littérature africaine", "littérature négro-africaine", "littérature nègre", "littérature néo-africaine", etc.? Ne devrait-on pas analyser individuellement la réalité de chaque pays? Il s'agit ici d'aborder la question des littératures nationales dans un continent dont les langues officielles (donc langue de l'écriture dans la grand majorité des cas) sont héritées ou imposées par la colonisation. Or "les problèmes d'appartenance nationale deviennent particulièrement complexes lorsqu'il faut décider si des littératures d'une même langue sont des littératures distinctes" (Wellek, Waren 1971: 72).

Ainsi est née une nouvelle problématique, absente jusque dans les années 70; elle est l'objet de débats non encore clos et les arguments qui s'affrontent ne sont pas toujours à la hauteur de l'attente du grand public. La critique littéraire dont la mission selon R. Wellek et A. Warren consiste à "traduire son expérience de la littérature en termes intellectuels, la formuler en une vision cohérente qui doit être rationnelle sous peine de n'être pas connaissance" (ib. 17) se trouve alors au cœur du débat. Au-delà des interventions dans des colloques et des débats polémistes qui peuvent y être menés, la revue *Notre Librairie* s'est sentie interpellée par cette problématique: en effet, dès le milieu des années 80, elle a commencé à publier des espèces d'anthologies non pas d'œuvres mais plutôt de champs littéraire des différents pays africains. Cela a marqué le début d'une "popularisation" du débat sur les littératures nationales en Afrique compte tenu du fort tirage et de la très large diffusion dont la revue bénéficie.

Nous allons ici examiner et analyser le processus de conceptualisation du phénomène des littératures nationales, c'est-à-dire voir comment l'histoire littéraire a intégré ce concept dans ses préoccupations. La revue y a consacré trois numéros successifs (N° 83, avril-juin 1986; N° 84, juillet-septembre 1986; N°85, octobre-décembre 1985) respectivement intitulés:

- N° 83: Littératures nationales. Mode ou Problématique;
- N° 84: Littératures nationales. Langues et Frontières;
- N° 85: Littératures nationales. Histoire et Identité.

C'est la méthodologie suivie par la revue qui sera l'objet de notre réflexion construite autour de trois points: l'histoire littéraire africaine, la problématique telle qu'elle est posée par *Notre Librairie* et enfin les littératures nationales et le champ littéraire.

I. L'histoire littéraire africaine

Le concept d'histoire littéraire a une longue histoire et a fait l'objet de nombreux ouvrages portant aussi bien sur des éléments d'analyse que de méthodes; il a connu des fortunes diverses. L'histoire littéraire africaine, tout en étant l'application de ces

méthodes, a cependant une spécificité liée à l'histoire du continent. Pour mieux comprendre cette situation, un rappel des principaux aspects théoriques du concept nous paraît nécessaire.

Dans un important ouvrage intitulé *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* (Moisan 1987), Clément Moisan aborde la question d'un point de vue historique: il distingue d'abord l'histoire littéraire et la critique littéraire mais aussi il remonte dans le temps (jusqu'au Moyen Age français et européen) pour permettre au lecteur de comprendre que la notion n'est pas aussi simple à appréhender.

L'histoire littéraire emprunte plusieurs éléments aux sciences sociales mais aussi aux sciences dites exactes en retenant ce qui lui permet de mieux faire comprendre le processus d'évolution de la production littéraire. Malgré cette diversité des sources et des références, "l'élément le plus général qu'on retrouve dans plusieurs théories modernes de l'histoire littéraire est celui d'une *histoire des formes littéraires* que Gérard Genette nomme une histoire des *codes littéraires*, que Wellek et Warren appellent une histoire de la littérature comme *art*, que Goldmann définit comme une *histoire structurale génétique*, ce que Hans Robert Jauss voit sous l'angle de *l'histoire de la réception* des œuvres et que Rifaterre considère plutôt comme une *histoire de la lecture* des œuvres. Ce qu'il y a de commun dans toutes ces esquisses de théorisation est cette attention à l'œuvre même comme lieu d'une possible organisation historique (Moisan 1987: 28).

En examinant la littérature africaine, on peut constater que l'historiographie courante a davantage mis l'accent sur l'approche sociologique: il y a un fort rapprochement entre histoire événementielle, mouvements des idées et situation des écrivains en prenant en compte aussi l'influence de l'édition. A cet égard, l'ouvrage de Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, constitue une référence qui a fait le point de la production jusqu'au milieu des années 70, même si des rééditions lui ont permis d'y intégrer des données des années 80. Quelques rares chercheurs se sont penchés sur l'analyse de l'écriture; parmi eux, on peut citer Séwanou Dabla dont l'ouvrage, *Nouvelles écritures africaines* (Dabla 1986), définit les principales étapes du roman africain à partir des techniques d'écriture.

Les références bibliographiques ne manquent pas, même si l'on note quelques divergences dans la périodisation. Si l'on s'accorde assez facilement sur la date de naissance de la littérature avec le siècle¹, l'unanimité est presque faite sur les différentes étapes de son évolution jusqu'à la fin des années 70 car le phénomène des littératures nationales n'est pas encore apparu, mettant au centre des préoccupations des chercheurs (historiens et critiques) la considération de la production dans le cadre étroit et restreint des territoires hérités de la colonisation.

L'historiographie littéraire africaine jusqu'à cette date retient trois grandes étapes:

- les années 40 et 50 pendant lesquelles "l'écrivain noir, accessoirement africain, est d'abord considéré comme écrivain français" (Locha Mateso) jusqu'à la parution du pamphlet de Jean-Paul Sartre, *Orphée noir*, qui insiste sur l'identité propre des écrivains noirs. La critique littéraire de cette époque est essentiellement consacrée à des anthologies.
- les années 60 et 70, période des indépendances qui aura été l'occasion pour poser et réfléchir sur le problème de la nation. L'université française, qui commence à s'intéresser à l'étude de la littérature africaine et à considérer "toujours les écrivains noirs dans une sorte de monde très large allant de l'Afrique aux Antilles" (L. Mateso), donne naissance à des ouvrages sous forme de panoramas (Lylian Kesteloot, Robert Pageard, Jacques Nantet, Jacques Chevrier, etc.)
- dans les années 80 on assiste à un intérêt de plus en plus marqué pour des littératures africaines plus spécifiées: Sunday Anozie pour l'Afrique de l'Ouest, Arlette et Roger Chemain pour le Congo, Mukala Kadima Nzuzi pour le Zaïre, Gérard Dago Lézou pour la Côte d'Ivoire, etc. Ainsi s'est posé le problème des littératures nationales en Afrique.

La revue *Notre Librairie* a joué un rôle prépondérant dans cette analyse non seulement en consacrant plusieurs numéros à la littérature des différents pays africains mais surtout en abordant le

¹ Les premiers romans écrits par des Africains datent de 1920 (*Les trois volontés de Malick*), 1926 (*Force-bonté*) et 1929 (*L'esclave*) respectivement de Amadou Mapaté Diagne, Bakari Diallo et Félix Couchoro.

problème dans trois numéros successifs. Pour ce faire, elle a fait appel à plusieurs spécialistes: écrivains, critiques littéraires, historiens africains et africanistes. C'est cette problématique que nous analyserons dans les lignes qui suivent.

II. Les points focaux du débat

Donnons tout d'abord la parole à un des responsables du Ministère français des Affaires étrangères, éditeur de la revue *Notre Librairie* pour s'expliquer et se justifier: "*Notre Librairie* a publié dans le passé, des études sur les littératures congolaise, mauricienne, béninoise, zaïroise, malienne, sénégalaise. Une étude semblable est en préparation sur la littérature guinéenne. Bien naturellement, le reproche amical nous a été fait de manquer de cet esprit que l'on attribue aux Français. La revue n'aurait-elle pas dû, en effet, s'interroger d'abord sur l'existence en Afrique de littératures nationales avant d'entreprendre de les décrire?" (Bellescize in *Notre Librairie*, n°83).

Face à cette critique sur l'absence "d'esprit cartésien", la revue décide de corriger le tir en consacrant trois numéros successifs au "problème des littératures nationales en Afrique". Pour cela, plusieurs compétences ont été sollicitées et plusieurs méthodes utilisées:

1. Une table ronde animée par un des plus grands connaisseurs français de la littérature africaine, le Pr. Jacques Chevrier, à l'époque enseignant à l'Université Paris XII; il avait autour de lui des écrivains et des critiques littéraires. Les débats de cette table ronde ont été publiés dans les trois numéros dans chacun aborde un aspect particulier du problème.

2. Une analyse du concept de nation qui se réfère à l'histoire de l'Europe parce que "le concept de nation n'appartient pas à la pensée africaine antérieure à l'époque coloniale" (Bellescize in *Notre Librairie*, n°83).

3. Des entretiens individualisés avec certaines "grosses peintures" de la littérature africaine et antillaise qui expliquent leur cheminement littéraire tout en abordant la question des littératures nationales.

4. Des articles de critiques littéraires qui approfondissent la réflexion soit en faisant des rappels historiques (M.a.M. Ngal), soit en analysant des littératures particulières (Maghreb, Afrique du Sud, pays lusophones, etc.).

5. Des notes de lecture et des éléments de biographie qui renseignent le lecteur sur la question.

Nous nous contenterons d'examiner ici non seulement l'analyse du phénomène en Afrique sub-saharienne mais aussi les contributions d'ordre général (qu'elles soient faites par des critiques ou des écrivains). De ce point de vue, notre travail se veut éclectique pour des raisons de méthodologie.

En nous référant aux explications de M. Bellescize, nous pourrions considérer que le reproche qu'il reprend à son compte est plutôt une qualité de la démarche de la revue: l'étude et l'histoire littéraires ne sauraient se concevoir sans le postulat de l'existence préalable d'une littérature: "les études littéraires et l'histoire littéraire s'efforcent toutes deux de dégager l'individualité d'une œuvre, d'un auteur, d'une période ou d'une littérature nationale" (Moisan 1987: 22). Or, le constat de la réalité des littératures dans les différents pays africains est établi entre autres par la publication des anthologies, panoramas et études que la revue a réalisés.

Ce constat a conduit la revue à se poser cette question: existe-t-il des littératures propres à chaque pays en Afrique? La question se pose d'autant que la nouvelle situation a créé une espèce de crise de l'histoire littéraire africaine; C. Moisan définit la crise comme "toutes sortes de choses indistinctes prises comme phénomène global, qui vont de l'anarchie déclarée (...) aux incertitudes morales en passant par la démission (le drop-out), le désarroi, le désordre, la faillite, la révolte" (Moisan 1987: 156).

Il y a bel et bien crise au sein de la critique littéraire africaine avec l'apparition de ce phénomène qui crée (pour le moins que l'on puisse dire) le désarroi, le désordre. Cette crise, ce désarroi, ce désordre dans la vie littéraire africaine sont nés de ce que l'ordre ancien a été bouleversé: les écrivains se revendiquent autrement que des "Négro-africains" ou des "Africains" tout court; ils veulent et recherchent une nouvelle identité à un moment où le

continent lui-même est à la recherche d'une voie pour son développement.

La revue, en organisant cette table-ronde, visait à répondre à cette question: "les littératures africaines, envisagées dans le cadre des Etats-nations à l'intérieur desquels elles se situent, présentent-elles des spécificités qui les distinguent les unes des autres, et, dans l'affirmative, lesquelles?" (*Notre Librairie* n° 83 1986: 10). Introduisant la rencontre, Jacques Chevrier a rappelé que le débat sur les écritures ethniques ou nationales était déjà connu en Europe entre le 18^{ème} et le 19^{ème} siècles; au niveau de l'Afrique, ce phénomène nouveau est apparu à partir des années 70 avec la revendication des littératures nationales: "autant la génération de la négritude et celle qui a suivi ont pu penser en termes de continent, en termes monolithiques, autant, semble-t-il, les nouvelles générations d'intellectuels, d'écrivains, sans pour autant récuser une certaine universalité du message, ont de plus en plus le souci de parler en tant qu'appartenant à un pays, éventuellement à une ethnie, qui peut se trouver présente dans plusieurs pays, d'où la possibilité de conflit ou d'interférence entre l'ethnie et la nation." (*Notre Librairie*, n°83 1986: 18).

Des interventions nous retenons les idées essentielles suivantes que nous pouvons synthétiser en trois points: le débat en lui-même, les problèmes de l'écriture et le rôle de la critique.

A. Concernant le premier point, on retient que parmi les écrivains présents, beaucoup ne se posent pas la question de savoir si leurs productions participent ou non d'un procès national; ils revendiquent pour l'écrivain sa liberté d'écrire en tant qu'individu mû par des préoccupations personnelles qui intègrent toutes les composantes de leur personnalité (Tchicaya U Tamsi). L'écrivain est effectivement une individualité ("un écrivain ne peut pas être l'émanation d'un groupe" dicit Catherine Ndiaye) parce qu'il n'y a plus de pureté raciale ou ethnique: l'Africain d'aujourd'hui est un métisse biologique ou culturel (C. Ndiaye, Henri Lopès). Néanmoins, d'autres se reconnaissent une appartenance: "j'appartiens à une ethnie" (Jean Marie Adiaffi).

A la question de savoir quand est-ce qu'on peut parler de littérature nationale, plusieurs réponses ont été données: pour les uns (C. Ndiaye) c'est une préoccupation pour les Etats, pour les

pouvoirs politiques de pouvoir présenter des “panoramas” qui témoignent du développement de leurs pays. D’autres par contre (Tchicaya) pensent que la littérature nationale a précédé l’Etat du fait que la littérature est une conscience qui participe à la constitution de l’Etat.

Les analyses de fond ont été abordées respectivement par Alain Ricard et Adrien Huannou, tous deux critiques littéraires. Pour le premier, la réponse à la question peut être sociologique, à savoir l’existence d’un “marché de la littérature” dans lequel s’échangent des valeurs symboliques. “Dans la constitution d’un marché national de la littérature, les Etats ont beaucoup à voir car ce sont eux qui mettent les œuvres au programme (...). Il me semble qu’on puisse parfaitement analyser la constitution d’un champ de production littéraire en termes sociologiques et voir s’il y a des marchés nationaux de la littérature” (*Notre Librairie*, n° 85 1986: 5). C’est pour cela que, dans une première intervention (n° 83, p. 22), il a évoqué le problème de la constitution du champ littéraire.

Quant à Adrien Huannou, son argumentation est construite autour de ce qu’il appelle les réalités politiques: “il faut tenir compte du fait que les Etats-nations en Afrique sont peut-être fragiles, mais ce sont des réalités avec lesquelles il faut compter. La littérature doit tenir compte de la politique.” (*Notre Librairie*, n° 85 1986: 7). Il insiste sur l’existence des frontières, des cartes d’identité, des passeports qui donnent une nationalité aux citoyens africains, y compris les écrivains, même si ceux-ci refusent qu’on la fasse valoir dans l’analyse de leurs œuvres.

B. Le problème de l’écriture dans ses rapports avec la littérature, est apparu au cours des débats. Pour certains écrivains (Daniel Maximin et Olympe Bhély-Quenum), l’acte d’écrire met l’écrivain dans une relation de dialogue avec la langue qu’il utilise: “si l’écriture est bien un acte individuel, à partir du moment où l’auteur a fait un texte, il est déjà dans un dialogue avec l’autre. Le drame solitaire qui le pousse à écrire et qui produit quelque chose de créateur est déjà alors quelque chose de collectif.” (*Notre Librairie* n° 84 1986: 6). De son côté, Olympe Bhély-Quenum affirme que “l’écriture est déjà la matérialisation d’une langue. Je ne conçois pas de langue qui puisse se déconnecter de la réalité sociologique du pays de l’écrivain (...).

Nécessairement, l'auteur, l'écrivain, plus particulièrement africain, fait passer par son écriture, son style, les réalités de son pays; plus précisément lorsque cet auteur parle de son pays, il y a des faits, des réceptions psychologiques, sociologiques qui ne peuvent pas passer autrement qu'à travers cette écriture-là." (*Notre Librairie* n° 84 1986: 7).

Présentée de cette manière, loin d'être un handicap pour la constitution d'une littérature nationale, l'écriture au sens de *langue* mais aussi de *style* peut être un facteur d'identification et d'identité;

On comprend alors la nécessité d'une approche pluridisciplinaire des littératures nationales tel que recommandée par Locha Mateso; sur cette base, celui-ci rejoint Claude Wauthier dont le rappel de l'historiographie littéraire africaine fait ressortir les principales étapes suivantes:

- Une littérature au service du pouvoir colonial dans les années 20 et 30
- Une littérature de contestation (la négritude et le roman anti-colonial des années 50 et 60) qui prend une dimension panafricaine
- Une "littérature de combat pour la liberté d'expression" qui caractérise les années 70 et 80 et qui crée en même temps la nouveauté à travers la revendication d'appartenance à une nation de la part des écrivains. Cette dernière étape est considérée par l'historiographie littéraire comme celle des "anthologies nationales ou régionales" ou des "panoramas de littératures nationales"

C. Le rôle de la critique: la réunion d'écrivains et de critiques africains autour d'une table de discussions était l'occasion pour poser le problème de leurs rapports. Tchicaya U Tamsi est le premier à l'évoquer: "un jour, j'étais à un séminaire à Nanterre, il y avait là un certain nombre de jeunes Africains qui disaient "la littérature africaine doit être ceci ou cela". Je leur ai dit: "si vous avez de si bonnes recettes, devenez des écrivains". Je ne pense pas que l'on fasse de la littérature avec des recettes toutes faites." (*Notre Librairie*, n°83, 1986: 21). Pour lui, la critique qui se contente de "classifier", de "mettre des étiquettes sur des choses

presque mortes” n’est pas constructive; elle devrait plutôt “démonter les œuvres pour les remonter”, les étudier, “orienter la création” comme on disait au 19^{ème} siècle en France.

Son compatriote Sony Labou Tansi lui emboîte le pas en ces termes: “il y a des écrivains, des critiques et je crois que quelque chose nous lie. L’écrivain est un créateur, c’est sûr; mais je me suis toujours demandé si le critique n’était pas aussi un créateur (...). Est-ce que le critique est ou peut être un créateur ?” (*Notre Librairie*, n°85 1986: 8).

De telles affirmations et interrogations ont bien sûr suscité des réactions et des réponses: Alain Ricard, refusant de se mettre avec “la critique qui classe et juge”, se revendique plutôt comme un critique qui essaie “de chercher dans quelles conditions les textes sont produits (...). Effectivement, l’écriture est quelque chose d’individuel, [mais la critique doit] moduler un peu tout cela, expliquer qu’il y a des conditions dans lesquelles cette écriture, cet acte individuel peut difficilement advenir. Il y a effectivement des conditions dans lesquelles il est impossible à l’écrivain de s’exprimer, même de songer à conserver un manuscrit et évidemment, d’autant plus, à le publier.” (*Notre Librairie*, n° 85: 9). Adrien Huannou revendique, lui, “le droit de classer un écrivain” dans tel ou tel pays, tandis que Locha Mateso reconnaît à certains critiques le droit de considérer “leur travail comme un moment de création.”

De cette table-ronde se dégage une impression d’insatisfaction: on reste sur sa faim car le débat a moins concerné la problématique des littératures nationales; il s’est agi comme d’une sorte de tribunal devant lequel les critiques et les écrivains devaient se justifier. Les uns ont expliqué comment et pourquoi ils écrivent, quels rapports il entretiennent avec leurs créations; les autres ont défini leur rôle, revendiquant quelquefois, comme s’ils étaient contestés, leur légitimité et leur utilité dans le procès de la littérature.

III. Une autre manière de poser le problème

Le sentiment d'insatisfaction à la lecture des débats de la table-ronde est lié non seulement à la manière dont le problème a été posé (les écrivains présents ont-ils le sentiment d'appartenir à une nation, à une ethnie en tant qu'écrivain?) mais aussi à la position défensive de la revue. Or, à notre avis, une autre manière d'aborder la question aurait permis d'approfondir la réflexion: en effet, cette problématique des littératures nationales s'inscrit dans la perspective de l'histoire littéraire, dont le discours est un discours d'emprunt qui prend en compte tout ce qui entoure la littérature. "Le discours sur la littérature, discours critique ou discours historique est aussi un discours *dans* la société, dans l'institution, dans les appareils de l'Etat (école entre autres)." (Moisan 1987: 16). Au-delà de l'appréciation ou de la classification qu'un auteur peut faire lui-même de sa propre création, il y a que celle-ci s'inscrit dans un projet et dans un processus dont il ne maîtrise pas le mécanisme; il est embarqué dans une aventure dont il ignore parfois les règles mais qu'il découvre au fur et à mesure de sa pratique.

La littérature, l'œuvre littéraire, bien qu'étant une activité individuelle, n'en est pas moins une entreprise collective: du manuscrit d'un écrivain au lecteur d'un roman, il y a tout un circuit qui a été actionné et qui a décidé de son sort. C'est le champ littéraire c'est-à-dire "un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (...), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces" (Bourdieu 1971: 4-5). C'est Pierre Bourdieu qui a développé cette notion avec ses exégètes comme Alain Viala, Jacques Dubois et bien d'autres. Elle renvoie à une approche sociologique de la littérature en la mettant en relation avec l'ensemble des éléments qui interviennent dans la mise en place des œuvres. Selon P. Bourdieu, les écrivains n'existent que par rapport à l'ensemble du champ, c'est-à-dire les relations entre les maisons d'édition, les revues, les mouvements, les auteurs, les critiques, les lecteurs, etc. De ce point de vue, on ne peut comprendre une œuvre littéraire qu'en examinant toutes ces relations. Comme l'a montré Bernard Mouralis dans un article

(Mouralis 2001, in *Les champs littéraires africains*: 57–70), le recours à ce concept dans l'analyse de la littérature africaine est récent et nouveau car celle-ci avait jusqu'ici été considérée comme un objet global qu'on pouvait décrire et dont on pouvait dégager la signification; les auteurs eux-mêmes mettaient en avant la fonction expressive tout en négligeant le contexte d'énonciation.

Cette approche critique "néglige la situation individuelle [des locuteurs et des scripteurs], leur itinéraire, leur formation, les rapports qu'ils entretiennent avec les langues, africaines et européennes, la position qu'ils occupent dans le champ social et politique, leurs ambitions, la conception qu'ils se font de la littérature et le type de profit qu'ils peuvent en tirer." (Ib. 66). Or, tous ces facteurs doivent être pris en compte par la critique malgré leur complexité: pluralité des pratiques littéraires, distinction entre littérature orale et oralité, entre oral, écrit, imprimé, problématique des genres littéraires, cadres d'une histoire littéraire, etc. En partant de cette compréhension, la problématique des littératures nationales en Afrique doit analyser les productions littéraires en fonction des spécificités nationales: type du système colonial, situation linguistique, contexte culturel, religieux, politique, conditions de la production littéraire, périodisation, contenu, etc. Pour Mouralis, "lire un texte, c'est donc essayer de voir ce qu'il révèle sur le plan des prises de position de son auteur et les moyens dont il use pour conforter sa position dans le champ. Mais une telle lecture n'est possible que si elle demeure attentive au rôle que joue la croyance en la valeur de l'œuvre d'art et sur les mécanismes qui, au sein du champ littéraire, rendent possible la production de cette croyance. De la sorte, la tâche de la critique est de repérer conjointement et la façon dont le texte peut être porteur d'une réflexivité sur le champ littéraire et le degré d'adhésion de l'écrivain à la croyance de la valeur de l'œuvre d'art." (Ib. 66).

Mouralis a démontré que le concept de champ littéraire, bien qu'ayant été appliqué à la littérature européenne, pouvait très bien apporter un éclairage dans la compréhension du phénomène nouveau qui nous intéresse ici. Parallèlement au développement de la production littéraire en Afrique, se mettait en place, petit à petit, un champ littéraire dont la mise en scène a conduit la critique littéraire à mettre au cœur de ses préoccupations la notion de

littératures nationales. Ce champ littéraire est animé par “des instances, groupes ou mois (écrites ou implicites) entièrement ou principalement vouées à la régulation sociale de la vie littéraire: académies ou cercles, écoles, mécénat, censure, législation de l’édition et des droits d’auteur, prix, rituels. [Elles constituent un] espace social relativement autonome formé par l’ensemble des agents, œuvres et phénomènes de la praxis littéraire.” (Viala 1985: 142). C’est l’ensemble de toutes ces structures que Pierre Bourdieu appelle champ littéraire; cette approche permet de mieux comprendre le fait littéraire non seulement en le mettant en relation avec les autres champs (histoire, politique, économie) dont elle constitue une partie symbolique, mais aussi en analysant les structures internes du champ littéraire, en analysant son fonctionnement à travers sa propre histoire. La littérature, immergée dans la société, doit être analysée en rapport avec cet environnement: “la question qui se pose à elle est d’abord et avant tout *écologique*. Si la littérature fait partie intégrante de son milieu, il faut que l’histoire littéraire en rende compte, et autrement que par de simples rappels historiques, des allusions à quelques mouvements d’idées, à des classifications défectueuses, à des simplifications économiques.” (Moissan 1987: 16–17).

La littérature n’est donc pas un phénomène isolé, c’est un phénomène social qui se définit comme un système en interrelation avec d’autres systèmes; elle met en marche une chaîne dont les différents maillons jouent un rôle précis dans la réalisation du projet: le blocage d’un maillon entraîne celui de tout le système. Cette dimension de la littérature, même si elle n’est pas été totalement occultée, n’a cependant été évoquée qu’à une ou deux reprises lors de la table-ronde par Alain Ricard lorsqu’il a parlé des conditions dans lesquelles un écrivain peut produire. En prenant l’exemple de la censure, on peut aisément comprendre qu’un manuscrit censuré ne peut être édité, donc être disponible pour le lecteur; cela met en jeu le mécanisme législatif ou parfois simplement réglementaire qui permet à l’Etat de contrôler la production intellectuelle et, par conséquent, de limiter la liberté d’expression.

Ainsi, en se limitant au sentiment des écrivains, au problème de l’écriture (en rapport avec le contenu des œuvres), *Notre Librairie*

a biaisé le problème et n'a pas approfondi les débats. La question sur la situation du champ littéraire en Afrique aujourd'hui, en comparaison avec celle des années 50, 60 et 70, aurait permis de déceler sinon l'existence d'un champ littéraire, du moins un début d'existence, une mise en place progressive appelée à se développer. L'histoire de l'édition et de l'enseignement de la littérature en Afrique francophone illustre suffisamment cette évolution.

De notre point de vue, et comme l'a effleuré Alain Ricard dans une de ses interventions à la table-ronde, la sociologie de la littérature devrait constituer la base théorique pour appréhender la problématique des littératures nationales. L'analyse du champ littéraire permet en effet d'étudier un certain nombre de structures et de conclure à l'existence ou non d'une littérature nationale dans un pays. A cet égard, nous ne pouvons nous empêcher de rappeler les étapes de l'analyse des champs littéraires telles que Pascal Durand les a énumérées dans son article «Introduction à la sociologie des champs symboliques» (Durand 2001 in *Les champs littéraires africains*: 19–38).

1. Repérer les instances les plus instituées, à savoir les instances de reproduction et de diffusion (maisons d'édition, revues, journaux, etc.), les instances de légitimation et de consécration (journaux et revues littéraires, académies avec prix), les instances de sociabilité dont les lieux de prise de contact (quartiers, cafés, campus universitaires, espaces de colloque, etc.). Cela permet de dresser une carte qui peut servir à l'étude des trajectoires particulières des auteurs.
2. Recenser les auteurs soit en totalité, soit par échantillon fondé sur les tranches d'âge ou générations, les genres pratiqués, les postes de décision occupés, le degré de visibilité ou d'autorité de chacun, etc.
3. Etablir rétrospectivement l'itinéraire de chacun des écrivains dans le champ littéraire et définir leur habitus à l'entrée du champ.
4. Mesurer le degré d'autonomie atteint par le champ littéraire, ses liens avec les différents pouvoirs (politique, économique, religieux, social, etc.).

5. Aborder le système des codes esthétiques et des régimes rhétoriques: cela peut permettre à un moment donné d'établir une sorte de hiérarchie des genres littéraires.

Comme on peut le voir, l'étude du champ littéraire aurait permis de faire le point et de répondre à la question qui a motivé les débats. Il est évident que *Notre Librairie* ne pouvait pas analyser le phénomène dans chaque pays; cependant, la qualité et l'expérience des invités pour ce débat autorisait à une réflexion plus approfondie. Et comme l'a affirmé Adrien Huannou à la fin, "le débat est un peu apparu au niveau du concept de littérature nationale comme une sorte d'opposition entre écrivains qui refusent de se laisser régenter et critiques littéraires qui veulent avoir à tout prix un cadre où les mettre." (*Notre Librairie*, n° 85: 9) Le débat est autrement plus important car touchant le cœur de l'histoire littéraire africaine, l'historiographie littéraire qui nécessite que chaque pays émergent soit passé au peigne fin; la revue aurait fait œuvre plus utile en campant le cadre théorique du débat, ce à quoi nous nous sommes essayé dans cet article.

Bibliographie

- Bourdieu, P. 1971. Le marché des biens symboliques. — *Année sociologique*, n°22, Paris.
- 1991. Le champ littéraire. — *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, Paris.
- Casanova, P. 1999. *La République mondiale des belles lettres*. Paris: Seuil.
- Chevrier, J. 1984. *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin.
- Dabla, S. 1986. *Nouvelles écritures africaines*. Paris: L'Harmattan.
- Dubois, J. 1978, *L'institution de la littérature*. Paris: Fernand Nathan. Dossiers Média.
- Escarpit, R. 1970. *Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion.
- Fonkoua, R., Halen, P. (textes réunis par) 2001. *Les champs littéraires africains*. Paris: Khartala, Lettres du Sud.
- Huannou, A. 1989. *La question des littératures nationales en Afrique noire*. Abidjan: CEDA.

- Lanson, G. 1925. *Méthode de l'histoire littéraire*. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres.
- Mateso L. 1986. *La littérature africaine et sa critique*. Paris: ACCT/Karthala.
- Moisan, C. 1987. *Qu'est-ce l'histoire littéraire?* Paris: PUF, Littératures modernes.
- Thumerel, P. 2002. *Le champ littéraire français au 20^{ème} siècle. Eléments pour une sociologie de la littérature*. Paris: Armand Colin, Coll. U-Lettres.
- Todorov, T. 1968. *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, Tel quel.
- Viala, A. 1985. *Naissance des écrivains. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Minuit, Le sens commun.
- Wellek, R., Waren, A. 1971. *La théorie littéraire* (trad. J. P. Audiger et J. Gagnetto). Paris: Seuil, Poétique.
- Notre Librairie n° 83, avril-juin 1986, *Littératures nationales. Mode ou problématique*.
- Notre Librairie n° 84, juillet-septembre 1986, *Littératures nationales. Langues et frontières*.
- Notre Librairie n° 85, octobre-décembre 1986, *Littératures nationales. Histoire et identité*.

Comparatismo y génesis. Herencias compartidas y asignaturas pendientes¹

SUSANA G. ARTAL

La crítica genética, “estudio de la prehistoria de los textos literarios, es decir, el desciframiento, análisis e interpretación de los papeles de trabajo de un autor, de los materiales que preceden a la publicación de una obra presuntamente ‘terminada’” (Lois 2001: 2), ha logrado en los últimos años un desarrollo más que pujante.² No obstante, paradójicamente, el mismo éxito de la disciplina y la extrema especialización que estos estudios exigen, por otro, comportan un riesgo que Lebrave (1994) plantea claramente, que la CG pierda “su verdadero objeto, que es de orden teórico [al] relegar indefinidamente la elaboración del cuerpo de doctrina que subyace al trabajo crítico, en pro de la profundización excesiva en el conocimiento de un *scriptor* o de un corpus”. La conciencia de ese peligro lleva a Lebrave a formular un llamamiento:

[...] la CG no puede quedar prisionera de esos tabiques y encerrarse en el estudio de escrituras particulares. Le hace falta imperativamente anteponer la exigencia de una aproximación transversal y compa-

¹ Una primera versión más breve de este trabajo fue presentada en las Primeras Jornadas de Literaturas en Lenguas Extranjeras, Buenos Aires, 1997.

² Véase Falconer y Sanderson (1988) y la bibliografía incluida en *Filología XXVII*, 1-2. *Crítica Genética*. (1994), 233-242. En adelante, emplearé las abreviaturas CG y LC para referirme a crítica genética y literatura comparada respectivamente.

rativa, sin la cual permanecería como una acumulación de singularidades y, renunciando a ser la nueva disciplina que los objetos genéticos reclaman, recaería en el estudio tradicional de los textos para ser solo una versión modernizada del estudio de las fuentes. (73)

Sin duda, una parte sustancial de la construcción de ese aparato teórico consiste en definir o precisar el espacio de la CG y sus relaciones con otras perspectivas de trabajo en los estudios literarios. En ese marco, creo que uno de los puntos clave que deberían priorizarse es el de las relaciones entre CG y comparatismo, objetivo al cual estas reflexiones pretenden aportar.

Espiando la génesis de la genética

Al empezar a pensar acerca de este tema, se me ocurrió, casi jugando con las palabras, que un buen punto de partida era revisar la “génesis” de los actuales estudios de crítica genética. Y ese abordaje me reveló algunos puntos de contacto sugestivos. Más allá de ciertas manifestaciones pioneras, la CG surgió de un equipo francés de germanistas, al que el CNRS encargó “poner en condiciones” los manuscritos de Heinrich Heine que la Bibliothèque Nationale acababa de adquirir. La tarea, que podría haberse limitado a un inventario y clasificación de manuscritos confiado a un grupo de expertos, fue ampliándose a medida que “Seminarios y grupos de trabajo se dedican a confrontar diversos corpus manuscritos para construir una metodología y elaborar un cuerpo de principios y de conceptos comunes” (Lebrave 1994: 53).

Esta evocación de los orígenes del ITEM sugiere puntos de contacto muy auspiciosos para mi idea de trazar posibles vías de contacto y complementación entre CG y comparatismo. En efecto, lo que diferencia a este grupo de los muchos que deben de haber trabajado en los manuscritos de la Bibliothèque Nationale, lo que los lleva a transponer los límites de una tarea de ordenamiento, archivo, catalogación, clasificación y, al mismo tiempo, a constituirse en un polo de atracción es justamente una *démarche* que no

podemos sino vincular con el comparatismo: “confrontar diversos corpus” con una finalidad que escapa a los estudios particularizados: “construir una metodología y elaborar un cuerpo de principios y de conceptos comunes”. Es decir, partir de la confrontación, de la comparación, para elaborar conclusiones generalizadas o generalizables.

En mi opinión, este punto de inflexión está bastante vinculado con una circunstancia de por sí azarosa: el grupo encargado de esta tarea estaba integrado por estudiosos de una literatura extranjera. Podríamos especular acerca de qué habría ocurrido si la Bibliothèque Nationale hubiera adquirido manuscritos de un autor francés y los hubiera confiado a un grupo de expertos, si la CG podría o no haber surgido de un conjunto de estudiosos de una literatura “nacional”. Pero caer en ese terreno de hipótesis indemostrables resulta ocioso puesto que lo que sucedió, en todo caso, no fue eso. Dados los hechos, más allá de su origen fortuito, lo que sí podemos es considerar si esa circunstancia puede haber pesado en la historia de la CG y particularmente, creo que fue un factor coadyuvante de importancia. Estudiar en Francia la obra de Heine no es lo mismo que hacerlo en Alemania. Quien estudia una literatura extranjera tiene siempre, de manera más o menos explícita, el correlato de su propia literatura. Aunque no se dedique específicamente a una labor comparatista, está inmerso en los términos de una comparación, forma él mismo parte de un fenómeno de naturaleza intercultural: la recepción de una cultura en otra. Es pues especialmente sensible a una actitud de confrontación, de comparación, como la que llevó al “equipo Heine” a trascender sus objetivos iniciales.

Herencias compartidas

A menudo, la inquietud por estudiar los trabajos más actualizados lleva a descuidar los artículos iniciales, aquellos donde una postura o una metodología aún están casi en proceso de elaboración, tendencia que, dicho sea de paso, podría quizá homologarse a la falta de atención a los borradores, planes y testimonios de la creación de una obra contra la que los genetistas reaccionan. Se me

ocurrió rastrear en alguno de esos trabajos “huellas” de los puntos de contacto que señalé más arriba y hubo un texto que me interesó especialmente: el postfacio que Louis Hay (1979) incluyó en el primer volumen de la colección Textes et Manuscrits, *Essais de critique génétique*.

Estos *Essais...* no contienen ningún trabajo acerca de autores extranjeros,³ nada hace pues pensar que, al redactar el postfacio, el problema del comparatismo rondara las preocupaciones de Hay. Lejos de eso, lo que aparece de manera más inmediata en ese texto es la intención de encuadrar los estudios particulares que integran el volumen dentro de una perspectiva común, cuyas ricas potencialidades se trata de presentar.

No obstante, resulta muy sugestivo que Hay, al trazar un panorama de los orígenes de la genética, vuelva su mirada a Alemania y, más específicamente, a Goethe, a quien atribuye el mérito de haber empleado por primera vez la expresión “evolución genética” de un escrito y que sostenga que la reflexión genética “trouve sa source moderne dans l'esthétique de l'idéalisme allemand” (228). Naturalmente, Hay subraya en las reflexiones de Goethe y en otras de Schlegel y Novalis, lo que despierta la sensibilidad de un genetista: haber planteado la necesidad de estudiar los procesos de producción de los textos como medio de abordaje privilegiado. Yo quisiera destacar otras cuestiones.

El pasaje de los fragmentos de Novalis citado por Hay (“Penetrar el secreto de su elaboración [la del género] es darse el medio para escribir **la historia total de la poesía**”) plantea no solo el interés por asomarse al “secreto de la elaboración” sino además dos cuestiones, plenamente vinculadas con los intereses del comparatismo: a) el proceso de elaboración que Novalis desearía poder revelar es el de un género. Este campo — el de la genología — es una de las múltiples áreas de interés de la LC. b) El propósito de Novalis en este “asomarse a los secretos de elaboración” es nada menos que trazar “la historia total de la poesía”, ambicioso programa que — más allá de lo discutible de su factibilidad — se inscribe en el panorama de preocupaciones que llevan a propuestas como las de la

³ Los autores estudiados en el volumen son, en efecto, Aragon, Flaubert, Proust, Valéry y Zola.

“literatura general” o universal, que siempre han estado en la base de las investigaciones y debates en LC.

Pero además, para cualquiera que conozca, incluso someramente, la historia de la literatura comparada, la referencia a Goethe, Schlegel y la estética del idealismo alemán resonará como una cuestión recurrente. Efectivamente, el planteo de Goethe acerca de una *Weltliteratur* es un punto liminar de la reflexión acerca de la LC, como prácticamente todos los “manuales” de la disciplina, desde los primeros hasta los más recientes, recuerdan.⁴ La importancia del romanticismo en la conformación del cuerpo de problemas del comparatismo ha sido reiteradamente señalada. Paradójicamente, la tendencia romántica a distinguir y entronizar lo nacional dio espacio a un replanteo del internacionalismo pues el reconocimiento de la pluralidad de literaturas nacionales es la condición necesaria para despertar la inquietud acerca de sus relaciones recíprocas y, de allí en más, para preguntarse acerca de los posibles elementos universales, totalizadores. De ese modo, el impulso por explorar las literaturas nacionales, que movió a estudiosos como Schlegel a internarse en los terrenos de la “poesía popular”, condujo a la observación de elementos que trascienden los límites nacionales, al descubrirse motivos, leyendas, etc. plurinacionales. La tensión entre lo local y lo universal, que caracteriza a la LC desde sus orígenes, implica pues la necesidad de replantear una aspiración totalizadora, pero a través del instrumento de la comparación. Esa tensión se revela en el trasfondo de la discutida pareja “literatura comparada y general”, cuya compleja dinámica⁵ originó numerosos debates en el seno del comparatismo, tema que escapa a los límites de este trabajo.

Quiero sí subrayar que Hay, en su breve postfacio, señala como “orígenes” de la reflexión moderna acerca de la CG a los mismos

⁴ Véase por ej. Van Thiegen: 1931 y, para citar un texto más reciente en castellano, Guillén: 1985.

⁵ Planteada ya desde los primeros manuales de LC, por ej., Van Thiegen: 1931, troisième partie. Como es sabido, las discusiones sobre esta cuestión hicieron eclosión en la discusión entre el primer comparatismo francés y el americano, cuyo momento álgido lo constituyó el II Congreso de la AILC, con la famosa ponencia de René Wellek.

autores que el comparatismo reclama como precursores, por más que ninguna parte del postfacio vincule ambas áreas. La preocupación de Hay, a la hora de establecer contactos y aportes con otras ramas de los estudios literarios, se centra en la filología y en el estructuralismo. Pero cuando varios individuos reivindican antepasados y herencias comunes, es lícito sospechar que tienen entre sí más puntos en común de los que declaran. Y en efecto, hay otros elementos, más allá de los orígenes comunes, que merecen ser considerados.

Por un lado, la CG, tanto por sus propias necesidades teóricas como por las exigencias de su práctica, ha debido incursionar en el ámbito de la intertextualidad. Digo por sus necesidades teóricas refiriéndome al imperativo ya señalado de poder trascender el estudio absolutamente particularizado para conformar un *corpus* teórico. Al mencionar las exigencias de su práctica, me refiero a que al asomarse a manuscritos, borradores y otros documentos, como la correspondencia de un autor, resulta imposible eludir la evidencia de los textos con los que ese autor dialoga, parte sustancial de los cuales estará conformado por la evidencia de contactos interculturales.

Al hablar del “campo nuevo” de los estudios genéticos, Hay plantea el propósito de “descubrir, detrás de la superficie del texto constituido, una pluralidad de textos virtuales [...]”. Evidentemente, al hablar aquí de “pluralidad de textos virtuales”, Hay se refiere a las distintas fases de elaboración de una misma obra. No obstante, creo que la propuesta de bucear por debajo de la superficie del texto constituido lleva a encontrar, inevitablemente, no solo los textos virtuales, los que se habrían generado y bifurcado a partir de cada tachadura o supresión, sino, ineludiblemente, otros textos, en absoluto virtuales, aquellos con los que el autor dialoga.

En segundo término, quiero subrayar el interés por la relación entre escritura y lectura, que nos vuelve a contactar con un problema central de la literatura comparada: el de la recepción. Hay señala que la CG:

[...] renvoie au rapport qui s'institue dans tout texte entre l'écriture et la lecture. Ou encore: entre la mise en texte d'une représentation qui habite l'écrivain et

ce simulacre verbal, cette simulation textuelle qui fonctionne à son tour dans les représentations du lecteur. [...] [De modo tal que] dans la perspective de la genèse textuelle, les études sur la production du texte ou sur sa réception apparaissent comme des approches complémentaires bien plus que concurrentes. (232–233)

Finalmente, observemos que Hay destaca con particular interés la posible función de la CG para resolver ciertas cuestiones que dividen a la crítica: “l’opposition entre texte et contexte, entre l’étude d’une écriture et celle d’une culture”, justamente para abrir camino a un “étude culturelle des textes littéraires” (234). Vía esta que excede sin duda lo estrictamente literario (como parecen confirmar las palabras de Hay: “El análisis gnético renueva en su campo el proyecto de una crítica totalizadora”) y por la cual la genética podría vincularse más con un comparatismo que con una literatura comparada. La amplitud de tal proyecto, como vimos, estaba implícita en los textos que tanto la CG como la LC reclaman en sus orígenes: los de Goethe, los de Novalis, los del romanticismo alemán.

Los genetistas en la *RLC*

Quisiera detenerme en otro texto significativo para el tema de este trabajo: un artículo publicado por Louis Hay y Michel Espagne en la *Revue de Littérature Comparée*. Si en el postfacio que acabo de comentar las posibles relaciones entre ambas disciplinas no aparecía como una preocupación explícita de Hay, es obvio que en este artículo en cambio ese problema sí debía plantearse, como anuncia claramente el título: “Genèse du textes et études comparées. Histoire d’un article de Heine”.

En realidad, pese a que el índice de la *RLC* presenta el material como un artículo con dos autores, se trata de dos trabajos: uno muy breve de Hay, que funciona casi como una introducción o presentación, y otro de Espagne que aparece así como una aplicación, una muestra de lo expuesto por Hay. En mi opinión, en

ambas partes o artículos se aborda la cuestión de las relaciones entre CG y LC de maneras distintas. Mientras que Espagne muestra lo que la CG puede aportar a la LC, Hay señala, si bien de modo muy sucinto (como él mismo advierte), lo que la LC, o mejor aún, el comparatismo puede aportar a los nuevos objetos instaurados por la CG.

Espagne muestra cómo el estudio genético de un texto específico revela aspectos de interés para el comparatismo, para lo cual trabaja con uno de los artículos de *Lutèce* de Heine que, por su propio contenido (la visión de un alemán acerca de Francia) pertenece a una de las ramas de los estudios comparados: la imagología. El artículo ilustra cómo el análisis de los borradores permite, por un lado, brindar evidencias materiales que sustentan más concretamente las conclusiones a que podría haber llegado un estudio imagológico. Pero, además, el trabajo con los borradores introduce una variante temporal, al permitir apreciar los procesos sucesivos (cambios o reafirmaciones) por los que el autor pasó hasta llegar a la postura que exhibe el texto “definitivo”.

El título del trabajo de Hay, “Genèse du texte et études comparées”, parece evitar la expresión “literatura comparada”, lo que sería coherente con los propósitos totalizadores a los que nos referimos más arriba, que implican más un comparatismo que una LC. Claro que, en este sentido, cabría pensar más en una “génesis de la creación” más que en una génesis del texto. En realidad, lo que Hay jerarquiza es exponer una síntesis apretada de qué es la CG, la atención que le merecen las posibles relaciones entre las áreas no parece demasiado desarrollada. Observemos la parte final del artículo, de la cual citaré un pasaje extenso ya que es prácticamente lo único que un genetista ha escrito acerca de la posible vinculación entre estas áreas. El descubrimiento de los manuscritos (que Hay limita en este artículo a los “literarios”) y de nuevas técnicas para su tratamiento (análisis de tintas, tratamientos informáticos, etc.) ha hecho aparecer, dice:

[...] les contours d'un nouveau domaine de recherche dans lequel — et cela par le simple exercice de ses missions traditionnelles — la littérature comparée semble destinée au rôle d'un catalyseur intellectuel.

[...] En effet, l'étude de ces corpus bien réels que les manuscrits nous présentent nous ramène à la diversité concrète des faits littéraires. **Or cette diversité n'a encore guère fait l'objet d'études contrastives au niveau de la création.** Les travaux consacrés jusqu'ici à la production de tel ou tel écrivain ont eu le mérite de nous révéler le devenir des oeuvres et d'en éclairer parfois les mécanismes intimes. Mais **ces recherches ne peuvent autoriser des conclusions de nature fondamentale tant que nous ne sommes pas en mesure de distinguer entre les aspects généraux et les traits spécifiques d'une genèse.** C'est ce qui me paraît justifier aujourd'hui la nécessité d'une **typologie contrastive des productions** qui permette de caractériser avec pertinence l'écriture d'un auteur, d'un courant littéraire, d'une période et peut-être d'une civilisation.

À partir de telles études, la littérature comparée peut intervenir en conformité avec son autre vocation, celle des études générales. (9, destacados míos)

Estas líneas, escritas en 1981, plantean ya la misma necesidad que Lebrave reconoce en el pasaje que cité al principio de este trabajo: superar el campo de los estudios absolutamente específicos y particulares, para dar el salto cualitativo hacia formulaciones más generales. Un camino que Hay esboza al hablar de la CG como "une recherche qui va de l'analyse d'un document matériel à celle d'une *démarche* de l'esprit humain" (6). Señalemos que tan ambicioso proyecto se parece demasiado a los que se plantearon algunos comparatistas de principios del siglo XX, como Ampère, por ejemplo, que declaraba que su objetivo, al interpretar las relaciones entre diversas literaturas nacionales, era "hacer el cuadro de la historia de la imaginación humana".

Para trascender los límites que señala, Hay sostiene que es necesario poder distinguir entre "los aspectos generales y los rasgos específicos de una génesis", emprendiendo lo que denomina "estudios contrastivos en el nivel de la creación". Señalemos, al pasar, que resulta curiosa, en el marco del artículo, la elección del término "contrastivo", evidente sinónimo de "comparativo", así

como haber preferido en el título la expresión “estudios comparados” a “literatura comparada”. Particularmente, creo que existe una reticencia a vincular más explícitamente LC y CG que, en mi opinión, tiene que ver con la preocupación de los genetistas por no ser confundidos con una “versión modernizada del estudio de las fuentes” (véase, por ej. la cita de Lebrave al comienzo de este artículo) y el exceso de atención que el primer comparatismo francés le concedió a ese tipo de estudios. Lo que parece evidente, en todo caso, es que los estudios tendientes a discriminar lo general y lo específico de una génesis no deberían soslayar una perspectiva comparatista.

Asignaturas que siguen pendientes

Es interesante constatar que estas preocupaciones no han perdido actualidad sino que aparecen reafirmadas en artículos como los de Grésillon y Lebrave (1994). Al trazar, con gran lucidez, un panorama de los límites y paradojas que circunscriben el espacio actual de la CG, Grésillon formula muchas preguntas que conducen indudablemente, a terrenos comparatistas. Por un lado, el hecho de no haber dado aún una respuesta clara a dos cuestiones centrales: la relación entre génesis de la obra e historia literaria y la relación entre los procesos genéticos y el género.⁶ Por otra parte, al señalar los límites de la CG, Grésillon incluye un elemento particularmente relevante: por más completo que sea el *dossier* genético que se logre reconstruir, por más que dispongamos de todos los manuscritos:

La transmisión más completa no es más que la parte visible de un proceso cognitivo mil veces más

⁶ Véase, por ej., Grésillon 1994: “qué ocurre en la relación entre género y génesis? [...] ¿qué ocurre con la intertextualidad que se vislumbra en la escritura de los comienzos, donde el discurso ajeno y el propio se encuentran, se entremezclan, compiten entre sí, antes de fusionarse en una obra nueva?” (42–43). “Del mismo modo, la crítica genética no ha dado aún respuesta clara a la pregunta acerca de la relación entre génesis de la obra e historia literaria” (47).

complejo [...]. La última palabra no ha sido proferida; el origen no está en el Verbo sino en el "imaginario" [...]. (44-45)

Ese problema plantea la necesidad de recurrir a otros documentos metaescriturales: los epitextos (correspondencia del autor, por ejemplo). Pero, si el intento es "reconstruir el universo histórico-discursivo en el cual la obra ha surgido a la luz" (45), es evidente que el campo de los materiales de que el genetista debería disponer es inmenso. La solución provisoria que Grésillon plantea en el estado actual de la crítica genética es privilegiar el análisis e interpretación de los manuscritos autógrafos. No obstante, deja la puerta abierta a trabajos más ambiciosos: "[...] nada excluye que más adelante, y por intermedio de verdaderas investigaciones interdisciplinarias, no se llegue a delimitar mejor la esfera general en la que una génesis particular se inserta" (46).

Trasponer el umbral de esa "puerta abierta" por la que la crítica genética escaparía a los límites de una manuscritología o, como señala Lebrave, una "versión modernizada del estudio de las fuentes" representa una apuesta riesgosa. La realidad material de los manuscritos no deja de resultar reconfortante a la hora de legitimar científicamente una disciplina joven (la misma necesidad de hallar una garantía "objetiva" que avalara el estatuto científico de la disciplina llevó a los primeros comparatistas franceses a la exigencia de limitar el campo de la disciplina a los casos en que se dispusiera de la evidencia "material" de un contacto). No obstante, sin asumir ese riesgo, confinados en el universo estrecho de los textos para los cuales se dispone de la documentación material, los estudios genéticos jamás podrán acercarse, sin operar recortes que los desvirtuarían,⁷ a los propósitos generalizadores que leíamos, por ejemplo, en las palabras de Louis Hay.

En el camino que conduce más allá de ese umbral, la crítica genética no solo deberá diseñar nuevas técnicas o metodologías sino cumplir su cita con las asignaturas pendientes que sus más lúcidos representantes vislumbran: los problemas de la inter-

⁷ En ese sentido, más allá de la evaluación de los resultados alcanzados, resultan interesantes propuestas como la de Cerquiglini (1989) que intenta diseñar abordajes genéticos para el trabajo con textos medievales.

textualidad, el género, la conformación de los imaginarios, la reconstrucción de universos histórico-discursivos, los fenómenos de periodización e historia literaria... Es decir, los grandes problemas que hoy debate la literatura comparada. Sería deseable que en ese proceso ambas corrientes pudieran hallar las vías de confluencia y complementación que potenciaran y enriquecieran sus respectivos esfuerzos.

Obras citadas

- Cerquiglini, B. 1989. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris: Le Seuil.
- Falconer, G. y D. H. Sanderson. 1988. Bibliographie des études génétiques littéraires. — *Texte*, VII, pp. 285–352.
- Guillén, C. 1985. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- Grésillon, A. 1994. ¿Qué es la crítica genética? (Trad. M. I. Palleiro). — *Filología*, XXVII, 1–2, pp. 25–52. (Hay una primera versión de este artículo: “Ralentir: travaux” — *Génesis*, I, 1992, pp. 9–31, y otra, aumentada y corregida en *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, pp. 7–31).
- Hay, L. 1979. La critique génétique: origines et perspectives. — L. Hay (éd.). *Éssais de critique génétique*. Flammarion, colección Textes et Manuscrits, pp. 227–236.
- Hay, L. y M. Espagne. 1981. Genèse du texte et études comparées. Histoire d'un article de Heine. — *Revue de Littérature Comparée*, 217, pp. 5–29.
- Lebrave, J. L. 1994. La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología? (Trad. S. ARTAL). — *Filología*, XXVII, 1–2, pp. 53–74. (Este artículo, en una versión más extensa, apareció en *Génesis* I, 1992, pp. 33–72).
- Lois, É. 2001. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.
- Van Tieghem, P. 1931. *La littérature comparée*. Paris: A. Colin.

The Revolt of Humanism (Deconstruction Deconstructed: An Introduction)¹

JÜRI TALVET

*In religion,
What damned error, but some sober brow
Will bless it and approve it with a text,
Hiding the grossness with fair ornament?*

Shakespeare, *The Merchant of Venice* (III, 2)

The heyday of the discourses engendered by postmodern and post-structuralist deconstruction (in literary and cultural research, philosophy) seems to be gradually fading, yet there is apparently little doubt that deconstruction is bound to leave deep traces in the mentality of our world's *episteme* (to use the term applied by Michel Foucault, to denote the set of relations that unite, at a given period, discursive practices) at least during the first quarter of the present century.

The deconstructionist *episteme* has also become synonymous with the wider term of *posthumanism*.² The latter, however, is

¹ A larger version of the present text, including a discussion of the humanist image in the work of Thomas More and William Shakespeare, is due to be published in the collection of papers of the 14th SEDERI conference on English Renaissance literature, held in Jaén (Spain), March 20–22, 2003.

² Thus, in the programme of the 17th world congress of the ICLA (Hong Kong, 2003), the term “post-humanist”, as applied to the world in which we live at the start of the 21st century, has been repeatedly used.

seldom used in a strict analogy with *postmodernism*. The opposition of deconstruction to modernism is much more relaxed and relative, it does not amount to the tense antagonism that characterizes deconstruction's relation with humanism. In other words, humanism is hardly equated with modernism. In a number of studies obvious parallels between both modernisms, the older and the younger one, have been observed. Both seem to belong to one and the same basic "revolutionary" paradigm, despite the shades of difference. Thus, a "culturological" tendency, as well as accentuated meta- and inter-textuality, including subtle irony, is shared by the modernist poets T. S. Eliot and Ezra Pound, on the one hand, and a whole generation of postmodern poets in many parts of the world, especially those born in the 1950s and later. Besides, even geographically close ethnic-cultural spaces seldom work in a perfect synchrony, as history "contaminates" them, dictating individualities. Are there any basic differences at all, for instance, between the *ars poetica* and human attitudes of T. S. Eliot in his *The Waste Land* (1922), on the one hand, and the work of one of the leading figures of Spanish postmodern poetry of the 1970s and 80s, Pere Gimferrer, on the other? Or should this "post" be interpreted, rather than "after" in the sense of a difference and an opposition, as something that belongs to the same modernist paradigm but has simply been deferred, revealed later, with a delay in time?

In fact, as to the radicalism of formal experiments, the avant-garde currents of the start of the 20th century clearly outweigh postmodern expression in arts and literature; little if anything has been added by postmodernity, in this sense, during the last thirty or forty years. The enthusiasm of formal experiments, at its very peak in the Western novel in the 1920s and 1930s, has considerably faded in postmodern novels, those of the 1980s and newer. By contrast, content is a much more disputed domain. Here humanism comes into play. In the opinion of critics, both the 20th century avant-garde and existentialism still shared a basic creed in human(istic) values, while postmodernism, on the contrary, denies them. What values are these? Let me quote what Joseph Adamson, the author of a comprehensive article about deconstruction in one of the best-known dictionaries of modern literary criticism, has had to say about the crucial novelty of deconstruction:

[---] it came to represent a powerful antihumanist scepticism regarding all the entrenched "theological" securities of truth, reference, meaning, intention, unity of form, and content that still dominate historical, author-orientated, and formalist approaches to literature. (*Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* 26).

Writing about Foucault, the other great champion of the post-modern *episteme*, besides Derrida, Michael Clark resumes the object of the attacks of the French philosopher, as follows: "[---] such humanist shibboleths as Reason, the individual, Truth, and freedom [---]". (Ib. 319). According to Jean-François Lyotard, quoting Linda Hutcheon, postmodernism marks "[---] the death of the grand master narratives that used to make sense of our world." (Ib. 613)

As one can notice, the term "antihumanist" is applied here. By contrast, I have never found anybody writing about postmodern deconstruction as something "anti-modernist". On the contrary, both modernism and postmodernism have been quite unanimous in attacking and opposing realism (as representing a traditional or, for some, "bourgeois" manner and thinking) in art and literature. Is realism, then, synonymous with humanism, both being flatly rejected by the (post)moderns? What about the so-called magic realism (e.g. the work of García Márquez, and some other Latin-American novelists), which in the opinion of many has engendered some of the most important fruits in the literature of the period dominated by postmodern discourses (1970s and 80s)?

The question is further complicated as postmodernism, as is generally known, claims to avoid aesthetic elitism characteristic of modernism, and rather willingly lets elements of mass culture and kitsch flow into the hitherto "sacred" domain of genuinely artistic expression. One wonders, however, how could such claims be compatible with the postmodern goal, when the latter is, in Linda Hutcheon's words, to "[---] de-naturalize the things we take as natural or given", including "[---] ideological structures such as capitalism, patriarchy, imperialism, even humanism [---]?" (ib. 612)? Or how to reconcile the anti-elitist claim of postmodernism with such statements as the one by Zsuzsa Baross, in her article

about poststructuralism: "Art also takes the "theoretic turn" and joins the assault on reality already in progress by theory and culture." (Ib. 158)

Will mass culture, then, when included in the postmodern paradigm, become something that de-naturalizes capitalism? Or is mass culture not part and parcel of reality that art, by its "theoretic turn", attacks?

As can easily be seen, postmodernism escapes unanimous definitions and is, instead, full of ironies. Jacques Derrida's and Michel Foucault's ideas overlap in their novelty of re-thinking reality, but at the same time there remain essential differences between the two, as the former, beyond doubt, centres mainly on the intellectual and supra-historical (as well as extra-temporal) domain of the language, with its differences, while the latter, even when making discourses stand out as the main tool of power mechanisms, and the corresponding *episteme*, cannot avoid dealing more directly with historical reality beyond language, as such.

There is thus no unity in postmodernism and the postmoderns, our present — the reality we can understand, feel and touch around us as living phenomena and beings. Why should we presuppose, then, that the phenomena of the past, of what we can only evoke and resuscitate images to the extent our frail memory allows, have been more simple and homogeneous? We have conserved and archived a good deal of the materially tangible memory of those past phenomena. However, they are not vital for us, for our present-day existence, and we tend either to undervalue them or activate them only according to our vital and existential needs. The need — in fact, for any new generation — is to find an opponent, to dispute its truth, and by claiming a superiority, to reassert one's place, a very concrete and limited *topos* under the sun. It seems to be a natural law, one of a number of ways by which nature plays its games with us.

One of the opponents postmodernism has spotted, to occupy its *topos*, is thus humanism. What do we know about humanism beyond those rather hesitating sketches that our brains have accumulated in the *encyclopedia*, the treasury of our knowledge? It is one of the numberless terms formed by our language, at pains in grasping reality. Reality is always more complicated than the terms

and the concepts which try to represent it. There is an apparent coincidence in understanding humanism as a collective effort of European scholars during the period we call the Renaissance, to resuscitate the knowledge of the ancient (above all) Greek and Roman civilizations and make it sustain and feed the knowledge of the contemporary Western societies. That new knowledge was generally oppositional, as regards the *episteme* formed by the Christian Church, though an important overlapping can hardly be ignored. The idealizing images emerging both from Platonism and Christianity were really quite close in their essence.

However, I do not think the opponent constructed by deconstruction for its assaults is that innocent early humanism. It would be too trivial. Humanism in question seems to be rather its later current of what the pioneers were somewhat more “complicated”, as historical figures, than, for instance, Justus Lipsius, Johannes Reuchlin, Juan Luis Vives, or the many Italian humanists of the 15th and 16th centuries, headed by Giovanni Pico della Mirandola, or even Giordano Bruno, who was burned by the Inquisition, or the Spanish Cardinal Francisco Jiménez de Cisneros, the organizer of a “Polyglot Bible” who at the same time led the first “heroic actions” that have made notorious the Spanish Inquisition.

Under “humanist pioneers” and the “more complicated figures” I mean, first and foremost, Desiderius Erasmus, Thomas More, François Rabelais, Michel de Montaigne, William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón, and some others — thus, writers, not just scholars or philosophers, in the traditional Western application. Are they the scapegoat, the possessors of “eternal and sacred truths” that have emerged on the deconstruction’s “horizon of mis-spectations”? Are their’s the “grand narratives” deconstruction has launched its attacks on?

I would prefer to doubt it. It rather seems that the scapegoat has been constructed by deconstruction against the will of the object itself, or, in other words, the object has been at least in part emptied from its content, and the assault has been launched on an egg constituted mainly by its shell. As is seen above, Michel Clark mentions among the “shibboleths of humanism” in the first place, Reason, and capitalizes it — obviously to refer to its supposedly sacred status in the realm of humanism.

I very much suspect that the mechanism of constructing the opposable object in deconstruction follows the method used, not long ago, by Marxist ideology. As reason was deified in Marxism, it was also removed from its historical context. The Marxist *encyclopedia* or *episteme*, indeed, understood reason as one of the basic “progressive” values in historical humanism. Consequently, it included in the same line any “progressive” thinkers of the following Enlightenment (Rousseau, Diderot, Helvétius), the German idealistic philosophy (Kant, Fichte, Feuerbach), the French and British utopian socialism (Saint-Simon, Fourier, Owen) and, finally, claimed that humanism was the very basis of the peak of all knowledge, “scientific communism” (cf. the definition of humanism in basic encyclopedic dictionaries published in the former Soviet Union in Russian or whatever of its languages). The postmodern deconstruction — despite its intimate kinship with the Marxist *episteme* — does not worship god, but the method of constructing the god it proposes to assault is exactly the same.

To provide an eloquent example of how such a method has historically worked, let us have a look at how the famous *capricho* by Francisco Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, has been interpreted outside Spain, in different linguistic-cultural spaces. Historical reality is closely interwoven with linguistic matter. In this case, it resists acts of a simple language transference, to “cover” and transfer reality. In the phrase written by Goya himself, as the (sub)title of the work, there are two highly polysemantic words: *sueño* and *monstruo*. The former, as is known, can be translated both as “sleep” and “dream”, as well as “vision”, “fancy”, or “illusion”. The latter means definitely “monster” (i.e. a terrible, frightening being) in English, too, but at the same time is in Spanish, at least in some contexts, synonymous with “miracle”. (When Cervantes said about Lope de Vega, in admiration of the latter, that the younger playwright was a *monstruo de la naturaleza*, he certainly did not mean that Lope was a “monster”).



Goya has also left us his own short commentaries about that famous work. Although Goya's intention seems to have been to clarify the symbolism of the picture, these commentaries still leave a wide margin for ambiguities. The first is, in Spanish: *La fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos y unida con ella es madre de las artes*. ("The fancy, abandoned by reason, produces monsters/miracles and if joined by it, is the mother of arts"). The second sounds as follows: *La fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas*. ("The fancy, abandoned by reason, produces impossible monsters/miracles; if joined by it, it (fancy) is the mother of arts and the origin of miracles"). Besides, the frontispiece of this work bears the following phrase: *cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelven monstruos*. ("When people do not hear the cry of reason, everything becomes monsters/ miracles"). (Cf. <http://goya.unizar.es/infogoya>).

The commentaries introduce the notion of *fantasía* ('fancy'). There is little doubt that it was suggested by the use of the word *sueño*, the most ambiguous notion in the subtitle of the picture. On the other hand, *maravilla* ('miracle', 'wonder') in the second commentary seems to originate from the ambiguity of the word *monstruo*, which really, as said above, could signify 'miracle'. It is also generally thought that Goya, by the image of a sleeping man, referred to himself, or to an artist, in any case. Therefore, in the commentary, the notion of 'art(s)' is introduced.

Whatever the iconography of this famous *capricho*, one should not forget that the centre of Goya's image is still pictorial, visual. The paratextual frame of the picture can hardly suffice to reveal the entire essence of the work. I fully agree with those postmodern thinkers who stress the independence of a work of art, and the role the receiver (critics, readers, public) has in its interpretation. Still, the artist's intention should by no means be undervalued. Any reception of a work of art is, rather, a continuous and intense creative dialogue between the artist and his work, on the one hand, and the receivers, on the other hand, on all possible levels.

Any work has a receiver from "inside", from "outside" and from the "border". The most fertile, in most cases, has proved to

be a receiving vision from the "border", as it is itself a dialogue between a vision from "outside" and "inside". The "outside" (as well as "border") reception includes translation, which has been one of the key issue in the reception and formation of "world literature". The general reading public that does not have a direct access to the works in another language, is the "outside" receiver, while translators, working in both languages, transmit messages and images from one cultural space to another from the "border". An especially fertile type of "border" reception is formed by writers and intellectuals who have been able to penetrate from "outside" into the "inside" of the "other" (not necessarily being translators themselves, but in most cases, knowing the language of the "other"), and then transmitting the spiritual essence of the "other" into their own stem-culture. (Herder, Goethe, and the Schlegel brothers are the best example of such a "border" reception).

Visual arts, luckily, for the most part escape the complicated procedure of translation. However, if we let the iconographic paratext dominate an artistic text, to derive from it the latter's exclusive significance, a "misreading" can hardly be considered productive.

I am afraid that in the case of this particular *capricho*, the iconographic paratext has, indeed, overwhelmingly determined the "outside" reception. In most languages, the polysemantics of *sueño* and *monstruo* has been lost, to produce a rather unambiguous title "The sleep of reason produces monsters". As we see, both "dream" and "miracle" have been excluded from the image. Subsequently, the picture is generally interpreted as a call for reason, amid the horrors produced by the absence of reason.

In my opinion, it strongly simplifies the picture of Goya. Little if any attention seems to be paid to the visual image itself. The *homo somnians* of the picture of Goya is subjected to the *homo sapiens* looking at the picture from "outside", from another language, culture and time and, above all, letting himself be misled by the written language, the *écriture*.³ Yet what we see on

³ For instance, I suppose the reception of Goya's work, including the *capricho* "El sueño de la razón produce monstruos" has been determined

the picture is a sleeping man — who most likely is also a dreaming man, *homo somnians* — , while the apparitions surrounding him may belong both to his dreams and to reality. These apparitions are, by the way, not just ghosts or monsters (like those appearing in many other *caprichos* of Goya), but owls, nightly birds, with their eyes wide open, that for many nations are the symbol of wisdom. On the floor there lies a lynx, with eyes wide open, too — perhaps another symbol of imagination and wisdom not limited to daytime truth, but capable of penetrating the “forest of the night” of our existence.

By this long passage I just wanted to stress the subtle and complicated relationship between reason and nature that is genially revealed in this particular *capricho*, as well as in the humanistic tradition of writing in general, of which, at least for myself, Goya is a faithful follower. I also wanted to accentuate the complicated character of any great artistic/literary creation, as a part of an epoch’s *episteme*. Differently from Julia Kristeva, I do not think the significant encounter of literature with the “impossible” started as late as in Romanticism or French symbolism (Kristeva 2002). It is much earlier, including the great work of the humanist writers of the Renaissance and the Baroque. At the respective “border” of the dawn and the sunset of the Renaissance, it incarnated a playful, plurivocal, and polysemantic literary-artistic discourse, directed above all against the monologues of a dogmatic and power-bound “official” reason.

Here, I will find important support in the ideas of the late writings of Yuri M. Lotman (1922–1993), the head and the main brain-centre of the Tartu (-Moscow) school of semiotics. Little if any attention has been paid to the substantial philosophic shift in Lotman’s late writings, especially in the book *Kul’tura i vzryv* (‘Culture and Explosion’, 1992), as compared to his earlier writing. Yet the differences are obvious. While until the start of the 1980s Lotman considered culture a “collective intellect” or

in Germany, Russia, as well as Estonia, overwhelmingly by a concrete literary text, namely Lion Feuchtwanger’s popular biographical novel, *Goya*. It was published in German in 1951, to be followed by translations both in Russian and Estonian in 1958.

“collective reason”, in his late work he made culture the central segment of the “semiosphere”, the imagined dialoguing “border” between the biosphere and the noo-sphere (the one determined overwhelmingly by the activity and the impact of *noos*, the human intellect. The semiosphere, as Lotman claimed, is the most fertile ground for the semiosis. It is here that cultural-artistic “explosions”, discoveries, and “leaps” to new original meanings are most likely to take place. Contrary to the “noo-sphere” dominated by human intellect/reason and submitted to a more or less regular and gradual or, in Lotman’s words, “syntagmatic” development (like in science), the processes in “semiosphere” are unpredictable. Artistic geniuses work “paradigmatically”, rather than “syntagmatically”, as here intellect is in a constant and intense interchange of information and codes with the biosphere, or nature.

On my part, I would add that semiosphere is both the ideal and the real home of the *homo somnians*, the dreaming man, the poet and the artist. He is the source, the transmitter and the creative translator/ interpreter of myths, in their original sense, as tales or narratives containing vaguely intuited truths based on the historical experience of humankind. Though some boldest champions of deconstruction, seeing their main task in the “assault on reality”, might claim the contrary, reality is likely to resist forever in the *homo somnians*, to produce miracles, while the *homo sapiens* — however wise or clever he is —, when he abandons dreams, will most probably beget no other reality than monsters.

One of the principal “monsters” procreated by deconstruction, as far as I can see it, is the Cartesian-Derridean illusion that the subject or reality does not exist (any more), and that the only reality liable to reading or misreading is created by discourses or writing.⁴ Indeed, such illusions were unanimously rejected by the humanists More, Erasmus, Montaigne, Cervantes, Shakespeare and Calderón. The rejection, however, never undervalues writing as

⁴ Cf. e.g. such statements like “If the absence of the subject is the condition of signification in general and if all discourse therefore shares with writing the liability of misinterpretation [--], then misinterpretation or misreading is the very condition of the discourse.” (*Encyclopedia* 1993: 29).

such. Writing *is* definitely a powerful tool, and their own work is the best proof of it. Yet contrary to the (by now) institutionalized “grand narrative” of deconstruction, signification in humanism is not attached exclusively and dogmatically to writing, but hovers in humanist creation perpetually between reality and writing. Don Quixote follows the example of *écriture* of the novels of chivalry, but there is, beside him, Sancho, a man of flesh and blood, a friend and companion whom he cannot ignore. Don Quixote is the product of the writing produced by Cervantes, but at the same time becomes a myth that can never be contained in a mere writing, since it merges wonderfully, by means of the artistic geniality of its creator, into the magic whole of reality. Hence, the enduring nature of the humanist dream and the humanist revolt.

References

- Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. (Ed. I. R. Makaryk). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1993.
<http://goya.unizar.es/infogoya>
 Kristeva, J. Thinking about Literary Thought. — *Sign System Studies*, 30.2. Tartu: Tartu University Press, 2002.

La progression du mythe et le mythe du progrès: transition et changement depuis de la Renaissance

GERALD GILLESPIE

Dans les remarques suivantes je ne propose pas de rendre hommage encore une fois aux grands philosophes qui ont formulé l'idée du Progrès. Les noms les plus importants dans ce domaine — par exemple, même celui de G. W. F. Hegel — seront mis à côté. En revanche, je poursuivrai l'histoire d'une contre-impulsion plutôt poétique que philosophique qui met en question les valeurs de la croyance progressiste.

A partir de l'époque humaniste, la critique de la littérature séculière en Europe manifeste un mouvement double de commentaire et de description qui fait faire à la culture un bond en avant tout en jetant un regard en arrière pour analyser le chemin parcouru jusqu'alors. Je nommerai cette capacité perspectivisme historique, par opposition à l'ancienne perception chrétienne linéaire du temps, et je pense que son apparition marque une ligne de partage des eaux entre territoires historiques distincts. Mon hypothèse de travail est que l'époque du roman a débuté lorsque les artistes de la Renaissance ont commencé à former un moyen d'expression adéquat pour traiter à la fois du temps suranné (c'est à dire, du long intervalle du Moyen Age) et du temps redécouvert (c'est à dire, de l'héritage réinvoqué, exemplaire, de l'Antiquité et du Christianisme primitif), faisant ainsi de l'histoire elle-même une préoccupation centrale. L'avènement du roman en tant que remplacement de l'épopée de l'Antiquité et du roman médiéval a eu, à bien des égards, la même étendue et la même durée que l'éveil de la conscience moderne; le roman est né de la confron-

tation de représentations anciennes et inadéquates de choses humaines et divines avec des critères rationnels considérés comme supérieurs, et cette confrontation elle-même, ou ce contrôle lui-même a fini par être mis en valeur comme un exploit exemplaire et une préoccupation centrale de l'art européen. Alors que Sebastien Brant, dans son *Narrenschiff* (1494), redoutait l'invention libératrice de l'imprimerie — qui selon lui était liée à l'urbanisation nouvelle, à la montée du capitalisme, et à ce qu'on appellerait bientôt le protestantisme — deux générations plus tard, Rabelais exultait devant la réévaluation des valeurs que permettait la nouvelle civilisation du livre et envoyait délibérément ses propres personnages — voyageurs symboliques de la Renaissance — à la recherche du sens de l'homme renouvelé. Ses citations, parodies, et travestissements modulés avec soin ont doté la polyhistoire de la Renaissance et ses luttes idéologiques de dimensions néo-mythiques. En emmaillant le répertoire remis à neuf de l'époque d'un vêtement générique plus ample, fait de pièces et de morceaux provenant de l'atelier littéraire tout entier, — comme par exemple, la progression des héros, le besoin de s'accomplir, ou le voyage allégorique — il a conféré de nouvelles implications d'une richesse encyclopédique au traitement comique. Il a passé en revue de façon cavalière la myriade de choix et de conflits, les contradictions et les absurdités de la vie intellectuelle et des coutumes sociales, l'attrait d'un style nouveau et débonnaire, ainsi que les leçons éternelles de la nature. La maîtrise de Rabelais dans l'utilisation d'instruments ironiques afin de créer un nouvel "enseignement" littéraire humoristique, le "Pantagruélisme", a été volontiers identifié avec l'honnêteté et la modernité de l'éthique humaniste exubérante, par opposition à une culture médiévale scolastique en décadence. En même temps, Rabelais était en train d'exhiber le principe encyclopédique au moyen de l'inclusivité comique: en effet, il a assemblé les composantes d'un répertoire plus vaste qui incluait le répertoire de moindre importance qu'il venait remplacer. Au cours de la Renaissance Italienne, Pico, Ficino, et d'autres, avaient établi fermement l'idée que l'une des plus nobles tâches de l'artiste était de renouveler le répertoire humain. Ce changement a été marqué non seulement par l'exultation de Pico sur l'homme en tant que mesure, mais également par

l'idéalisation de l'universalité dans des textes d'une importance capitale, comme *Il Cortegiano* (1528) de Castiglione.

Plus audacieux encore que Rabelais, Cervantes fournit au début du dix-septième siècle une deuxième révélation: en effet, le but principal de son *Don Quichotte* était de prendre parti pour le réalisme humaniste en attaquant le minable roman médiéval. En traitant des domaines suspects de la fantaisie, le grand humoriste espagnol les a inévitablement intégrés dans son chef-d'oeuvre en tant que facteurs d'une importance suprême dans la nature humaine. Cet enchevêtrement complexe avait déjà été annoncé par le roman en vers délibérément médiévalisant d'Arioste *Orlando Furioso* (1532), qui, sous le masque de la parodie élégante, exploitait le thème de la folie splendide, afin de sauvegarder des valeurs et des éléments du roman menacés par les changements relatifs à l'époque de la société de la Renaissance. Don Quichotte est finalement déçu par la puissance des idéaux chevaleresques sur lesquels sa conduite était basée, il ne laisse plus emporter par ses interprétations erronées de l'histoire d'Orlando et d'autres récits, et ceci est d'autant plus tragique que nous, les lecteurs sommes forcés alors de voir dans l'humilité du Quichotte une acceptation douloureuse de la réalité humaine quotidienne avec toutes ses imperfections insupportables et l'aspect terne et ennuyeux qui la caractérise. Comme les contemporains du Cervantes, nous mettons en question notre propre relation avec ce drôle de héros qui imite, entre autres, le drôle de héros d'une oeuvre italienne que nous considérons comme une parodie raffinée dont le but principal est d'opposer la sophistication de la Renaissance aux valeurs du Moyen Age. L'ère de la culture livresque, — c'est-à-dire la civilisation occidentale transformée par l'instrument technologique le plus important de l'Humanisme et de la Réforme — se manifeste avec ses propres problèmes dans la conscience iconoclaste de Cervantes de cet univers parallèle imprimé de l'homme, univers déjà effrayant qui consiste des produits externalisés étonnants et énigmatiques de l'esprit humain que l'on fait circuler partout désormais. Les livres, instrument-clé, mesure, et même fétiche de la Renaissance, finissent par devenir virtuellement en eux-mêmes un moyen de représentation suffisant pour décrire les systèmes de l'esprit et de la culture.

Il est donc à peine surprenant que le moment du Don Quichotte de Cervantès soit également celui du Hamlet de Shakespeare, c'est-à-dire, d'un monde conçu comme un théâtre, et dont la référence principale est d'ailleurs également le théâtre. A l'enchevêtrement du livre avec les structures narratives à l'intérieur du livre même chez Cervantès correspond l'obsession baroque de l'insertion de la pièce en tant qu'instrument d'analyse du choix des rôles et de l'identité chez Shakespeare, Lope, Routrou et Caldéron. Le *teatrum mundi* qui s'autoanalyse a favorisé non seulement une découverte plus intense du moi, mais également sa mise à nu, et quelquefois même sa conquête. Suivant le principe baroque de la désillusion, le monde-théâtre de la fin du seizième siècle et du dix-septième siècle nous rappelle constamment que l'oeuvre d'art est en effet une vision, un rêve, un tâtonnement dans le labyrinthe. Un tel traitement de ses propres structures témoigne de la tension fort répandue vers la fin de la Renaissance, lorsque le genre artistique, et par suite, son image de l'homme, sont reflétés dans une régression à l'infini. Un événement métaphysique irrépressible semble être intimement lié à la percée de la science moderne: en réfléchissant constamment notre propre image, nous nous dédoublons pour devenir à la fois acteur et spectateur, auteur et lecteur. Montaigne, qui s'est efforcé tout au long de sa vie de capturer sa propre identité dans le flux du temps, a érigé un véritablement monument à cette nouvelle préoccupation. Montaigne et Rembrandt sont tous les deux fondamentalement des méditateurs: ils sont eux-mêmes les sujets de leurs oeuvres, et cependant, ils parviennent seulement à obtenir des aperçus de moments disparates dans le processus temporel avec toutes ses métamorphoses. D'une part, l'union d'une méthode sceptique et de la sentimentalisation peut être interprétée comme un approfondissement de la conception occidentale d'une identité personnelle permanente dissimulée par des apparences superficielles; d'autre part, on peut considérer cela comme une incursion problématique derrière les masques des rôles et des personnages, comme une mise à nu de notre existence frappée par le fléau de l'illusion, et qui, en réalité, n'est qu'arbitraire et éphémère.

Le triomphe du perspectivisme temporel est basé, bien entendu, sur des siècles d'habitudes de base dans l'analyse du texte central

de la civilisation afin de découvrir des modèles de signification à long terme. Grâce à la succession des livres dans l'Ancien Testament et au remplacement de l'Ancien Testament par le Nouveau lors de la séparation du Christianisme du Judaïsme, les époques suivantes ont eu un système de textes qui avait été soumis à des changements et à des renouvellements complexes et qui maintenant faisait autorité comme et entant que système. La Renaissance a repris cette idée pour l'appliquer à des fins plus radicales. Luther a utilisé le paradigme de l'Ancien Testament par rapport au Nouveau, de la loi extérieure par opposition à l'Évangile intérieur, afin de donner son appui aux exigences de ceux-là qui aspiraient à changer le cours de la civilisation d'une façon inouïe, c'est à dire en remplaçant une Église corrompue par une institution entièrement nouvelle, renée au cœur de la politique et de la société européennes.

L'effort laborieux d'Erasmus à la fois pour restaurer et pour traduire les textes fondamentaux — la Bible, les Pères de l'Église, les classiques de l'Antiquité — et également pour tenir au courant le public alphabétisé des questions de renaissance culturelle en le faisant rire et en l'instruisant en même temps, voilà un aspect de l'humanisme nordique. Ses célèbres *Colloquia* invitaient à une dissection ironique des matériaux véritables du discours intellectuel, tandis que son subtil *Encomium Moriae* recommandait la participation joyeuse à la vie et à la culture. Cette expression stratégique d'aspirations humanistes se manifesta ensuite sous une forme particulière: on imaginait une civilisation alternative qui avait conservé l'élan originel de la tradition de l'Antiquité et que l'on faisait contraster avec l'Europe réelle. Le genre a porté depuis le nom de l'*Utopie* de Thomas More (1516), un ouvrage qui est présenté comme le récit de la découverte d'une république paisible, organisée sur le mode communautaire, perdue dans ces vastes espaces marins que les explorateurs intrépides de la Renaissance étaient en train de conquérir. Selon le récit de More, les Utopiens, bien qu'ils aient développé les mêmes principes dans les arts et les sciences que les Anciens, et fait tous les progrès connus à l'Europe, comme l'imprimerie, n'avaient pas réussi à inventer la scolastique torturée des Modernes. Rabelais a immortalisé ces préjugés humanistes de façon énergique et radicale dans

son roman-mammouth à cinq parties qui datent du milieu du seizième siècle et où le jeune prince Pantagruel fait fusionner les domaines Utopien (celui de More), et Dipsodien (celui d'Erasmus) dans sa conquête civilisatrice. Dans le fameux catalogue des livres qui se trouve à la Librairie de Saint Victor à Paris, ainsi que dans la belle lettre au style Cicéronien que Gargantua écrit à son fils pour le guider, Rabelais oppose la confusion barbare qui caractérise l'enseignement du Moyen Age à ses nouveaux idéaux et à son nouveau programme qui, eux, sont bien de la Renaissance.

Avec Pantagruel, nous sentons, comme le dit son père, que nous nous trouvons à la charnière de deux époques de l'humanité.

(...) toutesfoys, comme tu peulx bien entendre, le temps n'estoit tant idoine ne commode es lettres comme est de present, et n'avoys copie de telz percepteurs comme tu as eu. Le temps estoit encores tenebreux et sentant l'infélicité et calamité des Gothz, qui avoient mis à destruction toute bonne litterature. Mais, par la bonté divine, la lumière et dignité a esté de mon eage rendue es lettres, et y voy tel amendement que, de present, à difficulté seroys je receu en la premiere classe des petits grimaulx, qui, en mon eage virile, estoys (non à tort) réputé le plus scavant dudict siecle (...).

Maintenant toutes disciplines sont restuées, les langues instaurées: Grecque, sans laquelle c'est honte qu'une personne se die scavant, Hebraïcque, Chaldaïcque, Latine. Les impressions tant élagantes et correctes en usance, qui ont esté inventées de mon eage par inspiration divine (...).

Voilà un témoignage direct sur le changement profond qui avait lieu à l'époque, et la juxtaposition encyclopédique de matériaux culturels contradictoires dans le roman de Rabelais reflète l'expérience personnelle de la transition et les choix que permet cette transition.

A la fin du premier Livre, nous assistons à la fondation de l'Abbaye de Thélème ("libre arbitre"), résultat de la coopération entre la génération plus âgée, Gargantua, et Frère Jean, institution

utopique à caractère révolutionnaire destinée non seulement à remplacer les systèmes monastiques et scolastiques corrompus et surannés, mais aussi à servir de modèle pour la formation d'une élite séculière (cf. chap. 52 ff.). Contrairement à d'autres établissements, communautaires utopiques de la Renaissance, dans l'Abbaye de Thélème, Rabelais recommande vivement une société ouverte gouvernée par la liberté positive et l'impératif du perfectionnement personnel pour les deux sexes. Les Télèmites acquièrent toute les bonnes manières de la cour, mais, en même temps, ils ont la possibilité de se retirer pour étudier au coeur même de l'institution, c'est-à-dire, dans les bibliothèques grecques, latine, hébraïque, française, italienne ou espagnole. Le nouveau point de vue encyclopédique inclut les cultures modernes dont l'importance est capitale. Les Thélèmites s'efforceront d'obtenir une fusion des Codes de la Nature et de la Scripture, une renaissance de la gloire humaine (cf. chap. 58).

Il serait intéressant cependant de s'interroger sur les conséquences de cette invention ou réinterprétation du Moyen Age par Rabelais et d'autres humanistes. Selon le jugement rétrospectif du poète romantique Novalis dans son essai intitulé *Die Christenheit oder Europa*, l'un des résultats finals de la Renaissance et de la Réforme aurait été la naissance de l'idée paradoxale d'une "révolution permanente". Ce résultat est illustré dans *l'Aeropa-gitica, A Speech for the Liberty of Unlicenced Printing, to the Parliament of England* (1644), de John Milton, qui flattait les législateurs d'avoir préféré "to imitate the old and elegant humanity of Greece" plutôt que "barbaric pride of a Hunnish and Norwegian statelines"; car c'est "out of those ages to whose polite wisdom and letters we owe that we are not yet Goths and Jutlanders." Un siècle après l'exaltation du "vin des bons livres" par Rabelais, l'humaniste protestant Milton lance l'avertissement suivant: "almost kill a man as kill a good book: who kills a man kills a reasonable creature, God's image; but he who destroys a good book, kills reason itself," car "a good book is the precious life blood of a master spirit, embalmed and treasured upon purpose to a life beyond life." Milton se réfère à un principe de négativité qui cherche à inhiber le changement vital et le flux spirituel des corpuscules frais de l'esprit. Depuis Julien l'Apostat à l'aube du

Christianisme jusqu'aux forces obscurantistes du Catholicisme décadent et de l'Inquisition, et même déjà à l'intérieur du camp protestant, il nous prévient que "the falsest seducers and oppressors of men were the first who took censorship up, and to no other purpose but to obstruct and hinder the first approach of reformation." Une fois que le principe de la réforme est adopté, celui du progrès en découle naturellement. Comme le dit Milton lui-même :

(...) our faith and knowledge thrives by exercise, as well as our limbs and complexion. Truth is compared in Scripture to a streaming fountain; if her waters flow not in a perpetual progression, they sicken into a muddy pool of conformity and tradition.

Milton porte aux nues également le grand savant Galilée et en fait un champion de la "liberté philosophique" dans l'*Areopagitica*, son fameux traité qui parle de la chute heureuse de l'humanité et dans lequel il a l'audace d'inclure des éléments de la nouvelle cosmologie de la science du dix-septième siècle. *Paradise Lost* (1667, révisé en 1674) présente l'histoire du développement humain comme un chemin éducatif. Si nous considérons comme une conclusion parallèle dans le camp rationaliste la foi inébranlable de Leibniz dans la progression graduelle vers la transfiguration spirituelle et l'harmonie dans le meilleur des mondes possibles, tout semble favorable à la percée triomphale du mythe du progrès du Siècle des Lumières. Les savants du dix-septième siècle ont produit une pléthore de combinaisons encyclopédiques de l'histoire de l'humanité jusqu'au point de percée final évident dans l'intrigue, essentiellement afin de démêlent les fils multiples d'une narration passionnante. Alors qu'au dix-septième siècle, les chiliastes religieux et les visionnaires millénaristes semblent pousser comme des champignons, vers 1700, un grand nombre d'Européens sont impatients de jouir en termes séculiers de cette vague qui semble mener à un dénouement glorieux imminent du cours de l'histoire. Une telle hubris inspire, par exemple, la première partie du *Discours sur l'histoire universelle* (1681) de Bossuet, qui embrasse toute l'histoire de l'humanité depuis la création du monde jusqu'à l'Empire Carolingien, et

auquel Jean de la Barre a ajouté en 1705 une deuxième partie qui nous mène de l'an 800 jusqu'en 1700.

Mais il est évident que nous sommes également les héritiers de la perplexité qui caractérise la fin de la Renaissance et qui porte sur la capacité nouvelle d'entretenir une telle variété de conclusions rivales sur le mode et la direction de l'éducation humaine. L'une des réactions à cette multiplicité suspecte d'explications a été l'attitude du doute radical, qui avait pour but de reconstituer la véracité et la certitude. Le représentant le plus célèbre de ce point de vue est, bien sûr, Descartes qui a d'abord réduit tout savoir à la donnée irréductible de l'existence. Avec sa devise "Cogito, ergo sum," il a conféré une place nouvelle au drame de la connaissance dans les opérations de la conscience humaine et fait découvrir une rationalité sceptique rigoureuse, chose que les représentants plus anciens de l'ignorance savante tels que Agrippa von Nettesheim n'avaient pas réussi à faire. Avant Descartes, Rabelais avait déjà admis la nécessité d'une réaction existentielle instinctive aux difficultés du jugement, et Montaigne, pyrrhonien de nature, avait réfléchi à l'impossibilité de faire confiance à nos organes de discernement et avait démontré la confusion et l'inconsistance des principes moraux et religieux. Ensuite, le contemporain d'un Shakespeare déjà âgé et de Cervantés, Francis Bacon a adopté une attitude incisive et désabusée envers l'esprit humain en proposant une méthode inductive dans le *Novum Organum*. Même après avoir fait un inventaire détaillé du répertoire accumulé par l'humanité, détrôné des concepts fallacieux bien que vénérables, et séparé le domaine des faits vérifiables de celui de l'opinion pure et simple, l'humanité pensante ne peut pas se permettre de se reposer sur ses lauriers, voilà l'avertissement que lance Bacon. Se méfiant des habitudes profondément enracinées et des ruses de l'esprit, Bacon invente un moyen de parer aux erreurs qu'il pourrait commettre à l'avenir et également de briser sa résistance à un programme destiné à lui faire découvrir la dure réalité. Il a des doutes même au sujet du langage qu'il considère comme un méli-mélo de malentendus profondément enracinés et de processus concrétisés de l'imagination. En insistant sur la nécessité de contrôler les produits de l'esprit, afin de libérer l'esprit de ses propres états de rêverie, Bacon récapitule le développement qui a eu lieu depuis

Rabelais jusqu'à Cervantés et annonce la critique empirique de John Locke. A la méthode typique de la Renaissance qui compare et oppose des époques entières et des traditions considérées comme des ensembles mentaux, c'est-à-dire comme des "fictions" dont on pouvait se réveiller ou dont on se réveillait vraiment, vient s'ajouter au moyen de sa propre instrumentalité grâce à un contrôle sélectif.

Peu après Shakespeare, John Donne examine avec beaucoup d'esprit dans son poème "The First Anniversary: an Anatomie of the World," pourquoi "as mankinde, so is the worlds whole frame/Quite out of joynt, almost created lame." Non seulement il y a eu la chute de l'homme, dit Donne, mais "So did the world the first hour decay"; et maintenant la "New Philosophy calls all in doubt." Quant à la synthèse du début de la Renaissance, "'Tis all in peeces, all coerence gone." En réfléchissant davantage, réconforté par la doctrine leibnizien de la théodicée, le siècle des lumières a remis en honneur la grande chaîne de l'existence, et, grâce à ses modèles grandioses, la signification profonde de la nature. Comme Alexander Pope l'affirmait dans *A Essay on Criticism* (1711), la cohérence extraordinaire de la nature, qui absorbe les irrégularités et les défauts et qui manifeste une harmonie intégratrice, "the joint force and full result of all," devait être le modèle suprême de l'art. Les écrivains modernes qui avaient du talent véritable pouvaient remédier à leurs propres déviations du code de la nature en étudiant respectueusement les oeuvres des Anciens, c'est-à-dire des créateurs originels qui avaient atteint les premiers la perfection parce qu'ils avaient pris la nature pour guide. La présence des Anciens hante la pensée de la Renaissance et se manifeste sous une nouvelle apparence dans la Querelle des Anciens et des Modernes au dix-huitième siècle; les partisans des Anciens contribuent à répandre dans l'histoire culturelle la crainte de ne pas être à la hauteur des critères établis. Par exemple, en rejetant les excès de la période baroque, Pope invente ou discerne explicitement une décadence de la Renaissance elle-même, que son essai accepte maintenant comme un moment décisif comme critère établi. A son avis, la Renaissance a non seulement proclamé, mais également pratiqué le renouveau et le progrès. Les préjugés et les termes de référence désormais codifiés de la

Renaissance sont propulsés en avant afin d'analyser la possibilité d'une Renaissance secondaire au dix-huitième siècle. Dans l'interprétation de Pope, la Renaissance originelle a fini par déplacer ses énergies de la France néo-classique et rationaliste vers la Grande-Bretagne qui jouit encore dans une certaine mesure du privilège ambivalent de la splendeur barbare et de la maturité à retard pour une nouvelle révélation.

Il est évident que le paradigme de Pope d'une succession de grands moments de la culture témoigne d'une foi inébranlable dans le progrès, malgré les retards et les erreurs. Les plus grands Romains n'ont pas manqué de découvrir que "Nature and Homer [...] were the same." La chute de Rome, lorsque "A second deluge learning thus o'er-run, /And the monks finished what the Goths begun," a finalement été compensée lorsque "At length Erasmus [...] Stemmed the wild torrent of a barb'rous age, /And drove those holy vandals off the stage," tandis que grâce à la Renaissance des arts en Italie, "Rome's ancient genius, o'er its ruins spread /Shakes off the dust, and rears his rev'rend head." Cependant, Joseph Addison qui écrit au cours de la même année dans *The Spectator* "Concerning Original Genius" a l'idée que "There appears something no bely wild and extravagant in these great natural geniuses that is infinitely more beautiful than all the turn and polishing of what the French call *bel esprit*." En rejetant la supériorité généralement acceptée des Français en vogue et dominante à l'époque, Addison rend plus aigüe la notion d'une lutte inhérente entre les valeurs des Anciens et des Modernes. "Homer has innumerable flights that Virgil was not able to reach, and in the Old Testament we find several passages more elevated and sublime than any in Homer. A "cette première espèce de génie", catégorie à laquelle appartient Shakespeare, par exemple, Addison oppose une "deuxième catégorie", dans laquelle il classe Milton qui "submitted the greatness of their natural talents to the corrections and restraints of art." Avec le concept d' "originalité", bien que Addison semble à peine conscient des conséquences, c'est le vieux thème de la décadence de la nature et de la société humaine, tel que l'avait signalé Donne, qui vient s'infiltrer dans le paradigme rationaliste du développement. Dans ses *Conjectures on Original Composition* (1759), Edward Young voit le revers de

la bénédiction que représentait “the perpetuating power of the press” et qui maintenant met “the accidental originals” de l’Antiquité à l’abri des “Goths and flames” à tout jamais. “So few are our originals that, if all other books were to be burnt, the lettered world [tel que le connaissait le 18^e siècle] would resemble some metropolis in flames [...]”. Bien avant ces théoriciens qui croyaient avoir découvert le fil à couper le beurre, comme Harold Bloom, Young se rend compte que les génies existants “prejudice our judgement in favor of their abilities, and so lessen the sense of our own; and they intimidate us with the splendour of their renown, and thus under diffidence bury our strength.” Young essaie de venir à la rescousse des Modernes en disant que leur éloignement des origines “is no necessary inferiority,” car “human souls, through all periods, are equal.” Ici, il fait écho aux sentiments de bien des théoriciens originaux de la Renaissance et de poètes tels que Joachim du Bellay. Les Modernes doivent imiter uniquement la “méthode,” et non les compositions des Anciens, et pour cela, ils doivent invoquer la nature et la divinité intérieure en tenant compte surtout de leur “mental individuality”.

Bien entendu, il s’agissait là d’un programme qui présentait un attrait immense pour les écrivains du “Sturm- und Drang” et les précurseurs du Romantisme. Mais, comme je l’ai expliqué dans un essai intitulé “Disembodied voice, Disherited Mind” *Actes du 8^{ème} Congrès de l’AILC*, deux romans importants, qui, avec les oeuvres de Rousseau, se sont abattus comme une vague sur l’Europe au cours du dernier quart du dix-huitième siècle, ont révélé l’angoisse profonde qui accompagnait la prise de conscience des limites de sa propre “individualité mentale”, au milieu de la monument de la culture et sous le poids insupportable du modèle trompeur et d’une vitalité naturelle insaisissable. Dans *Die Leiden des jungen Werther* (1774), Goethe mettait à l’épreuve l’hypothèse que ce n’était pas seulement le poids encombrant de l’héritage social de l’homme, mais aussi la logique d’un développement sentimental plus complexe elle-même qui menaçait de débilitation les âmes nobles, déchirées comme Werther entre la grandeur fraîche et vigoureuse d’Homère et le pathétique mélancolique d’Ossian. Dès que nous prenons la maladie de Werther au sérieux et que nous mettons sa démoralisation en rapport avec les

périls de l'individualisme occidental, c'est-à-dire, avec la poursuite sans relâche du développement intellectuel et du progrès jusqu'en perdre la confiance dans la vie, il devient évident que *Die Leiden des jungen Werther* est en réalité un livre qui lance un avertissement passionné. La structure du roman montre clairement la décision de faire face à la souffrance jumelée avec la compassion, la situation explosive d'innombrables intellectuels qui en étaient arrivés à associer leur propre mécontentement social avec les malheurs d'autres êtres humains privés de leurs droits et opprimés.

L'autre grand roman qui se demandait pourquoi l'homme devrait avoir des sentiments si intenses, puisque apparemment ce raffinement de son évolution organique (et, parallèlement de sa conscience sociale) n'avait pour résultat qu'une excentricité impuissante, était l'oeuvre de Sterne, *Tristram Shandy* (1760-67). Son fameux *Chapter on Chapters* fait intrusion, en plein milieu du roman, avec une spontanéité désarmante, entre les rélexions vaines de papa Walter et tonton Toby sur la malencontreuse destruction du nez de bébé Tristram; et tandis que leurs allées et venues dans la chambre du bébé sont prolongées de façon épique, nous entendons l'étrange confession de Tristram parvenu à l'âge mûr et parlant à la première personne, qui nous avoue qu'il ne pourra peut-être jamais rattraper sa propre vie dans le récit qui en est fait. Après tout, tout ce qu'il a réussi à faire jusqu'au quatrième livre, c'est d'arriver à naître. Sterne a l'audace de faire la différence entre le temps psychologique et le temps indiqué par l'horloge, et d'affirmer qu'il existe une liberté subjective corollaire de l'esprit narrateur qui leur permet de construire et de vivre sa propre histoire. Tristram, le personnage-auteur transforme les épreuves et les durs labeurs d'un *sensorium* unique et maltraité (l'organisme, l'âme, et la sensibilité totales) en une nouvelle vision, tandis que le chemin intérieur le mène, dans un perspectivisme détemporalisant, à travers la topographie de sa propre "individualité mentale." Les mouvements de zig-zag, les associations inattendues, et les habitudes d'un esprit original non seulement fournissent le sujet, mais encore servent de justification aux digressions, aux erreurs, et aux espaces laissées en blanc en tant que forme significative. Sterne a construit un pont vers le roman romantique en permettant à Tristram de remplacer la progression linéaire du plenum ration-

naliste de l'histoire par la garenne bizarre et imprévisible des chemins détournés et des espaces mentaux.

Avant de prendre en considération les répercussions de subjectivisme romantique, il serait utile de récapituler le mythe principal de l'histoire en tant que drame du progrès dans l'une de ses variétés classiques du dix-neuvième siècle. Dans le Volume IV de sa fameuse *Histoire des Etats-Unis* (écrite entre 1834 et 1874), George Bancroft citait ouvertement et appliquait la pensée de Bacon et de Milton à la Révolution Américaine qu'il considérait comme l'héritière providentielle des aspirations éternelles de l'humanité à "advancing in the power of its intelligence," "that progress of which history keeps the record," puisque "the very idea of progress of an individual people, in its relation to universal history, springs from the acknowledged unity of the race." Les auteurs du système américain ont réussi un tour de force qualitatif lorsqu'ils ont fondé une union démocratique qui "put away every motive to its destruction, by insuring to each successive generation the right to better its constitution, according to the increasing intelligence of the living people." En outre, la "revolution, unexpected in the moment of its coming, grew naturally and necessarily out of the series of pas events by the formative principle of a living belief." Thus the transition of the colonies into self-existent commonwealths was free from vindictive bitterness," et "America neither separated abruptly from the past, nor adhered to its decaying forms," tandis que son "universal intuition of truth promised a never-ending career of progress and reform." La version de Bancroft du mythe d'une réussite américaine qui se définit comme une exception virtuelle à la règle du cafouillage caractérisant le changement est une version si rose qu'ici le mythe du progrès se confond avec d'un Age d'Or reconquis.

La sanctification du sang versé pour la patrie dans le Nouveau Monde chez Bancroft contraste avec les réactions romantiques européennes au diapason hystérique lors du tumulte de la Révolution Française à la fin du dix-huitième siècle. A tout prendre, les écrivains étaient déchirés par la contradiction et le conflit entre l'enthousiasme pour la renaissance promise de la société et la révolulsion pour les horreurs qui l'accompagnaient. Ceux dont la foi dans l'objectif final restait vivante, aussi bien que ceux qui se

contentaient de modes de rédemption spécifiques et limités qui avaient été obtenus dans l'Europe réelle à force de vagues révolutionnaires successives, avaient tendance à s'accrocher au paradigme de la transformation. Vers 1800, Novalis a déplacé les termes de référence, en chantant la gloire du Moyen Age, en plaçant la première grande aberration à la Renaissance et à la Réforme, et en regardant au delà de l'abîme apocalyptique de son époque pour rêver d'une unité symphonique de l'humanité, transformé par le pouvoir nouveau de l'amour et de la poésie. Heinrich Heine, libéral et francophile, a riposté en 1833 en réhabilitant la Renaissance et la Réforme en tant que précurseurs des révolutions modernes par opposition aux rechutes réactionnaires de la civilisation depuis le passé judéo-chrétien; et une schématisation peu différente du développement humain depuis l'homme archaïque jusqu'à l'époque bourgeoise a été proposée de façon excessive par Karl Marx et une légion d'autres penseurs socialistes positivistes. Inévitablement, le contre-mythe de la décadence a resurgi, également, surtout dans l'art décadent en vogue et dans la prévision fin-de-siècle de la chute de la culture européenne déjà délicieusement mûre.

Le dix-neuvième siècle a multiplié les expressions de ces deux paradigmes fondamentaux et prolifiques — c'est à dire le progrès par opposition à la décadence — mais il a également émis une troisième option qui avait été annoncée par Vigo: Nous en trouvons une variété vers 1800 dans l'oeuvre des Hölderlin, et elle se manifeste également d'une façon tout à fait différente chez Nietzsche dans les années 1870. Il s'agit là, essentiellement, d'un autre produit de la pensée anthropologique du dix-huitième siècle, mais à cause de l'approfondissement du sujet par les Romantiques, la religion et le mythe sont traités de nouveau avec un sérieux qui ne leur avait plus été accordé depuis la Renaissance. Avant que Hegel n'avance son concept d'un processus dialectique dans l'histoire, son ami Hölderlin avait élaboré une vision poétique complexe qui dérivait bon nombre de ses modèles de développement des dialectiques théosophiques, qui sont sous forme sécularisée, constituaient un héritage stimulateur pour l'idéalisme et le Romantisme allemands, et pour les post-romantiques comme Marx. Hölderlin avait identifié les moments du développement

humain, les orientations de la psyché, avec des processus mythologiques. A une plus grande échelle, il avait détecté la récurrence de types mythologiques-clés qui s'étaient transformés nécessairement au cours de vastes périodes et qui correspondent à l'expérience éternelle de la psyché humaine. Le Christ était apparu mystérieusement pour clore l'Antiquité comme une incarnation nouvelle de Dionysos; et finalement leurs manifestations séparées seraient réunies sous une forme plus élevée à un autre grand tournant de l'histoire. Pour Nietzsche, la réalité tragique permanente de la vie, dont les lois se manifestaient dans des modèles mythologiques, offrait une réponse à l'épuisement implicite de la culture occidentale. Nous étions déjà bien au-delà de la tentative de reconstituer la tradition européenne au moyen de révisions supplémentaires dans le sillage du rationalisme sceptique Cartésien et de ses analogues. Nietzsche s'était rendu compte de la profonde opposition entre un modèle temporel linéaire, Chrétien, et sécularisé, et un modèle temporel cyclique, franchement néopaiën, et préférait la dure vérité "jenseits von Gut und Böse" à la croisade menée en cachette contre la vie par la philosophie moderne. Les étudiants de la pensée archaïque ajouteraient ici fort prudemment une note en bas de page expliquant que l'idée cyclique est une vue moderne des Anciens, une critique basée sur notre propre dépendance du temps linéaire pour notre compréhension du monde.

Dans *Natural Supernaturalism*, Meyer Abrams a examiné les moyens par lesquels le Romantisme complète la sécularisation du schéma chrétien encore vivant d'un processus temporel linéaire significatif. Il est instructif de comparer l'opinion d'Abrams sur les révisions de l'agencement de l'histoire Biblique par les Romantiques — en particulier le chapitre six sur l'obtention de l'apocalypse de plusieurs façons possibles, c'est-à-dire par "la Révélation, la Révolution, l'Imagination, et la Cognition" — avec la thèse d'Eric Voegelin dans *The Ecumenic Age*, volume IV de *Order and History*. En tant que philosophe de la religion et de l'histoire, Voegelin met au pilori la révolte égophanique Romantique. Selon Voegelin, lorsque Hegel convertit l'expérience théophanique plus ancienne en une déformation supplémentaire de la réalité, il ne fait que répéter d'une façon extrêmement pernicieuse l'obsession

occidentale de traverser à la fois une période de désordre dans l'histoire, et une étape intermédiaire de division et d'aliénation pour arriver à une réalité supposée plus élevée ou à un salut efficace. Pendant trois millénaires dans le Moyen Orient de l'Antiquité, le Bassin Méditerranéen, et l'Europe chrétienne, d'innombrables crimes ont été commis au nom d'un mythe non prouvé du développement inéluctable. Voegelin se rend compte que le modèle de base a été rafistolé d'une façon triste à l'époque romantique:

If history is to culminate in the egophany of the respective thinker, it must have been egophanic history from the beginning. In order to create this imaginary history, the theophanic events must be reconstructed as egophanic events; and to this purpose, the reality of the Metaxy [terme de Platon pour désigner l'état intermédiaire] must be made to disappear.

Les chercheurs littéraires comme Abrams ont discerné comme un élément-clé de notre héritage Romantique ce que Voegelin appelle "the identity of structure in both the consciousness of the Metaxy and the consciousness of the alienated Messianic speculator." A l'époque de Hegel, ce spéculateur est le visionnaire Romantique sécularisé ou bien les révisseurs pseudo-scientifiques de celui-ci, comme Karl Marx, par exemple.

Mais tandis que Voegelin considère l'épuisement nihiliste des paradigmes romantiques comme accessoire à une échec plus vaste du Romantisme, c'est-à-dire, à la ressuscitation d'idées périmées sous forme séculière, Abrams choisit de contourner les phénomènes anti-romantiques en général pour assurer la cohérence de son livre. Par exemple, il omet Byron complètement, "because in his greatest work he speaks with an ironic counter-voice and deliberately opens a satirical perspective on the vatic stance of his Romantic contemporaries." La piété d'Abrams envers l'espoir romantique du progrès ressemble à la piété des humanistes envers le concept de dignité humaine. Dans l'intérêt de notre discussion, je poserai le problème de façon concise et claire. Nous avons atteint la frontière plus avancée du moment Kantien et Hegelien, où,

comme le dit Morse Peckham (dans *Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations.*): Value enters the world through the self, which is not supported by any perceptible social or cosmic order" [...] et "Man therefore redeems the world," [...], mais "From this fundamental percept of the self as the source of order flows Romanticism's essentially antimetaphysical character"; car [...] "metaphysical theory is thought of as an instrument, not as a reality." Peckham prétend que le Romantisme à son apogée est libérée de la manière de penser organique qu'il avait à ses débuts, à la fin du dix-huitième siècle, qu'il refuse de se laisser fixer à une orientation finale constitutive quelle qu'elle soit, et que par l'instrumentalisme d'adaptation, "the romantic artist does not escape from reality, he escapes into it."

Tout cela semble tout à fait sensationnel; cependant, il y a eu suffisamment d'écrivains à cette époque qui ont révélé que la métaphysique de l'un, à son apogée ou en pleine décadence, est le cauchemar de l'autre. Sterne avait déjà lié le principe de la liberté du narrateur et du contrôle ironique de la narration à la découverte du domaine plus authentique du temps psychologique intérieur. On ne peut pas identifier cela au sens du *présent* presque mystique que Rousseau recherche dans ses "rêveries de promeneur solitaire" lorsqu'il se réfugie au sein d'une nature considérée encore et toujours comme bénéficiaire primordiale afin d'échapper à l'aliénation sociale. Suivant de près la légèreté Tieckienne et Schlegelienne qui joue avec "l'ironie romantique", Jean-Paul, et d'autres écrivains — tous dans la foulée de Sterne — permettent au moi de faire des retours ironiques sur lui-même et des exercices de voltige vertigineux sur le "trapèze du rire" au dessus de l'abîme. La philosophie du moi anarcho-nihiliste de Max Stirner rejetait non seulement le théisme du Moyen Âge et l'humanisme de la Renaissance, mais aussi le communisme qu'il considérait comme une substitution supplémentaire à des systèmes de contrôle social plus anciens et basés sur des faux absolus. Presque deux générations avant Nietzsche, mais déjà plusieurs générations après Jean-Paul, Stirner, prend position par rapport au "néant", il inaugure la vilaine habitude moderne d'oublier qu'un acte de ce genre constituait la forme la plus amère de l'ironie romantique. Paradoxalement, Stirner affirme que fuir la tradition judéo-

chrétienne pour se réfugier dans l'existentialisme athée du Moi absolu, c'est subir une ultime transformation et satisfaire des instincts de libération profonds: cette fuite est donc un résultat du progrès réel. Au moment où Baudelaire écrit son essai *Sur l'essence du rire* et où Dostoïevski explore l'homme du souterrain, l'angoisse créée par notre nouvelle libération psychologique est bien évidente.

L'ironie au sens humaniste du mot, c'est-à-dire en tant qu'instrument de critique et d'éducation, n'est cependant pas chassé de la scène, bien au contraire. L'auteur ironique allemand par excellence, Thomas Mann analyse l'anagonisme de l'"esprit" et de la "vie" qui nous a été légué par le Romantisme. Déjà dans ses *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Observations d'un homme apolitique), dans la section intitulée "Ironie et Radicalisme", Mann identifie le radicalisme au penchant du nihilisme moderne qui reste tapi derrière les exigences fanatiques d'une restructuration utopique de la vie. L'ironie, par contre, est érotique, "une affirmation ni très intellectuelle, ni très morale"; et en dernière analyse, elle est "mélancolique, modeste et conservatrice." L'ironie assume carrément, selon Mann, "la position intermédiaire problématique," vient s'ancrer dans la Métaxie, et dirige sa critique également contre l'esprit et contre la vie. L'ironie prête son appui à l'engagement humain du scepticisme occidental. Bien qu'il soit incomplet et en fin de compte disproportionné, Settembrini, le premier guide du *Zauberberg*, initie le bourgeois intermédiaire Hans Castorp au rôle humaniste de l'antagonisme positif. "L'ironie? Vous voulez dire: méchant. Oui, je suis un peu méchant," dit Settembrini. Settembrini se sent attiré par la thématique de la rébellion luciférienne, mais en tant que descendant de Pétrarque, père de la modernité humaniste, il est épouvanté par le démonisme primordial et par la modernité démoniaque de Naphta, par la véritable méchanceté dont celui-ci fait preuve sans cesse.

Nous n'avons pas besoin d'écouter Naphta critiquer l'homme, ce ver, pour comprendre que l'introspection et l'auto-critique romantiques ont fait éclore des doutes "modernes" affreux sur notre misérable espèce. Des pressentiments traumatisants apparaissent déjà chez ces grands poètes romantiques qui, résistant à l'appel du désespoir vers le maelstrom de la méchanceté, essaient

malgré tout de sauvegarder une certaine dignité en faisant un récit modéré de l'état humain. Dans "La Ginestra o il fiore del deserto," récapitulant implicitement la position de Pétrarque sur le Mont Ventoux, le poète Giacomo Leopardi recommande au milieu du dix-neuvième siècle, en ce qui concerne le Vésuve:

A queste piagge
 Venga colui che d'esaltar con lode
 Il nostro stato ha in uso, e vegga quanto
 E il gener nostro in cura
 All'amante natura. E la possanza
 Qui con giusta misura
 Anco estimar potrà dell'uman seme,
 Cui la dura nutrice, ov'ei men teme,
 Con lieve moto in una momento annulla
 In parte, e può con moti
 Poco man lievi ancor subitamente
 Annichilare in tutto.
 Dipinte in queste rive
 Son dell'umana gente
Le magnifiche sorti e progressive.

Ensuite, avec une réprimande pré-nietzschéenne contre le dix-neuvième siècle, qu'il considère comme le siècle de "l'orgueil vide", Leopardi se moque de la fuite romantique de la "lumière" parce que "la vérité ne vous plaisait pas" et ridiculise l'attraction puissante des "mythes/ Remis à neuf dans leur absurdité pour insulter/ les hommes sages," sur les Romantiques. Lorsque Leopardi reconnaît le poids écrasant de la nature, il transforme une ironie du destin plus ancienne en une loi de la nature, et c'est son intuition de poète qui lui donne cette perception. Son essai *Storia del Genere Umano* décrit "l'aliénation" des dieux et la convoitise arrogante de "l'infini" qui en fin de compte fait ressembler la conduite des "vivants" à celle des "morts" — et qui entraîne également la mort de l'imagination. L'unité dans la monotonie et dans l'uniformité, l'emprisonnement dans le moi, ont pour résultat une haine toujours grandissante du genre humain; notre châtement, c'est justement d'être ce que nous sommes. Mais Leopardi propose également une moralité existentielle basée sur notre prise de

conscience de notre exclusion du continuum mythologique réconfortant du progrès. Les hommes doivent apprendre à collaborer dans la lutte contre leur ennemi commun, la nature indifférente, tant extérieure qu'intérieure. L'aliénation conquiert ainsi une fois de plus une nuance gnostique.

J'appellerai cette étape l'ironie de l'humiliation. Je crois qu'elle règne encore dans des oeuvres contemporaines comme le roman de Thomas Pynchon intitulé *Gravity's Rainbow*. Selon Pynchon, alors que la race blanche atteint son apogée après des millénaires, voilà soudain un désir de mort qui surgit et qui révèle la force opposante qui tirera cette race vers la terre où elle devra retourner afin d'être anéantie complètement. "This ascent will be betrayed to Gravity." L'ironie du narrateur utilise maintenant des armes nouvelles, puisque les protagonistes occidentaux comme Slothrop disparaissent littéralement dans le tumulus et les débris géopolitique, technologique, biologique et chimique que l'homme occidental a jetés. Collectivement, nous devenons préterit du passé, préterit de l'évolution. Par opposition à la littérature qui s'inquiète des catastrophes, il y a le roman de John Barth *Giles Goat-Boy*. Ce dernier joue avec le mythe occidental dominant du progrès et essaie de suggérer des moyens de répéter la vieille ruse du renouvellement, de créer un "Revised New Syllabus" — c'est-à-dire: le Monde — pour l'Université, et d'éviter un "Campus Riot III" suicidaire. C'est toujours le style ironique et l'invention narrative permanente caractéristiques de Rabelais, de Cervantés, et de Sterne qui commandent ici: Le Pantagruélisme, le Quichotisme, et de Shandyisme seront remplacés par le Gilésianisme, mais il ne s'agira pas alors d'un point final, mais plutôt d'un renouvellement de la doctrine. Dans *The Sot-Weed Factor*, Barth décrit avec une gaîté débordante ce qui s'était vraiment passé pendant la colonisation des Etats-Unis, avant que les petits-fils aient confectionné un mythe respectable; ce livre n'épargne pas l'esprit cultivé de ce moment de formation prodigieux. Le héros est un jeune homme naïf dont l'esprit est en proie à la confusion à force de lire des oeuvres contemporaines comme *Don Quichotte* dont le sens véritable lui échappe; ainsi, par une ironie qui se manifeste de diverses façons, ce personnage doit subir une déception qui, tout en le projetant dans la vie réelle, le pousse vers

une vocation artistique qui fait de lui le premier poète indigène de l'Amérique et consomme le mystère ontologique de la naissance d'un monde véritablement nouveau. Biologiquement et métaphysiquement, l'Amérique rude et tapageuse est marquée par une tendance spontanée et vitale à se découronner elle-même. Même la question de la règle et du fil conducteur, c'est-à-dire du mythe de la narration est cruellement laissée en suspens dans le titre de l'un des chapîtres de la fin, lorsque "The poet wonders whether the course of human history is a progress, a drama a retrogression, a cycle, an undulation, a vortex, a right-or left-handed spiral, a mere continuum or what have."

Dream Symbols in Greek Tragedy: The Case of Clytemnestra

ANNE LILL

The story about Electra and Orestes, children of Agamemnon has been preserved in three versions in the works of three great tragedians Aeschylus, Sophocles and Euripides. These tragedies are Aeschylus' *Choephoroe* (*The Libation Beareres*), Sophocles' *Electra* and Euripides' *Electra*. Here we find a unique opportunity to compare the use of similar motives and through it to understand better the nature of Greek tragedy.

All three authors give their interpretation of the myth: the vengeance for killing Agamemnon by his wife Clytemnestra. The loyalty of the daughter and son towards their father and hatred towards their mother is the main theme in all three tragedies. Electra and Orestes are determined to take revenge on their mother Clytemnestra and her lover Aegisthus and they carry it through: at the end of the play both Clytemnestra and Aegisthus are killed. In the framework of these main events three tragedians find their different approaches to the commonly known mythic plot. Characters, motivation, attitude towards matricide, relations between mother, son and daughter — all this vary according to the interpretation of the myth by the tragedians. As for the motives and the development of the plot, there are many differences which have been widely discussed by scholars.

All three tragedies end in a different mood. Aeschylus stresses the tragic side of matricide and the coming revenge on Orestes by the Erinnyes of his mother. The end has a strong mythical and mystical atmosphere, predicting a disaster. Euripides lays the stress on the human tragedy and the psychological side of the

event. As compared with Aeschylus and Euripides, Sophocles' *Electra* has remained in a somewhat vague position. There is no common opinion whether the play ends on a pessimistic or optimistic note. The critics who follow the pessimistic line rely on the moral interpretation and the problematic ethical status of Orestes as matricide (e.g. Winnington-Ingram 1980: 226–227). The pessimistic understanding holds that Orestes' matricide will have negative consequences and he himself acts on dubious moral principles. The optimistic interpretation, on the other hand, insists that the play shows the victory of justice, the punishment of evil, and the happiness of Electra (e.g. Bowra 1944, Kamerbeek 1974). Although a certain ambivalence about the meaning remains, the dramatic irony hinders any straightforwardly optimistic interpretation (Blundell 1989: 168).

One of the specific characteristics of the Electra-plot is the way how the dream motif is used in the action. While dreams and dream narratives are not uncommon in other tragedies as well¹, in Aeschylus' *Choephoroe* and Sophocles' *Electra* Clytemnestra's dream sets the most important events in motion. Also quite telling about the use of the dream motive is the fact that Euripides does not use it in a similar plot. Analysing the content and the function of dreams in Aeschylus and Sophocles we can find an answer to the general question why this motive was used in tragedy and how does it contribute to the idea of the tragedy.

I will argue in this paper for the essential importance of the dream motive in the tragedies on the Electra-plot. The dream content and the symbols which appear in the dream narrative are directly related to the general idea that the tragedies of Aeschylus and Sophocles are meant to express.

This assumption relies on the premise that changing the elements in the dream content (or not using this motive) has a crucial meaning

¹ Dreams are part of the plot also in Aeschylus' *Persians* (Atossa's dream), *Prometheus* (Io's dream although the authorship of the tragedy is dubious), *Agamemnon* (the chorus telling about Menelaus' dream); in Euripides the dreams occur in *Hecuba* (Hecuba's dream), *Iphigenia in Tauris* (Iphigenia's dream), *Rhesus* (most probably the author is not Euripides).

for the understanding of the tragedy. The difference in the dream narrative sheds light also on the relationship between the works of different authors.

Already at first sight there are several aspects that indicate the difference in the use of the dream as a constituent element of the plot. Thus, the dream of Clytemnestra used by Aeschylus and Sophocles and not used by Euripides can indicate the characteristic traits of every tragedian in their relation to the myth and specify their relationship to each other. According to this, we may find the answer to the question how dreams function in tragedies concerning the plot, characters and general idea of the play.

Dream in Aeschylus' *Choephoroi*

Among the extant Greek tragedies where a dream is narrated it has the most important place in Aeschylus' *Choephoroi*. Dream makes the chorus of the libation bearers (*choephoroi*) act: at the beginning of the play the chorus appears on the stage to bring an offering at the tomb of Agamemnon. They are under orders from the queen Clytemnestra who had seen a terrifying dream and wanted to propitiate her dead husband. The tragedy is concentrated on the relationships between the son and his parents, mother or father. Clytemnestra's main role is to represent herself as a mother — it is family that matters in this play.

The chorus of the serving women tells about the dream-caused terror:

Terror, the dream diviner of this house, belled clear, shuddered the skin, blew wrath from sleep, a cry in night's obscure watches, a voice of fear deep in the house, dropping deadweight in women's inner chambers. And they who read the dream meanings and spoke under guarantee of God told how under the earth dead men held a grudge still and smoldered at their murderers (32–42, trans. R. Lattimore here and further).

Clytemnestra's first and main reaction is fear. The fact that she has offerings sent under the influence of the dream indicates that she took her dream as a warning and a prediction of danger. The reaction of the dreamer here is a usual one and similar to the other tragedies: fear and terror in the darkness of the night. The dream is followed by an attempt to prevent the ominous disaster. Until the end of the play and the fatal confrontation of the mother and son, the content of the dream in Aeschylus remains hidden. First, we learn only of the reaction of the dreamer and of the supposed interpretation — the dream predicts disaster, the revenge of the dead father for his murder. Thus, the dream here motivates the further events of the play. The dream itself, as we will learn later, emphasizes the blood relationship between Clytemnestra and Orestes.

The dream narrative follows 500 lines later, after Electra has appeared at the tomb and after her brother Orestes has made himself known to her. When Orestes asks why the offerings are made, he gets the answer that Clytemnestra has sent them: it was the dream she had.

The godless woman had been shaken in the night/ by floating terrors, when she sent these offerings. (*Choe.* 523–25).

Here again we learn that the dream has been frightening (*deimatôn pepalmenê*, 524). Here we meet the words *deima* (terror) and *phobos* (fear) which occur most often in the dream narratives.

The dream narrative itself occupies only 4 lines and is given as the answers of the chorus to Orestes' questions:

She dreamed she gave birth to a serpent/.../ she laid it swathed for sleep as if it were a child /.../ She herself in the dream gave it her breast to suck /.../ The creature drew in blood along with the milk (*Choe.* 527–33).

The comment of Orestes points out an important aspect of the dream: it carried a certain meaning as a vision (*opsanon*, *Choe.* 534). This is a recurrent motive concerning dreams in all tragedies.

The dream is important to Aeschylus and is expounded in detail. Clytemnestra is destined to die by the same creature she has given

birth to: Orestes, the serpent-child will be her killer. The interpretation of the dream comes true. Orestes makes it clear that he is the snake of the dream: the snake was born in the same way as he himself, was nurtured as he, blood in milk indicates murder that he will commit to avenge his father. After that Orestes declares that the plan of killing is in accordance with the order of Apollo (*Choe.* 554–84). Thus, Orestes has a double role: as a son and as a killer, and consequently also as an applicant for the power. The plan includes treachery — the phrase ‘by deceit’ (*dolô*) is repeated twice in his speech. Clytemnestra as the mother has a central place in *Choephoroi*. Matricide is the main tragic event of the tragedy and this finds its reflection in the dream content.

In *Choephoroi* we find the main elements and keywords that characterize the emotional background of dreams in tragedies: 1) the dream is understood as a prediction; 2) it causes terror and fright, 3) it reveals strong negative emotions; 4) it makes the dreamer take measures of precaution. The feeling of anxiety and fear is stressed in *Choephoroi* by the expressions ‘blew wrath from sleep’ (*ex hypnou koton pneôn*, 33) and ‘of terror’ (*peri phoboi*, 35).

Later it comes out that the fear was not unfounded and that the precautions did not help — the dreamer becomes a victim and must die.

All the tragic motives in *Choephoroi* are concentrated around matricide. Killing the other culprit in Agamemnon’s murder, Aegisthus, happens earlier almost unprepared and is not discussed for long — it will be done after his short entrance and exit (altogether 16 lines, 838–54) and is marked by the cry from inside the house (870). From the dialogue between Orestes and Clytemnestra after the killing it becomes evident that Aegisthus had no importance of his own but counts only as the husband of Clytemnestra. It is her killing that is prepared by the dream and by the longer discussion. The importance of the dream is emphasized by the last words in the dialogue between Orestes and Clytemnestra. She realizes that Orestes is the snake of the dream to whom she gave birth and whom she nurtured. Then Orestes repeats the main elements of the dream: the terror that the dream provoked foretold all the following events correctly (*karta mantis houx oneiratôn phobos*, 929). Thus, the main events in this tragedy begin and end with the dream which is remembered at the crucial

moment of the tragedy. The dream becomes an accompanying and unifying element of the tragedy.

Dream in Sophocles' *Electra*

Sophocles uses the dream motive in a different way. The differences concern both the place of the dream in the context of the play and the elements of the dream narrative. The purpose of these changes will become clear if we look at the dream narrative in the context of the tragedy and relate it to the new elements in the dream.

The dream of Clytemnestra is the subject of discussion in Sophocles' *Electra* during in the first half of the tragedy. It is first mentioned after Electra has asked her sister Chrysothemis for the reason why the offerings on the tomb of their father are made (*El.* 410). Chrysothemis answers her that their mother has asked them to be made. It makes Electra wonder about the sudden change of her mother's mind and she learns from her sister that nocturnal nightmare, i.e. the dream has forced their mother to do it (*ek deimatos tou nykteriou*, *El.* 410). Then Chrysothemis tells about Clytemnestra's dream.

There is a story that she saw my father, / the father
that was yours and mine, again / coming to life, once
more to live with her. He took and at the hearth
planted the scepter / which once he bore and now
Aegisthus bears, / and up from out the scepter foliage
sprang / luxuriantly, and shaded all the land / of this
Mycenae /.../ (417–425, trans. D. Grene).

Their mother had dreamed of her dead husband Agamemnon who was with her. What it exactly means is unclear — the Greek word *homilian* ('intercourse, company') leaves it open what kind of a meeting it was. As narrated, Agamemnon took his sceptre and put it into the hearth where it began to grow, then it sprouted, was covered with leaves and covered all the land of Mycenae.

The dream narrative as a whole occupies 8 lines, and it is evident that Sophocles has changed all the constituent parts of the dream

except the figure of the dreamer, Clytemnestra. The reason of these changes is revealed when we consider the following events.

After the dream narrative no attempt is made to interpret the meaning of it. Electra comments that to her mind the dream concerns Orestes and she tells her sister not to take offerings from their vicious mother to their father's tomb. Chrysothemis must put an offering from themselves, a lock from her's and Electra's hair, on the tomb and pray to father for him to come from under the earth for help them defeat the enemies (i.e. Clytemnestra and Aegisthus). Electra understands the dream as a certain terrifying warning that her father has sent (*El.* 459–60). In the song of the chorus that follows Electra's words the idea of the prophetic force of the dream is repeated: justice will be done and a disaster is awaiting the offenders and their accomplices. The idea is that terrifying dreams are full of divination and the nocturnal apparitions will come true. Otherwise there will be no prophecies for men in dreadful dreams and oracles (*El.* 499–500). The chorus takes the messages of dreams to be as trustworthy as oracles.

The dream motif appears again when Clytemnestra enters after the choral song. She has an argument with Electra and after that she prays to Apollo for help while she is terrified by her dream (*El.* 636). Clytemnestra recalls her dream as having a double meaning (*phasmata dissōn oneirōn*, 645). She even does not know whether it predicts good (*esthla*) or bad (*echthra*) for her. When the latter is true she prays to send it to her enemies. Here we meet another attitude towards dreams as by the chorus: the meaning can be ambiguous and the disaster can be avoided by the right prayer. The fact that she has sent Chrysothemis to make a sacrifice at Agamemnon's tomb indicates that she is taking her dream seriously as a portent.

In her prayer to Apollo Clytemnestra expresses her main fear of losing her wealth by deceit (*doloisi bouleuousin*, 649). She wants to retain the house of Atreus and her power which is symbolized by the sceptre (*skēptra*, 651) that belonged earlier to Agamemnon. Clytemnestra's prayer contains a wish to live in the circle of friends (*philoisi*, *El.* 652) and with the children who are not hostile and cause her grief (*lypē*). Here we learn important things about the character of Clytemnestra. She speaks silently in secret not to have

her words ever heard by Electra and the chorus whom she considers unfriendly towards her. In the prayer she tells frankly of her feelings: she is terrified of her daughter and of revenge and she wants to live undisturbed in wealth and power. Her dream was the immediate cause of the prayer. While the meaning of the dream was not clear to her (whether a good or bad omen) she projected her feelings on to the dream. We see here a close connection between the dream and the inner self of the dreamer. Clytemnestra had a good reason to be afraid. The dream here was not meant to come from some god or daimon (as in Homer). The dream had its roots in the *psyche* of the dreamer. In Sophocles there is no mention of Gods as the senders or divine interpreters of the dream (cf. *Choe.* 32–42 and 540–550 where the dream obtains metaphysical power). In Sophocles the dream symbols are working through the human soul. There is a reason to remember here the saying in Herodotus: whatever a man has been thinking of during the day, is wont to hover round him in the visions of his dreams at night (*Historiae* 7.16, trans. G. Rawlinson).

After the prayer of Clytemnestra the dream is mentioned once more only at the end of the play by the chorus (1390), just before the killing of Clytemnestra. The exact meaning of the dream remains uninterpreted but the terrifying atmosphere created by it and the idea of revenge is present throughout the play. After the dream theme, the dramatic tension is created by other motives: the false story of Orestes' death and the deception that is followed by the recognition of Electra and Orestes. In relation to matricide the dream is not mentioned as it was in Aeschylus. It could be an indication that Sophocles wanted to end his play in a positive mood and not to show the possible vengeance for matricide. For him it is important to lay the stress on the social side of the story and the pathos of freedom so powerful at the end of the tragedy is the logical outcome of it. We may call it even the political idea, i.e. concerning polis. This idea is seen in the use of language (Whitman 1951: 157). The way Electra defends her father Agamemnon against the accusations of Clytemnestra for killing their daughter Iphigeneia shows the higher consideration of the collective, social motivation (Blundell 1989: 167). Also, in the way how Sophocles' chorus differs from that of Aeschylus the change of the idea is seen: instead of slave women,

we see in the play of Sophocles free women of Mycenae. Thus, in Sophocles' *Electra* the constituent parts of the dream, animated and inanimated, differ from the dream in Aeschylus *Chophoroi*. The political dimension of the story runs parallel to the changes in the dream narrative.

Symbols in the dream: psychoanalysis and the literary interpretation

There is always a temptation to interpret dreams from the psychoanalytical point of view. Concerning the dream of Clytemnestra, this attempt has been made (Devereux 1976) but also criticized (Schwindt 1998: 1). Taking into consideration the plays in their whole literary context we can see that understanding the events in terms of the psychoanalytical symbols is not the best approach. Close reading of the text indicates another way to understand the meaning of the dream. Further, dreams in tragedies have a relation to the earlier literary tradition, especially of dreams in the epic tradition (Homer). Although, how far this similarity goes is a matter of debate. In some dreams we can follow a similar scheme of the dream narrative, e.g. between Iphigenia's dream (*Iphigenia in Tauris* 42–64) and Penelope's (*Odyssey* 19. 535–69). Does it give reason take dreams in tragedies and epics as the variations of the same theme? It has been argued that they were tragic versions of the epic dreams — the difference between these two being only in formal composition (Schwindt 1998: 13). The dream of Clytemnestra seems to contradict this interpretation.

The way Aeschylus and Sophocles report the dream of Clytemnestra needs to be explained in relation to the whole play. If we presume that the changes in the dream elements are not purely formal, then the constituent parts of the dream appear also elsewhere in the context of the tragedy. If we compare the dream narratives of Aeschylus and Sophocles we see that there are substantial changes.

Aischylus	Sophocles
1. Clytemnestra giving birth to the serpent.	1. Clytemnestra meeting Agamemnon.
2. Clytemnestra wrapping and nurturing the serpent.	2. Agamemnon taking the sceptre, putting it into the hearth.
3. The serpent sucking the breast.	3. The sceptre growing.
4. Clytemnestra getting hurt: the chunk of blood in the milk.	4. The sceptre sprouting, obtaining leaves, covering the whole land.

The most important change in the dream elements in Sophocles is connected with the agents who are represented in the dream. In Aeschylus these are Clytemnestra and the serpent. In Sophocles the central figure is Agamemnon. Clytemnestra manipulating the serpent is in Sophocles replaced by Agamemnon manipulating his sceptre. Nurturing the serpent is replaced with putting the sceptre into the hearth. Thus, the serpent and the sceptre are in the parallel position in the two dreams. From the psychoanalytical point of view there could be no difference between them and one way of interpretation follows this path. In this case the snake-sceptre correspondence is seen as parallel to the sceptre-phallus analogy in the psychoanalytical sense. In Aeschylus, the snake of the dream is related to Orestes both by himself and later also by Clytemnestra. From here, the further reasoning leads to the phallus-child equation (Devereux 1976: 238–39). This argumentation makes two dreams similar in their meaning and in literary function — both of them are predicting danger to Clytemnestra from the side of her son Orestes and indicate him as a future avenger. When in Aeschylus it is really so, the dream content and symbols in Sophocles may lead to another conclusion.

If we take the latent content of two dreams to be similar, the serpent-sceptre equation must be accepted and the main associations of the sceptre must lead to Orestes (as it was with the serpent in Aeschylus). Consequently, to make an equation between the sceptre and the serpent in the dreams, we must take granted the similar role of Orestes in both tragedies, and also the same role of Agamemnon

in relation to Clytemnestra and Electra. In other words, the question is — did Sophocles choose just different symbols for the same meaning and used only a new, more hidden and figurative approach as Aeschylus.

Psychoanalysis insists on the sceptre-phallus-child equation, and in *Electra* Sophocles chose for the same idea only the different symbols (Devereux 1976: 221). Further, we must come to the conclusion that the meaning of the dream is danger to Clytemnestra from her son as a future avenger. This way of reasoning leads to the equation of the hearth with Clytemnestra and sexual meaning of Agamemnon's action in the dream (Devereux 230–34). Thus, for understanding the meaning of the dream, the use of the hearth in the dream narrative of Sophocles is especially important. Why is Agamemnon putting his symbol of power, the sceptre into the hearth?

Sexual allusions of the hearth and the connection of it with the divine phallus is known from several Greek and Roman myths (e.g. Ovidius *Fasti* 6. 625–34, Dionysus of Halicarnassus 4. 21–24, Plutarchus *Romulus* 2. 4–8, Vergil *Aeneid* 678). The Indo-European origins of the hearth in Greek mythology indicate the semantic relationship between the concepts of 'beget' and 'fireplace': the hearth as the generatrix *per se* will allow to exclude the exogamous intermediacy of the wife (Nagy 1990: 145, 174). Thus, it makes possible for the father to have a successor and pass on his power and status of kingship. The earth could be seen as the generatrix of the authority of kingship. In the case of Clytemnestra it will deny her role as a mother. From this aspect hearth (*hestia*) is connected with the feminine (see also Vernant 1985: 162–66).

There is another aspect of *hestia*, the social one — that is what we see in Attic tragedy. It relies on the principle that the city was made up of individual hearths. The hearth functions primarily in the cultural context of Greece as the centre of power and authority both in the family and in the state.

In Aeschylus' version of the *Electra* plot the word *hestia* is used in the meaning of the house (48, 628, 964), especially the father's house (263), and the house where the woman's power is under control (628). In addition it has other connotations: disaster (48), house free of shame (964). In relation to the hearth the chorus

Aeschylus' *Choephoroi* tells about the possible extinction of the king's lineage but also of the future opportunity of the house to grow and become great. Euripides uses in *Electra* the word only once in the sense of a poor house (205). But in his other tragedies the hearth is mostly connected with the father, i.e. the father's hearth (*Hecuba* 22, *Trojan women* 1111, *Alcestis* 738, *Medea* 681). There are occasions where the hearth is connected with the power of the king (*Andromache* 3, *Medea* 1130, *Rhesus* 718). From the mythical divine sphere of the hearth which includes sexual allusions and the idea of the power at the same time, in tragedies only power is mentioned. It is important that in the Sophoclean version of the dream, from the hearth emanates not the sacred fire, not the light but a tree that casts a shadow over the land. Hence, the hearth is the soil for the growth of dusk and even darkness, i.e. an allusion to the sinister side of power, not to the light one. In Sophocles' *Electra* the word 'light' (*phōs*) is connected with the father in the dream narrative: Agamemnon was coming to light, i.e. he was alive again (*El.* 419). Here the word forms a semantic link with the hearth motif. Later, the same word is used by Electra in connection with her father: seeing his ring she exclaims: 'O happiest light' (*El.* 1224). Electra repeats the same exclamation when she recognizes the old paedagogus whom she names a savior and a father. All these contexts of the hearth (and of the sceptre) in Sophocles indicate Agamemnon and not Orestes.

Chrysothemis also refers to the hearth of the father as a part of the oath formula (*ma tēn patrōan hestian*, 881). In Sophocles, the dream indicates that Agamemnon represents the power. In Aeschylus, he is an unhappy and angry dead who is calling for revenge (see *Choe.* 315–385). But instead of him, Orestes is present in the dream as a menace to Clytemnestra and is later identified as the serpent of the dream.

We may conclude that the Orestes-serpent equation in Aeschylus could not be transferred to the Orestes-sceptre analogy in Sophocles' version. By interpretation, we must not mix the mythical context and the literary motivation of the events in the tragedy. The sexual allusions according the psychoanalytical interpretation will help to understand the figurative context of Clytemnestra's dream in tragedy

as much as the sacred marriage will do in the case of incest in *Oedipus Tyrannus*.

In *Electra* the hearth belongs rather to the father and is associated with the ruler of the land, with the central status in society. The question which of the two aspects of the hearth, the feminine or the masculine holds in tragedy must be answered according to the context of the whole play. The allusions testify in favour of the new idea found in Sophocles' version, such as expressing the need for the legitimacy of power. In this respect it is reasonable to interpret the dream in a wider context than the family circle, i.e. in the terms of the whole land, in connection with wealth and fortune.

Dream in the idea of the tragedy

All changes that have been made by Sophocles in his tragic version of the *Electra* story are in correspondence with the elements used in the dream narrative. As compared to Aeschylus, Sophocles focus on the different aspects concerning the characters of the heroes. The dream symbols reflect this shift of interest that occurs as follows.

1. The role of Orestes in Sophocles is lessened — he is left out of the moral dilemma and he does not appear in the dream of Clytemnestra in the symbolical way. In *Electra*, he appears on the stage shortly at the beginning, in prologue (85 lines). At the end of the tragedy he enters into the action after the chorus' song (1096). Meanwhile he is absent while in Aeschylus his presence is needed throughout the play. In *Choephoroi* Orestes plays the central role: he is the interpreter of the dream and he is the one who implements its signs (Roberts 1985: 291–97). There the motif of Clytemnestra with the snake expresses the symbolical parallel to the main characters and the relations between them.

Sophocles' version indicates the reversal of the expected man-woman roles. By dominating the action, *Electra* transgresses here the traditional female role in family and even negates it (Sorum 1982: 208–9). She is left alone with her extremely overflowing emotions of self pity and hatred towards her enemies and her reactions to even

friendly suggestions may seem inadequate. Thus, there is a reason to speak about self inflicted misery (see e.g. Whitman 1951: 165–67, Pelling 1990: 251–54). At the same time, mourning is intensified also by the attitudes of her enemies (Seaford 1985: 318, 323).

In insisting on matricide and disrupting the family ties Electra may be compared to Clytemnestra — though her attitude towards her brother holds for the family oriented values (Maitland 1992: 34). Electra is a strong and dominating character. Therefore the political orientation of the play does not make female action unimportant and rob the women of any significance, as it is sometimes argued (see Bowman 1997: 148–49). For Electra in Sophocles Orestes is not an inevitable part of vengeance: she has taken an active part in it and is showing initiative also in comparison to Orestes (*El.* 321, 349, 399 1243–44, 1320–21, 1484). Learning about Clytemnestra's dream, the hope for the help and the assistance from the brother is quite cautious: Orestes is only in general terms connected with the dream (455–57, 472–501). Thus, there is no substantial reason to connect here Orestes with the dream symbols.

2. Agamemnon's impact on the events is changed. In Aeschylus, children address their dead father and they are counting him as an ally. The direct address occurs in Aeschylus' version 14 times, in Sophocles only once (used by Electra before the dream narrative when she tells about the murder of her father). Sophocles represents the loneliness of Electra in her sorrow and she gets no help from anybody, from brother, sister or father. Agamemnon appears in Sophocles' version in the dream but does not express the clear idea of vengeance — instead he makes explicit his influence over the land, his ability to hold it under his control (he covers with shadow the whole land). Agamemnon is seen here first of all as a ruler. This is emphasized by the chorus: the reason of vengeance is the killing of the ruler of the Greeks (*ho physas Hellanôn anax*, 483). There exists a distance between the living and the dead in this version: even the chorus complains that he does not intervene to help his children (see also Kells 1973: 181 commentary *ad loc.*). Although, after the dream narrative Electra thinks that the dead Agamemnon could have sent the dream and will help her (459–63).

3. Clytemnestra's role in the play gets in Sophocles another meaning. In *Electra* she is rather a despot than mother. She violates the rights of free people and first of all Electra's, depriving her of liberty. As a result, Electra is like a slave. Thinking in terms of family relations it would be hard to justify the children murdering their mother and the tragic impact of the event is inevitable. The extent to which the tragedy of matricide is felt is bigger the more the children's murderers realize their proximity to their mother, the more they think about her as the one who gave them birth (*tekousa*). The estrangement of Electra and Orestes in Sophocles is exemplified also in the fact that they do not refer to Clytemnestra as *tekousa*, she who gave birth, i.e. mother. This word is used twice by Clytemnestra herself who wants to invoke pity towards herself and to emphasize her rights (Soph. *El.* 613, 1411, also 533, 770). Electra's use of *tiktousa* (birth-giver, here rather ironically, 342) concerns Clytemnestra as Chrysothemis' mother: she opposes father to mother and is accusing her sister of ignoring her father and caring of the mother.

The change of focus in Sophocles finds its expression in the dream of Clytemnestra. Sophocles makes Clytemnestra less likable, e.g. in his version there is no mention of Cassandra, Agamemnon's concubine who could justify Clytemnestra's hatred towards her husband (Segal 1966: 495). The main concern of Clytemnestra is power and wealth and the reaction to the dream makes it evident. Her role as mother is minimized in Sophocles and she has no role also in the dream.

4. Concerning characters, the disaster is represented in Sophocles from a different point of view than in Aeschylus. In *Coephoroi*, disaster and blood are the main keywords and closely connected concepts. The importance of *atē* ('disaster') is emphasized by its use at the very end of the tragedy: the final words are *menos atēs* ('violence of disaster', *Choe.* 1976). These connotations are absent in Sophocles. In 4 usages from 6 *atē* means sorrow and misery concerning Electra (215, 224, 235,) or both Electra and Chrysothemis (936). Toward the end, it means trouble and suffering (in 1002 it concerns the killing of Aegisthus, 1298 the supposed death of Orestes). There is no connection of *atā* with the death of Agamemnon, with blood and vengeance for the past deaths. Instead, this

concept functions in Sophocles among the living persons as the emotional state of characters (mostly of Electra), not as the force from the past. The menacing background and murderous air of Aeschylus has been replaced by the emotional representation of living characters. In Sophocles, it means mostly deprivation and emotional reaction to it: unhappiness, misery and suffering. This connotation of negative feelings is in accordance with the basic meaning of *atē* as 'come up empty' (see Puhvel 1992: 6–8).

Seeing dreams and learning about the future

It is quite evident that Sophocles wrote his version of the story of Agamemnon's children having *Choephoroi* in mind (Winnington-Ingram 1983: 210). He changed deliberately and consciously the main idea of the tragedy and with this also the constituent elements of the dream. Along with oracles and predictions, dreams belong to the metaphysical machinery used by the dramatist. Uncertainty creates tension and is one of the best devices for developing excitement. This psychological principle was well understood by dramatists.

In Sophocles' dramatic art one of the most outstanding features is the way he uses the opposition between seeming and reality, illusion and truth (discussed profoundly in Reinhardt 1933). We may see how also in his *Electra* the meaning of the dream remains uncertain and the exact interpretation is not given. The dreamer herself, Clytemnestra does not know whether it means good or bad for her. For Aeschylus, the content of the dream is clear: Orestes identifies himself at once with the dream-serpent as an avenger. Here the dream creates a clearly directed terror instead of a vague menace.

The power of non rational arguments over rational ones is not a rare device for creating tragic tension (see e.g. Peradotto 1992: 1). The dream of Clytemnestra is spoken about as the apparition of the night (*phasma*, *El.* 503, 644) which is terrifying. We hear the same word used by Aegisthus when he sees the supposedly dead Orestes (*El.* 1466). Thus, there is a parallel between a dream and a ghost. The other word for a dream is *opsis* (413) — a vision. Both of these figurative meanings of dreams are effectively used in tragedies.

Dream as a premonition and a portent that will come true adds tension and makes visible the invisible and unknown that influences and sometimes leads the events.

Dreams are thought to be predictions (*manteiai*, 499) and oracles (500). But from the literary point of view there is also a difference: in relation to characters the oracles are the outside phenomena while dreams emanate from the characters themselves. The Sophoclean approach of using dreams in tragedy can be considered a tendency towards the psychologization of the characters. Clytemnestra's dream causes different emotions depending on the expectations (*Electra*) and fears (*Clytemnestra*).

The dream symbols and the way of understanding them depends on fears, beliefs, hopes and earlier experiences of the dreamer. This was understood by the dramatists and it was also a general opinion (cf. Herodotus 7. 16). There was a difference between a God-sent dream (a certain prediction) and a self-inflicted dream. The latter depends on the previous actions and emotions of the dreamer, of his/her spiritual state. In tragedy, there is no emphasis on the divine origin of the dreams. There dream becomes more connected with the individual character. This is what makes dreams different from oracles although there is a great dramatic similarity between them in motivating events. Fear is the basic emotion in tragedy that is connected with dreams. Fear next to the dreams leads and motivates the characters in their actions.

There is no doubt that for the characters the dream carries an important message about the future events. The usage of words connected with vision (*phasma, opsis*) refers to some alternative way of seeing. Speaking figuratively — it seems as if a sleeping soul could have eyes (Padel 1992: 74). Dreams are used to bring forth the opposition of real and apparent perception (see Seal 1982: 76). Sophocles does not question the rightfulness of dreams as it is seen e.g. in Euripides' *Iphigeneia in Tauris*. There the main characters declare that dreams can be as deceitful as the gods themselves (571). This tragedy is unique among the others in that it casts doubt on the prophetic power of dreams (see Mikalson 1991: 104). In Aeschylus and Sophocles we see on the one hand the correct interpretation (*Orestes in Choephoroi*) and on the other the false one (*Clytemnestra in Electra*) — both function effectively in the plot. Euripides

does not use the dream motif and instead of this, he has found a new motivation for the action. Electra's quasi-born child makes Clytemnestra appear to her and with this Euripides confirms the family oriented line in the events. Quite logically, Clytemnestra is shown in this version with more sympathy and matricide is connected in this version with a deep human tragedy.

Final remarks

Dream is one of the mediators between two worlds: one real and palpable, the other obscure and uncertain. It is a sign from the otherness that cannot be reached by the rational means. The interpretation of these mediating signs gives a rich material for the development of the tragic plot. When we look at the later development of the genre of tragedy we can see how dreams create the emotional tension also in later times (in the Roman, renaissance and classicist tragedies).

In Aeschylus and Sophocles the dream motif is closely connected with the general idea of the tragedy, they represent a common atmosphere of fear created by dreams. The fact that Sophocles has made substantial changes in the dream narrative and changed the symbolical content of the dream corresponds to the alteration in the attitudes towards the events and the characters. From the domestic, family oriented sphere in Aeschylus the interest of Sophocles is shifted towards the socially oriented themes. The sceptre in the dream is the sign of power, the hearth have specific female allusions but must be seen as a centre which is controlled by the lord of the house — no need for the psychoanalytical interpretation.

Dreams are put into the context of the events and they bring out different strategies in dealing with the mythical plot: various approaches are taken by the tragedians towards female-male relationship, family ties between parents and children, problems of justice and suffering.

Texts and translations

- Aeschylus *Tragoediae cum incerti poetae Prometheus* (ed. Martin West). Stuttgart: in aedibus B.G. Teubneri, 1990.
- Euripidis *Fabulae* (ed. J. Diggle). Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 1986.
- Sophoclis *Fabulae* (edd. H. Lloyd-Jones et N.G. Wilson). Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 1990.
- Greek Tragedies*. Vol. 2 (ed. David Grene and Richmond Lattimore). Chicago and London: The University of Chicago Press, 1960.

References

- Blundell, M. W. 1989. *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Bowman, L. 1997. Klytaimnestra's dream: prophecy in Sophocles' *Elektra*. — *Phoenix*. Vol. 51, no. 2, pp. 131–151.
- Bowra, M. 1944. *Sophoclean Tragedy*. Oxford: Clarendon Press (4th ed.).
- Devereux, G. 1976. *Dreams in Greek Tragedy*. Oxford: Basil Blackwell.
- Kamerbeek, J. C. (ed.) 1974. *Sophocles: Electra*. Leiden: E.J. Brill.
- Kells, J. H. (ed.) 1973. *Sophocles. Electra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maitland, J. 1992. Dynasty and family in the Athenian city state: a view from Attic tragedy — *Classical Quarterly*. Vol. 42, no. 1, pp. 26–40.
- Mikalson, J. 1991. *Honor Thy Gods. Popular Religion in Greek Tragedy*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press.
- Nagy, G. 1990. *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Padel, R. 1992. *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Pelling, C. (ed.) 1990. *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Peradotto, J. 1992. Disauthorizing prophecy: the ideological mapping of Oedipus Tyrannus. — *Transactions of the American Philological Association*. Vol. 122, pp. 1–16.
- Puhvel, J. 1992. Shaft-shedding Artemis and mind-voiding Ate: Hittite determinants of Greek etyma. — *Historische Sprachforschung*. Vol. 105, Hft 1, S. 4–8.
- Reinhardt, K. 1933. *Sophokles*. Frankfurt a.M.: Klostermann.

- Roberts, D. H. 1985. Orestes as fulfilment, *teraskopos* and *teras* in the *Oresteia*. — *American Journal of Philology*. Vol. 106, no. 3, pp. 283–297.
- Schwindt, J. P. 1998. Tragischer und epischer Traum. Euripides, *Iph. Taur.* 42–64 und Homer, *Od.* J 535–69. — *Hermes*. 126, Hft. 1, S. 1–14.
- Seaford, R. 1985. The destruction of limits in Sophocles' *Electra*. — *Classical Quarterly*. Vol. 35, no. 2, pp. 315–323.
- Seal, D. 1982. *Vision and Stagecraft in Sophocles*. London: Croom Helm.
- Segal, C. 1966. The *Electra* of Sophocles. — *Transactions of the American Philological Association*. Vol. 97, pp. 473–545.
- Sorum, C. E. 1982. The family in Sophocles' *Antigone* and *Electra*. — *Classical World*. Vol. 75, no. 4, pp. 201–211.
- Vernant, J.-P. 1985. Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique. Paris: La découverte.
- Whitman, C. H. 1951. *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Winnington-Ingram, R.P. 1983. The *Electra* of Sophocles: prolegomena to an interpretation. — Segal, E. (ed.) *Greek Tragedy: Modern Essays in Criticism*. New York: Harper and Row, pp. 210–216.
- Winnington-Ingram, R. P. 1980. *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

The Illusion of Authorship and the Seduction of Myth: Thomas Mann's Indian Legend

DOROTHY FIGUEIRA

Introduction

In 1940, Thomas Mann wrote *Die vertauschten Köpfe*, an Indian tale based on a German translation of Sanskrit source material. Initially, Mann did not attribute great importance to his unique venture into exoticism, describing it as an "Improvisation" (Mann 1963: 164), a "metaphysischen Scherz" (Mann 1955: 11.157), a "Divertissement. . . Intermezzo" (ib. 152), "Entzweigungs — und Identitätsspiel," and "ein Kuriosum" (ib. 131). However, by 1941 he confessed the satisfaction he experienced composing *Die vertauschten Köpfe* amid the suffering of exile and concluded that it synthesized disparate themes found throughout his oeuvre (ib. 175). With time, he came to regard it as equal in worth to *Joseph in Ägypten* and *Lotte in Weimar* (ib. 190, 199).

Die vertauschten Köpfe has consistently posed problems for Mann scholars. A 1941 review in *The New Yorker* described the novella as "not entirely a harmonious mixture of satire and dialectics" whose "effect was confusing" (Fleissner 1943: 212). Another critic noted that there was an "unevenness of style, a drop from the level of careful artistic expression to common, casual even the slangy and crude" (ib. 209). The novella's purported contemplative mood was thought to give way "to cheap irony, grotesque satire, or pedantic insistence on the obvious and trite" (ib. 212). The question was posed: How could the master of diction that Mann certainly was write in this manner? It was speculated that he must

have been experimenting with stylistic techniques foreign to his readers (ib.). In the following pages, we shall investigate these critical claims and try to elucidate the singularity of this work. In particular, we shall investigate the manner in which Mann's source material influenced his style.

I. European Sources

It is generally conceded that Mann took the idea for *Die vertauschten Köpfe* from Goethe. In 1824, Goethe treated the myth of the transposed heads in his trilogy poem "Der Paria," which along with "Der Gott und die Bajadere," comprise Goethe's sole excursion into the Indian realm. Goethe's source material was a seventeenth-century travel account, Sonnerat's *Voyage aux Indes orientales* (Sonnerat 1782: 1.245). Sonnerat related the Indian legend in which a mother's head is transposed onto the body of a "dishonorable woman" in the form of a pariah. Goethe's poem recreates this legend, framing it with a prayer of supplication and a prayer of gratitude given by a pariah. In Goethe's hands, the legend becomes an expression of innocence and guilt and offers a metaphysical explanation for the split between body and soul.

Goethe's poem presents a necessary prologue to Thomas Mann's treatment of the material. Mann first mentions the myth of the transposed heads in *Lotte in Weimar* (1939). In this historical novel, Mann has Goethe announce the major theme of the "Paria" trilogy to be the experience of seduction in the form of the mind's surrender to beauty (Mann 1949: 356-59). Mann reads Goethe to the effect that life's fusion of beauty and intellect appears illusory, however inevitable the striving for this synthesis may be (ib. 357).

With Goethe's compositional process fresh in his mind, Mann chose to use the same Indian myth as the basis for a work of his own. It was his custom to write *Novellen* between larger works and he hoped that the transposed heads myth would help him get back into the *Joseph* tetralogy. Through the detour into the Indian domain, Mann admitted seeking an opportunity both to escape the German humanistic tradition of Weimar and more fully ground himself in it. He hoped that *Die vertauschten Köpfe* would provide the road back

from Weimar into the mythical, but he realized that Weimar was itself a *Mythos*, as was Goethe.¹ Thus, this novella, composed from mythological material borrowed secondhand from Goethe, coincided with Mann's musing on myth in *Lotte in Weimar*. It was also composed at the same time that Mann was writing his most mythological work, the *Joseph* tetralogy.² On the heels of his own novel on Goethe, it is not surprising that Mann should seek to treat the same mythic material as Goethe had in order to question Goethe's legacy and use of myth as well as reflect Mann's own considerations on myth. It is within this context of Mann's "translating" Goethe, demythologizing the German literary tradition embodied by Goethe, and theorizing on the nature of myth that *Die Vertauschten Köpfe* might profitably be read.

II. Sanskrit Sources

Any understanding of Thomas Mann's use of Indian myth would be incomplete, if not impossible, without some knowledge of the work of the German Indologist Heinrich Zimmer. Just as Goethe was the initial impetus for Mann's interest in the myth of the transposed heads, Zimmer was the authority who allowed him to develop the myth to its fullest artistic potential. Mann dedicated *Die vertauschten Köpfe* to Zimmer,³ "offering" the novella in return for his having shared his magisterial opus on myth entitled *Maya, der indische Mythos*.⁴ In *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Mann

¹ In "On Myself," Mann noted: "Auf dem Unweg über eine indische Novelle, die mich gerade beschäftigt, suche ich aus der Weimar deutsche-humanistischen Welt in sein Sphäre zurückzufinden."

² Lesér notes (1989: 201) that in a letter to Harry Slochower (August 30, 1941), Mann commented that *Lotte in Weimar* and *The Transposed Heads* were, if not a continuation, then offshoots of *Joseph* novels.

³ The preface to the English translation has the following dedication: "To Heinrich Zimmer, the great Indian scholar. Returned with thanks." This dedication was not in the German edition.

⁴ In the Spring of 1939, Mann had received a reprint of Zimmer's 1938 address "Die indische Weltmutter" published in the *Eranos Jahrbuch 1938*

credited Zimmer's scholarship with supplying the raw material for his novella (Mann 1968: 98). In a letter to Zimmer, Mann referred to *Die vertauschten Köpfe* as a "small amplification" of Zimmer's researches, and expressed his obligation to him as well as his desire, with the publication of his own contribution, to publicize and promote Zimmer's scholarship (Wilhelm 1970: 399).⁵ If Mann took the idea for the rewriting of an Indian myth from Goethe, he took the content for his rendition of the myth from Sanskrit material translated and published by Zimmer.

Zimmer's translation is particularly interesting, as he invented a variation that did not exist in the Indian text (Schultz 1962: 130–131). Zimmer's rendition is as follows:

Then there was that curious tale of the transposed heads, the tale of two lifelong friends and a girl. The maid married one of the two, but the marriage was not particularly happy. Shortly following the wedding, the couple, together with their bachelor friend, set forth on a visit to the parents of the bride. On the way, they came to a sanctuary of the bloodthirsty goddess Kali and the husband excused himself, for a moment, to go into the temple alone. There, in a sudden excess of emotion, he decided to offer himself to the image as a sacrifice, and with a keen edged sword that was there, lopped his head from his shoulders and collapsed in a pool of blood. The friend, having waited with the bride, went into the temple to see what had happened, and when he beheld the sight was inspired to follow suit. At last the bride came in, only to take flight again intent on hanging herself from the limb of a tree. The voice of the goddess commanded her to halt, however, and sent her back to restore the lives of the two young

(vol. 6: *Gestalt und Kult der "Grossen Mutter"*), where Zimmer relates the myth that would form the core of *Die vertauschten Köpfe*.

⁵ Mann's efforts on Zimmer's behalf coincided with Mann's attempts to secure adequate employment and remuneration for Zimmer in America. Zimmer, who was married to Hugo von Hofmannstal's daughter, had been forced to flee Nazi persecution.

men by replacing the heads. But because of her distraction, the young woman made the interesting mistake of putting the friend's head on the husband's body, and the husband's on the friend's (Zimmer 1948: 210).

Zimmer's additions to the Sanskrit original are the phrases: "But the marriage was not particularly happy" and that it was an "interesting" mistake.⁶ Zimmer's subtle emendation became the focus of Mann's version, where the responsibility is shifted from the goddess Kali's omnipotence to the latent desires of the mortal heroine Sita, bewitched by *maya* or illusion.

The Sanskrit version used by Zimmer and his innovative rendition of this version concludes with the decision that the husband is he who carried the husband's head. Mann's novella, which to this point faithfully followed Zimmer's refined version, continues beyond these two accounts. After the transposition of the heads, the husband Schridaman, his wife Sita, and their faithful friend Nanda go to the sage Kamadamana, who first rules in favor of Nanda. He judges that Sita belongs to the stupid cowherd's head that has been attached to the unattractive intellectual body of Schridaman. The sage then immediately overrules his decision and decides that Sita shall remain with the Schridaman head that has been attached to the virile cowherd's body. Clearly this is the ideal solution from Sita's point of view: She now has a husband with intelligence and a desirable body. Nanda, trapped in a scholar's body, retires to the forest to lead the life of an ascetic.

⁶ Zimmer's German original of the passage in question poses the dilemma as a question: "Leitete ein geheimer Wunsch die junge Frau bei der Vertauschung der Köpfe? War die junge Ehe nicht glücklich, und der Gatte deswegen so todesbereit und heilverlangend?" Of the Sanskrit sources, the *Bhavisya Purana* and the *Vetalapancavimsati* (in five versions: Ksemendra's, *Brhatkathamajari*, Somadeva's *Kathasaritsagara*, Jambhaladatta's version, Sivadasa's version and a fifth anonymous version), only the *Bhavisya Purana* has a subjective motif written into it: the young woman also has given her head to Devi who revives all three and asks each of them to utter a wish. The husband wishes for his friend's body. This source resembles Zimmer's translation in that a change of body is desired.

For Mann, however, *maya* not only deludes the mind. Illusion impels the spirit to reshape the body in conformity with delusion. With Schridaman's head, the Nanda body gradually deteriorates. Likewise, the Nanda head enhances the heretofore flaccid body of Schridaman. Sita becomes aware of these changes and runs away with her little son to join the Nanda head attached to the ever-more-Nanda body of Schridaman. The lovers reunite for one night only before Sita's husband tracks them down. Despairing over the situation, the men decide to kill themselves after insisting that Sita immolate herself on their funeral pyre. Sita's son becomes famous by his mother's suttee. His poor eyesight will shield him from the illusions of this world and he will become a scholar.

Mann interpreted the myth of the transposed heads as an exposition of the concept of *maya*. In fact, he characterized *Die vertauschten Köpfe* as a "Maya Grotteske" (Mann 1963: 131), a game with "the cruel illusion of Maya" (Mann 1955: 8.549;10.766). Fascinated by the potential of this theme since discovering it early in his career by way of Schopenhauer, Mann had dealt with the concept of *maya* previously in a cursory manner. He parodied the vision of the world represented as a reflection of *maya* in *Tristan* and references to the theme also appear in *Buddenbrooks* and *Anekdote*.⁷ It was, however, through a reading of Zimmer that Mann was able to give voice and form in his own Indian legend to a theme that had long fascinated him. The role of *maya*, left implicit in Zimmer's

⁷ Thomas Buddenbrook cries out in sympathy for the fate of humanity as a whole and dreams about the veil of *maya*. *Anekdote* (1939) begins: "Wir sprachen vom Schleier der Maya und seinem schillernden Blendwerk, von dem, was Buddha 'das Dürsten' nennt, von der Süßigkeit der Sehnsucht und von der Bitterkeit der Erkenntnis, von der grossen Verführung und dem grossen Betrug. Das Wort von der 'Blamage der Sehnsucht' war gefallen; der philosophische Satz war aufgestellt, das Ziel aller Sehnsucht sei die Überwindung der Welt." He even planned a novel with the title *Maya* (*Maja*), which was to be based on the bustle of Munich society. What Mann felt was lacking in his novelle *Jagd nach Liebe*, namely the Schopenhauerian substratum and the pessimistic realization that those who seek pleasure have fallen prey to the illusions of *maya*, was to be realized in Mann's projected novel. Although this work remained unwritten, fragments of it can be found in the Munich episode of *Doktor Faustus*.

translation, was thus brought to the foreground of Mann's narrative. Zimmer, by shifting the thematic emphasis of the Sanskrit original away from the omnipotence of the mother goddess to the pervasive power of *maya*, betrayed his dependence on psychological insight to support an interpretation of myth.⁸ But, Mann did not limit his borrowing from Zimmer to this thematic concern. A close comparison of Mann's text with Zimmer's collected works proves with striking clarity the extent to which Mann's novella benefitted from his friendship with the Indologist.⁹

In particular, Zimmer's *Maya* (Zimmer 1952: 263) supplied Mann with the Sanskrit names and descriptions of Indian flora and fauna (Mann 1940: 9–12). Mann also paraphrased from Zimmer (Zimmer 1952: 145) information pertaining to Hindu customs and incidental myths (Mann 1940: 34–39). Zimmer provided the thematic descriptions for the ritual situation of Nanda's first meeting with Sita (Zimmer 1938: 181), the newborn rites for Krishna (Zimmer 1952: 282), and the terminology with which Schridaman addresses Kali (Zimmer 1938: 186). Similar borrowings can be seen in the bath at the holy pool (ib. 202) and the prayer scene (ib. 205, 480–89, 215). Moreover, the novelist draws the characterizations of Sita (Zimmer 1952: 559), Kamadamana, and Nanda¹⁰ (Zimmer

⁸ It is curious to note that Zimmer's first telling of the story, in the *Eranos Jahrbuch* of 1938, does not contain any editing. It was only in the "Geschichte vom indischen König mit dem Leichnam" (Zimmer, *Weisheit Indiens*) that the variation appeared, and this text was originally published in the *Festschrift* in honor of C. G. Jung's sixtieth birthday. It was, perhaps, to honor the psychologist that Zimmer altered the text to bring the implicit psychological intent of the original tale to the forefront of the narrative. The variation appeared in English in Zimmer's *The King and the Corpse* (1948: 210).

⁹ When Mann read Zimmer's *Maya*, he underlined numerous passages which reappear in *Die vertauschten Köpfe*. Mann's copy of *Maya* can be found in the Thomas Mann Archiv in Zurich.

¹⁰ Mann places special emphasis on replicating in the character of Nanda the nature of Krishna as he appears in Zimmer's descriptions, complete with his duplication of Krishna's iconographic traits (dark complexion and eyes, lock of hair, lotus face, playful laugh, masculine demeanor, flower-bedecked body). He derives Nanda's name from Zimmer's chapter "Krischna und

1952: 308) from anecdotal information culled from Zimmer's *Myths, Symbols in Indian Art and Civilization* (Zimmer 1946: 28–31) and *Philosophies of India* (Zimmer 1956: 205–17). However, all these elements — the composite and derivative nature of Mann's novella, the exoticism of the mythological descriptions culled from Zimmer, and Mann's thematic grounding in the Hindu metaphysical concept of *maya* — do not fully account for the stylistic peculiarities of *Die vertauschten Köpfe*.

III. Mann's Sanskritized German

In the *West-östliche Diwan*, Goethe claimed that the highest and most artistic form of translation seeks to parallel the original both in spirit and texture. He specifically called for such translations for Sanskrit texts so that they might provide models for the reinvigoration of German literature. Ideally, such translations would correspond to the different rhythmical, metrical and prosaic ways of speech found in an original text. Just as Mann imitated Goethe by composing his own version of the same Indian legend, it is quite possible he also sought to follow Goethe's oft-cited maxim regarding translation. In *Neue Studien* (1948), Mann spoke of the penetrative self-identification and self-permutation with others that he experienced during the creative process (Mann 1948: 170). Mann's indebtedness to Zimmer for the thematic constructs, background stories, and scholarly detail in *Die vertauschten Köpfe* certainly supports his claim that great authors never discover, only reform what others have left behind (Mann 1962: 62). However, upon closer scrutiny, one notices just to what extent the unique *Wortprägung*, idiosyncratic style, and formal elements found in *Die vertauschten Köpfe* are derivative of Zimmer.

In an earlier study on Sanskrit translations, I concluded that German renditions tend to be superior to those in English and other European languages (Figueira 1991: ch. 5,6). There are several

Rama mit dem Pflug" (Zimmer 1952: 60, 63, 65). The descriptions of the two protagonists synthesize elements from Zimmer's chapters "Rama mit dem Beil" and "Krischna mit den Hirtinnen" (ib. 192, 320).

reasons for this, the main one being that the German translation tradition aimed, in the words of Willamowitz-Moellendorff, at a “metempsychosis” wherein the body of a work changed while the soul remained the same.¹¹ The role of the translator was not that of the practical intermediary offering examples of good taste; rather, he was an interpreter making every effort to transmit the flavor of the original to his own nation. The tradition of translating from Sanskrit into German was established by the middle of the nineteenth century. Friedrich Rückert, for example, sought to make his translations from Sanskrit philologically literal and thus translate both the form and the content of the original as correctly as possible (Rückert 1834: 847–48). Zimmer’s translations in *The King and the Corpse* and *Maya* do not differ significantly from the nineteenth-century model established by the Schlegel brothers. Thus, any author who consciously imitated a translator such as Zimmer would write in a style fairly faithful to that of the Sanskrit original. An Indian reviewer in the *New York Herald Tribune* (June 8, 1941), in fact, noted the faithful tone of *Die vertauschten Köpfe*. Mann need certainly not have understood the rationale for certain stylistic peculiarities of the Sanskrit language to have duplicated them (Mann 1963: 196).

The possibility of composing in a Sanskritized idiom is facilitated by certain peculiarities of the German language. Whereas a literal rendition of compounds is highly unorthodox and unwieldy for translation into English, the German language has the unique and great capacity to imitate Sanskrit compound structure (O’Flaherty 1988: 124). Zimmer’s German imitates Sanskrit syntax and this too was imitated by Mann. In *Die vertauschten Köpfe*, one finds typical Sanskrit compounds translated into a comprehensible, albeit odd, German. For example, Sita performs “Indra-Dank-Dienste” (Indra-thanks-services). Her eyes are “lotosblattförmig” (“lotus-leaf-formed”). Her body is “ehrfurcht-gebietendanbetungswürdig” (“awesome-worthy of respect”). Mann creates many other such

¹¹ For an analysis of the translation process see “Was ist Übersetzen?”, the preface to Willamowitz-Moellendorff’s translation of Euripides’ *Hippolytus*.

compounds.¹² Moreover, in an attempt to attain the German ideal of a faithful translation, Mann seasons his narrative with Sanskrit terms, whose strange sounds add exotic color. Mann heightens their “foreignness” by neglecting to gloss their meaning.¹³

Mann also borrowed from Zimmer the abundant use of comparisons, metaphors, and similes, as well as passages describing scenery, seasons, and moonlight characteristic of Sanskrit courtly poetry (*kavya*). He imitates the convention in Sanskrit drama, where lesser characters speak in Prakrit or a vernacular suited to their social position. To achieve this distinction between high and low style in German, Mann resorts to dialect (“gescheit” or “clever” and “Bildsauber” or “pretty as a picture”) and slang.¹⁴ The non-brahmin Nanda is forced to speak the German equivalent of Prakrit — Bavarian slang. The ironic use of language broadens to include the use of compounds having several meanings and puns, figures of speech peculiar to Sanskrit *kavya* style. Schridaman possesses “Liebe-entzündeten Sinn” (“love-inflaming sense”). Kali is the “Todbringend-Lebenschenkende” (“death-bringing-life-giving”). Like Voss’s “helmumflatternder Hektor,” such compounds lose their meaning when deprived on any specific contextual framework.

¹² Other examples of Mann’s use of compound formation: “preisgesang-würdig,” “Sonnenjungfrau,” “Schöngliedrige,” “rebhunäugige,” “Lebensdünstige,” “vedakundigen,” “Indra-Schützling,” “Sprüche-Brimborium.”

¹³ For example: “Wanidja,” “Karmen,” “Schiwa,” “Maya-Verlangen,” “Lingam-Bilder,” “Samsara,” “Dau-ji,” “Schakti,” “Gandharvafürst,” “Samadhi.”

¹⁴ Mann sets up this analogue to Sanskrit dramatic style only to subvert it in his characterization of the goddess Kali. After leading the reader into her holy and awe-inspiring temple, after testifying to her omnipotence by making her home the site of double suicide, Kali speaks a common language not at all in keeping with her status as the omnipotent goddess. She accuses Sita of playing games (“du stellst mir hier solche Tänze an”) and, when describing the horrific double suicide, she accuses Sita of staging a “Kuddel-Muddel” (“hotchpotch”). She addresses Sita alternately as “Du dumme Ziege” (“you silly goat”), “Pute, neugierige Gans” (“turkey hen, silly goose”), and “Närrin” (“ninny”). Kali’s comedic mode of speech highlights the reversals Mann has led us to expect in mythic experience.

Mann also effects a play on words with the Sanskrit name Sita¹⁵ that he leaves unexplained to his German readers.¹⁶ All the stylistic idiosyncrasies (long compounds, recondite etymologizing phraseology, and puns) that occur in *Die vertauschten Köpfe* and could be deemed as flaws obscuring meaning, may in fact be Mann's playful "translation" of Sanskrit high style. The novella then parallels the original myth both in spirit and texture, an ideal artistic translation according to Goethe's criteria. In composing his Indian legend, Mann transformed his style to meet the challenge posed by Zimmer and the Sanskrit language. However, Mann's indebtedness to Zimmer extended far beyond the debt usually acknowledged by a dedication. Zimmer's influence on Mann was not confined to content, style and language; it also crept into his conceptualization of myth as well.

IV. The Critique on Myth in the Twentieth Century

Throughout his work on myth, and particularly throughout *Maya*, Zimmer drew the connection between myth and dreams; both are unique in expressing with the greatest clarity the myriad possibilities of human existence (Zimmer 1952: 141). Myth, like dream, is seen to mock logic and expose what waking thought dissimulates (ib. 17–25). In sound-sensitive prose characteristic of his style, Zimmer explains that myth, like the wind, carries with it all meanings, sublime and trivial alike. While a myth's meaning exists as form and event, it sensually reverberates in us like the sounds of a harp.

Mann fully subscribed to Zimmer's employment of the mysterious aspect of myth. For Mann, myth offered a path to express new

¹⁵ In Sanskrit, Sita literally means "furrow." Nanda says to Schridaman: "Nothing is more human and natural than that you are driven to sow in his furrow." Of course, even in Sanskrit, Sita's name is intended precisely to give her a sexualized earth goddess quality.

¹⁶ In the English translation, the pun is explained (Mann 1940: 5). Also, Mann effects a double pun of Silber/Messing and Silbe/Meisnerish and another pun on Sita's name (slang: "Siyâ" and Schridaman's pedantic injunction "Siyât" ("So be it").

dimensions of the self and world experience. It highlighted the fact that the boundaries between the individual and typical were not clear-cut (Mann 1955: 9.63, 10.513).¹⁷ Mann resorted to myth in order to actualize, amplify and put things into sharper focus (Mann 1961: 245). Mann viewed myth as dream-consciousness (Mann 1955: 4.29), a view that permitted some to seek in the realm of myth universal valences unencumbered by reason and history. He borrowed from the theoretical position of myth as dream to highlight the capacity of the illusory to suggest a whole panoply of human emotions and desires. In fact, the stress on the indeterminate and mysterious exemplified in Zimmer's work finds its replication in the tonal nuance of Mann's prose in *Die vertauschten Köpfe*. What Mann expressed on a thematic level in the *Schnee* chapter of *Der Zauberberg*, he works out both thematically and stylistically in *Die vertauschten Köpfe*. Sita's act of transposing the heads is an event that gives both form and meaning to myth. Here, the dreamlike potentiality always existent in human experience is concretized in and surpasses the world of fact. Mann's literary indebtedness to Zimmer extends, therefore, beyond the literary to include a shared conception of the mystical aspects of myth. They both embraced myth's ability to give expression to irrational forces.

Among Mann's and Zimmer's contemporaries, however, there were those who were less sanguine regarding the theoretical position that valorized myth's stress on the universal as symbol above history's emphasis on the individual. Ernst Cassirer and his *Myth of the State* come to mind. In the last volume of *Der Mann ohne Eigenschaften*, Robert Musil subtly deconstructed the spiritual crisis gripping the Germanic peoples in the first decades of the twentieth century. In his portrayal of the intellectual German in search of another self, Musil maintained that in the various quests for "right living" there exists a "pocket" in European morality which hinders right action, and that the "pocket" consists of the wrong treatment

¹⁷ See also letters between Mann and Kerényi (June 15, 23, 1955), in Mann-Kerényi (1975: 219–23).

that has been accorded to mystical experience.¹⁸ Musil believed that mystical experience should be examined in the full light of rationality and placed alongside scientific and other forms of human experience as an equal partner. The position that Musil assigned to myth differed radically from the fashionable view of the time that was espoused by Zimmer and others.

Zimmer was a star in the constellation of visionaries, including such theoreticians of the mystic as Kerényi and Jung, who convened periodically at Ascona. The conception of myth as mystical experience that took form in this alpine retreat found its way into the institutionalized study of psychology and the history of religions.¹⁹ Musil's criticism of the German *Zeitgeist* and the role it accorded myth could be applied to Zimmer and all those who viewed myth as an essential mystery and valorized the position of human consciousness as an uncomprehending witness to the mysteries of nature. Their intellectual and investigative powers served only to articulate humanity's incommensurable position as eternal outsider vis à vis the working of the universe — the *Lauscher* who inhabits Zimmer's and Mann's narratives.

With hindsight, we see that Musil justifiably questioned the role myth came to assume in the fervor of the times. We realize that amidst this purely theoretical mystical speculation, myth was being wielded successfully to effect political change and that theory and praxis were often in collusion. Valorizing the irrational in myth was symptomatic of the same disease that enabled the irrational to flourish in politics. Mann was not oblivious to this line of thinking. In a 1942 lecture on the *Joseph* novels, Mann noted the the word 'myth' was then in bad repute (Mann-Kerényi 1975: 102). He viewed psychology as the means whereby myth could be wrested from the hands of the Fascist obscurantists and "transmuted for humane ends" (Mann-Kerényi 1975: 100). He claimed that he had for a long time been seeking to do nothing else (Mann-Kerényi

¹⁸ Robert Musil, "Toward a new Aesthetic," *Precision and Soul: Essays and Addresses*, ed. and tr. Burton Pile and David S. Luft (Chicago: University of Chicago Press, 1990).

¹⁹ Out of these gatherings arose the *Eranos* yearbooks on religion as well as Princeton's Bollingen series on myth.

1975: 103). He eventually succeeded as witnessed by the *Joseph* novels. *Die vertauschten Köpfe* should be viewed as a step in this process of humanizing myth.

In order to write his Indian legend, Mann relied on a scholar whose work embodied what some perceived as the dangerous aspect of Europe's use of myth — its mystical fuzziness and psychological valorization of the irrational. Nevertheless, *Die vertauschten Köpfe* at all points seeks to bring the mythic down to the level of the all-too-human. Omnipotent Kali becomes a humiliating headmistress. Sita, the namesake of the earth goddess's daughter, becomes a sexually ambitious young wife who "optimizes" her husband's potential as a partner. The godlike ascetic Kamadama is an egotistical fool and the Krishna-like Nanda a victim of love rather than a victor.

Thomas Mann's masterful use of irony plays with and, ultimately, deflates Zimmer's psychological valorization of myth. The darker impulses that, in Zimmer, motivate the wife's "interesting mistake" become, in Mann, farcical self-gratification. Mann's Sita is no pawn of the gods, she is a young woman actualizing a very conscious, individualized desire. By relying so heavily on translations by a major proponent of the "mystical" school of myth theory, Mann parodied and subverted the rhetoric of myth as mystery. This short Indian tale that Thomas Mann wrote in a rather stilted Sanskritized German is, in the context of Mann's greater oeuvre, not very significant. However, the message it conveyed to its 1940 audience was of the utmost importance: The vision of myth as an overwhelming irrationality over and against an uncomprehending and generally passive humanity must be rejected.

Works Cited

- Figueira, D. 1991. *Translating the Orient*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Fleissner, E. M. 1943. Stylistic Confusion in Thomas Mann's Indian Legend *The Transposed Heads*. — *Germanic Review*, 18, pp. 209–12.
- Mann, T. 1961. *Altes und Neues*. Frankfurt: S. Fischer.
- 1962. *Briefe 1889–1936*. Frankfurt: S. Fischer.
- 1963. *Briefe 1837–1947*. Frankfurt: S. Fischer.

- 1968. *Die Entstehung des Doktor Faustus in Schriften und Reden zur Literatur, Kunst, und Philosophie*, vol. 3. Frankfurt: S. Fischer.
 - 1955. *Gesammelte Werke*. Berlin: Aufbau Verlag.
 - 1960. *Gesammelte Schriften in zwölf Bänden, Die Erzählungen*, vol. 8. Frankfurt: S. Fischer.
 - 1949. *Lotte in Weimar*. Stockholm: Bermann-Fischer.
 - 1948. *Neue Studien*. Stockholm: Bermann-Fischer.
 - 1941. *The Transposed Heads: A Legend of India*. New York: Alfred A. Knopf.
- Mann, T. and K. Kerényi. 1975. *Mythology and Humanism: The Correspondence of Thomas Mann and Karl Kerényi*. Trans. Alexander Gelley. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Mann, T. and H. Mann. 1989. *Briefwechsel, 1900–49*. Frankfurt: S. Fischer.
- O’Flaherty, W. 1988. On Translating Sanskrit Myths. — *The Translator’s Art: Essays in Honor of Betty Radice*. Eds. Barbara Reynolds and William Radice. London: Penguin.
- Rückert, F. 1834. *Jahrbuch für Wissenschaftlichen Kritik*. Berlin: n.p.
- Schultz, S. A. 1962. Hindu Mythology in Mann’s Indian Legend. — *Comparative Literature*, 15(2), pp. 129–42.
- Shridarani, K. 1941. Thomas Mann Spins a Fable of Brahmin India. — *New York Herald Tribune*, June 8.
- Sonnerat, F. 1782. *Voyages aux Indes orientales*, 2 vols. Paris: n.p.
- Wilhelm, F. 1970. Thomas Mann über seine indische Legende. — *Euphonia*, 64(3), pp. 399–403.
- Zimmer, H. 1948. *The King and the Corpse*. Washington, D.C.: Bollingen.
- 1952. *Maya, der indische Mythos*. Berlin and Stuttgart: Deutsche Verlag Anstalt.
 - 1946. *Myths, Symbols in Indian Art and Civilization*, Bollingen Series 6. Washington, D.C.: Bollingen.
 - 1956. *Philosophies of India*, ed. Joseph Campbell, Bollingen Series 26. New York: Bollingen.
 - 1938. *Weisheit Indiens*. Darmstadt: L.C. Wittich.

**Two Different Approaches
to the Coriolanus Theme:
A Preliminary Study of Shakespeare's
The Tragedy of Coriolanus and Calderón's
*Las armas de la hermosa***

JESÚS LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS

In his extremely interesting *Shakespeare's Rome*, Paul Cantor mentions *in passim* how at approximately the same time that William Shakespeare was working on *The Tragedy of Coriolanus* (ca.1609), the French playwright Alexandre Hardy was writing a tragedy called *Coriolan* (pub. 1624–28). Cantor also discusses some of the different aesthetic forms that this classical story has taken, from Beethoven's *Coriolan Overture* through Brecht to T. S. Eliot's poem *Coriolan*, and finally states: "Whether any major artist would have touched the Coriolanus theme without Shakespeare's example is doubtful" (Cantor 1976: 210). Whether Cantor considers Pedro Calderón a major artist is certainly doubtful; this paper will try to show how wrong his assertion is. Calderón's *Las armas de la hermosa* (ca.1652) constitutes a dramatization of the Coriolanus theme which, while certainly not inferior, does not owe anything to Shakespeare's *Coriolanus* and provides a radically different perspective of the legend. Besides, this perspective may help to challenge some of the preconceptions about the drama of Calderón.

Spanish drama of the Golden Age, and particularly the drama of Calderón de la Barca, has traditionally been accused of patriarchy, reactionarism in its social perspective, and conservatism specifically in political issues (Díez Borque 1976). Although some scholars have presented alternative views of the work of this

playwright (Neuschafer 1973; Parker 1991), with readings which occasionally tend to highlight both neglected proto-feminist contents in certain plays and even outright condemnations of the social and political scenario of seventeenth century Spain (Parker 1991; Regalado 1995), there seems to be what we could call academic reluctance to incorporate Calderón into the selected group of authors who are considered to be meaningful today.¹ The truth is that Calderón has not experienced the influence of an intellectual actualization as powerful and ideologically biased as, for instance, Jan Kott's *Shakespeare Our Contemporary*.² To be sure, this should not hide the extent to which Shakespeare's plays and poetry certainly respond (and seem to conform more easily than Calderón's) to a myriad of different readings with diverse needs and purposes, as a direct consequence of their patent dialogical nature. I am persuaded that Calderón similarly offers, perhaps with certain limitations, meanings and overall significances surprisingly relevant for our modern concerns: the selection of appropriate plays and of an adequate critical approach may enable us to perceive this. Below I will try to show the different ways in which both playwrights dealt with the Coriolanus theme, paying special attention to the role of women and the notion of authority.

Both Calderón and Shakespeare frequently used classical motifs and plots for their plays, a standard practice in the European drama of the sixteenth and seventeenth centuries. The theme of Coriolanus derives from the legend of the general Caius Martius, who may have

¹ This is manifest in the composition of any of the successive canons lately produced by academia, the latest and most influential of which is probably Harold Bloom's *The Western Canon*, in which the disequilibrium between English speaking authors and others (significantly Spanish), in a canon of imaginary universal scope, is noteworthy.

² This updating of Shakespeare's work has sometimes gone to ridiculous extremes (the so-called 'Bardolatry'). One of the most significant examples of this project of rewriting Shakespeare (perhaps one should say 'coopting', or 'incorporating') is Nigel Lawson's "Shakespeare was a Tory, with no doubt"; Lawson, Chancellor of the Exchequer in Ms Thatcher's Government, gave two examples to support his point: *Troilus*'s 'degree speech', and, interestingly, one of the plays under discussion here, *Coriolanus* (see Heinemann 1985: 203).

lived in the fifth century BC and became a reputed Roman warrior, especially after the victory against the Volsces at Corioles, after which he was named Coriolanus. Having been denied the position of consul to which he aspired, the Coriolanus of the legends and stories (the 'historical' Coriolanus) joined the enemy and marched on Rome. He was on the verge of destroying this city, which was only finally pardoned because of the pleadings of his mother Veturia and his wife Volumnia, in a scene with a high dramatic potential in Coriolanus's camp at the gates of Rome. His new people, the Volsces, took this as a betrayal and, apparently (there were different versions), killed Coriolanus when he returned from Rome in 488 BC.

The legend of Coriolanus was transmitted by several historians of classical antiquity, although its historical accuracy still remains to be tested (Salmon 1930: 96–101; Barton 1985: 115–17).³ There are basically two important sources for the legend: Livy in his *Annals* (II, 32–40) — translated by Philemon Holland — who is dispassionate and neutral; and Plutarch's *Lives of the Noble Grecians and Romans* (VII) — translated by Thomas North — who acknowledges Coriolanus's integrity and greatness although criticizes some political mistakes (Bullough 1964: 506). Plutarch's version was by far the most interesting from a dramatic point of view, and this Shakespeare saw clearly. Shakespeare's *Coriolanus* relies, then, basically on Plutarch's account (itself based on Dionysius of Halicarnassus), whereas Calderón draws material from both Plutarch and Livy. However, if Shakespeare's play contains several completely original elements (even whole scenes: see IV.iii, for instance), Calderón's departs from known 'history' in a still more overt way; in fact, *Las armas de la hermosura* has been bitterly criticized for its anachronisms and falsifications of history: Sabines instead of Volsces or sumptuary decrees rather than the rights of the tribunes, for

³ E. T. Salmon offered the name of Caius Martius Rutilus, a Roman plebeian, censor and dictator, as the legendary and dramatic Coriolanus; the legend would try to dignify a defeat of the Roman army. No better hypothesis has, to my knowledge, been presented. See E. T. Salmon (1930).

example.⁴ Yet, there was a powerful reason for this since the story was, in principle (and especially in Plutarch's version), based on the role of women. Although consuls, senators and other patricians had tried to convince Coriolanus when he was besieging Rome to pardon the city and its inhabitants, Martius proudly refused, until eventually these two women brought him round and consequently saved the city, thus triumphing where males had previously failed; Livy even describes how a monument to women (a temple dedicated to *Fortuna Muliebris*) was raised. Working with this pre-text, both playwrights significantly reshaped their material and so the final product differed greatly as to the tone, implications and thematic development of the story.⁵

The first relevant difference between *The Tragedy of Coriolanus* and *Las armas de la hermosura* in their development of the Coriolanus theme lies in the dramatization of the collectivity that sets the play in motion. The legend — especially Lyvy's version, which is more socially, or politically, oriented, but also Plutarch's — evolves around a class conflict, and this is maintained in *Coriolanus*, where the opposition of the plebeians to the patricians occupies the very first part of the play (I.i.1–152). This conflict introduces different dimensions of power, which has to be recognized, from many perspectives, as the leading notion of Shakespeare's text: high and low classes and their different access to power; Coriolanus and his position in the community he is defending; the unequal distribution of wealth; or the contrast between, on the one hand, the patrician class and their service role and, on the other, the plebeians and their subservience to 'instincts'. *Las armas de la hermosura* similarly opens with a discord which influences the evolution of the drama, but in this case what we have is a gender conflict (I.941–2a):

⁴ This was offered as proof of the lack of literary value of *Las armas de la hermosura* by such reputed critics as Lista, Schack or Menéndez y Pelayo (see Sloman 1958: 59–61).

⁵ It must be noted that Calderón's *Las armas de la hermosura* does not proceed directly from the Coriolanus legends but was itself based on a previous play, *El privilegio de las mujeres* (pub. 1636), by Calderón himself (author of the first *jornada*), Pérez Montalbán and Antonio Coello; this source play also departs greatly from the Coriolanus legend (see Sloman 1958: 59–93).

AUR. ...dile a Coriolano
 y cuantos con él celebran,
 bastardos hijos del ocio,
 cultos al amor, las nuevas
 que traes de Sabinia... (I.942a).

In *Las armas de la hermosura* the worldview represented by Aurelius oppositions women versus duty, love and leisure versus spiritedness, or will versus Reason. It is noteworthy that Aurelius's opinion cannot be taken merely as his private one: his is the authoritative voice of the community's leaders, and as such not only fulfils a major role in the play but also has a symbolic dimension. Thus, already in the *jornada primera* the crude reality of war intrudes upon the apparently placid existence of young Romans, who are celebrating a banquet unaware of the inadequacy of their behaviour. Aurelius's intervention clearly highlights the role of each with a patriarchal gaze: men are corrupted by women, distracted from their military role, and among them especially his son, the young and heroic Coriolano, who is seriously admonished by him (I.942a). In a proleptic fashion Aurelius states in the preceding quotation his intentions when he disclaims kinship with Coriolanus, by now referring to him and his friends as "bastardos hijos del ocio". Aurelius blames women ("contrarias sirenas" I.944a) for the state in which he encounters, not just Coriolano and his friends, but the majority of Roman young men (944a). The first lines of the play, then, identify women — and not the military opponent, the Sabines — as the real enemy of Rome, more dangerous since they are an "enemy within"⁶ which will eventually bring about the dissolution of Roman civilization.

Unlike *Las armas de la hermosura*, the presentation of social dissent in *Coriolanus* is somewhat deceptive, because the initial episode (from the rebellion until the 'belly fable') is to a certain extent abandoned once real action ("the Volsces are in arms" I.i.215) starts. The main difference between both conflicts is, of course, that of social versus gender issues, but the variation in degree also seems to be significant. If we consider the dramatic discourse of the play,

⁶ On the concept of the "enemy within" see Marienstrass 1985: 113–16; 126–55.

the contradictions in Roman society are only metonymically represented by the frustrated rebellion of the plebeians; in other words, this episode merely points at a deeper, more serious social conflict that has to do with the paradoxical role of Coriolanus within Roman society (Alvis, 1990: 106–08; Pacheco, 1990: 308–11), and which the play will progressively develop. The paradox that lies at the heart of this role is inherently linked to the contradictory nature of the concept of honour, and is one that threatens to destroy the identity of Coriolanus.⁷ Coriolanus's virtue seems to be the product of an individual effort to repress natural instincts in order to fulfill his military function in Roman society (namely, self-preservation is replaced by self-sacrifice), but this virtue is only validated through the gaze of the community; the problem is that Coriolanus utterly despises this community for its fickleness and weakness (I.i.161–73; II.vii.7–14; III.i.143–65), and, besides, the idea of it passing judgement on him is repugnant to his pride. In effect, the imagery of the play pervasively plays upon the concepts of 'wounds' and 'voices', which seem to refer to each another: in order to get the plebeians' 'voices' (ie., votes), Coriolanus must make his wounds speak, but his concept of honour prevents him from doing so: his wounds become paradoxically silent mouths (II.ii.64–6; II.iii.57–127; III.ii.53–69). Virtue comes from the self, but it also comes from society, and this contradiction can only be accommodated through a compromise that Coriolanus is not willing to accept (Dañobeitia, 1990: 37; 45–7; Pacheco, 1990: 315–17). In this context, then, the plebeians are to a great extent instrumentalized; they are the touchstone against which this tragic paradox is tested, and not only the objects of a genuine social interest.

Women in *Las armas* play a different role. Calderón has elaborated on the legend by drawing his material from different sources, mainly Plutarch and Livy, as we indicated above. Thus, the initial discord has been structurally maintained but with a change in its content: women (of the aristocracy, we assume) instead of

⁷ And not only that: at the end of the play we see how it is on the brink of literally destroying Rome, in its double nature as both a city and a mode of living.

plebeians,⁸ and this initial situation, rather than progressively fade as in Shakespeare's *Coriolanus*, is maintained throughout the play to the extent that the evolution of all the characters has to do with this episode. If we keep in mind the pre-texts of the play that I introduced above, it seems appropriate to adapt them in order to obtain a play vindicating the rights of women, given the central role they had in the original plot. In order to strengthen his case, Calderón has substituted the Volsces for the Sabines as Rome's enemies; this historical inexactitude (he is ignoring a time gap of three centuries) allows the playwright to incorporate the intertext of the rape of the Sabines, and this sets the tone of the play: an injustice historically done to women which is repeated again in Coriolano's times (I will return to this), but for which they (the women) will not take revenge when they can.

Not surprisingly, the repression of women functions at two different levels: the public and the private spheres, or, in the play's terms, the political and the moral. The Senate decides to cancel all the rights of women, until then unalienable: on the one hand, they cannot aspire to participate in the government or military defence of the city; on the other, there is a ban on beauty aids (which can certainly be associated with the sumptuary decree of Calderón's own time). The prohibition to 'self-fashion' ("mudar la forma" I.951b) is more significant since both plays seem to be much concerned with appearances (as, to be sure, most Calderonian and Shakespearean drama actually is). The Senate correspondingly justifies this repression on political and moral grounds: women have introduced elegance and sophistication and through these they are risking the welfare of the city (political) by means of the relaxation they induce upon men (private).⁹ In Rome, the argument goes, the military and

⁸ This change probably proceeds from Livy. Calderón couldn't use the initial plebeians episode for political reasons: Spanish theatre could (and actually did) introduce rebellious people belonging to the low classes as long as they complained about moral issues (mainly regarding questions of honour): social vindications would be out of place in most of the cases. Besides, *Las armas* was especially written to be performed at the court for King Philip IV and the Queen, and probably the Count-Duke of Olivares.

⁹ This dramatic justification draws upon a contemporary preoccupation of Calderón's Spain: essayists, moralists and writers in general

political concerns are giving way to continuous female feasting, and this causes the hostilities of Rome's enemies; consequently, women must be repressed. This situation describes women from a Roman perspective: they were raped in the past, and now they can be silenced at will, whenever circumstances call for it. In the logic of Aurelius (who to a certain extent speaks for the whole community), it is not the women's new allegiance that is questioned (they convincingly explain through Coriolano's beloved Veturia that they have already become true Roman citizens I.945ab), but their behaviour and role *qua* women: "No es la resolución esa/que queremos de vosotras" (I.945b); in fact, both Astrea (the Queen of the Sabines) and Veturia are portrayed as excessive and, especially the former, unnatural (I.947ab). Significantly, in Shakespeare's play a similar blame is put on the plebeians, but this is done by Coriolanus himself (III.iii.124–39; and especially III.i.68–78; 94–114):

... I say again,
 In soothing them we nourish 'gainst our Senate
 The cockle of rebellion, insolence, sedition,
 Which we ourselves have ploughed for, sowed, and
 scattered
 By mingling them with us, the honoured number
 Who lack not virtue, no, nor power, but that
 Which they have given to beggars. (III.i.72–8)

("arbitristas") between 1640 and 1670 claimed that the decay of Imperial Spain had to do with the increasing popularity of pleasures associated with women and the immense wealth of the aristocracy, in a similar way to what happened with the Roman empire; especially significant are, in this sense, works such as Juan de Santamaría's *República y policía cristiana*, Francisco de Quevedo's "Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos", or different texts by Juan de Mariana. The causality implicit in this explanation of the *decadencia*, a favourite topic of this and other times in the history of Spain, was inimical to Calderón's complex philosophical structures, and consequently is rejected in *Las armas* (as it was in *El privilegio de las mujeres*) (Parker 1991: 381; Regalado 1995: 968–70).

Women and plebeians are shown by Aurelius and Coriolanus in their respective plays to endanger Rome with their behaviour, which is a consequence of their inferior, weaker, more cowardly nature. Consequently, both want the women and plebeians out of public affairs, although the texts, more clearly Calderón's and in a more cynical way Shakespeare's, suggest that this is not possible or desirable. Plebeians are needed in *Coriolanus* for the political functioning of the Republic. The tribunes, the play seems to say, are for the patricians and the Senate a lesser evil, although the latter fear their capacity to subvert social order. Consequently, not even Coriolanus can escape their control, as Sicinius and Menenius inform him (II.ii.136–41). In *Las armas de la hermosura* women are more self-assertive and base their complaints on their genuine service to the community, even though they, like plebeians in the Republic, are to a great extent outsiders:

... siendo las mujeres
 el espejo cristalino
 del honor del hombre ...
 (...)
 ... nada lograréis quedando
 ya de nosotras mal vistos; (I.953a)

Las mujeres, a quien deben
 primer albergue nativo
 los hombres, ... (I.953b).

The role of women and plebeians is, then, initially equated yet eventually diverges in both plays. The former are presented as worthy members of the community, fulfilling a valuable role of which they seem to be fully conscious; the latter, on the contrary, are introduced from Coriolanus's perspective as politically necessary and socially dangerous, but also manipulable, voluble and, as Coriolanus claims, cowardly.¹⁰ From this point of view, Coriola-

¹⁰ In this sense contrast the women's desire to go to war in *Las armas de la hermosura* (Veturia's speech in I. 945.b) with the plebeians' cowardice in *Coriolanus* (I.v. 1–23).

nus's contempt of plebeians, although excessive, may seem less blatantly unmotivated than Aurelius's repression of women.

In the legend of Coriolanus we are told of the inflexibility of the hero, who, at one point, deserts his country (Rome) and joins her enemies (the Volsces). In both plays this inflexibility has its roots in an uncompromising code of conduct that rules Coriolanus's behaviour, and that code is informed by the concept of honour. Whether we situate this code in society (the representation of which is Rome, as a personalized location) or in the super-ego of the hero,¹¹ both plays introduce a character that embodies and transmits these rules: Volumnia in *Coriolanus* and Aurelius in *Las armas*. That these figures act as embodiments of authority is easily understood given that they are mother and father of the hero in each play; thus, in the family-state analogy, they voice the precepts of their communities regarding the proper behaviour of their sons or fellow citizens, a behaviour which invariably has to be governed by honour. Yet, their representation of authority and of the precepts of honour do not exhaust their functionality. Both Aurelius and Volumnia willingly give up their parental role almost entirely, and replace it with the kind of behaviour their communities would expect them to adopt. Significantly, both take decisions which will result in the death of their beloved sons: Aurelius votes for Coriolano's execution after he rebels against the Senate (II.961b), and Volumnia makes Coriolanus retire and pardon Rome knowing that this will bring about his sacrifice (V.iv.88–90). In the case of Aurelius, he is trying to radically restore what he perceives as a lost order: the Sabines' assault and, consequently, the women's attempt to participate in the defense of the city are perceived as clear signals of disorder. As for Volumnia, her concern with honour and her duty as a Roman citizen, like Aurelius's, makes her renounce her motherly role, or, rather, transform it into something larger which encompasses other roles: "If my son were my husband" (I.iii.2); "I am in this your wife" (III.ii.64–5). Her kinship with Coriolanus is transmitted not through milk but through blood, thus representing an alternative female role marked by unnaturalness.

¹¹ Of course, both readings are possible, and in more than one way they should even be considered as inseparable.

Aurelio's and Volumnia's embodiment of authority points at the engagement with austerity and spiritedness that both plays (at least in part) promote; feasting, banqueting, or simply eating, are key elements in this representation of the opposition between duty and leisure that both texts highlight. In *Coriolanus* the exclusion of eating and drinking from the stage, and almost from the text, is absolute and striking: the one invitation to supper is refused (IV.ii.49–51), no food or drink is consumed at all on the stage, and the only banquet in the whole play takes place offstage and is prematurely finished (IV.v.214–17). This, which is especially noteworthy since the play opens with demands for food and continues with a fable of the belly (I.i.1–144), contributes to the nonerotic and austere atmosphere of the honour ethic advocated by Coriolanus and Volumnia. *Las armas de la hermosura* offers a different, almost opposite (and hence related) approach. To begin with, instead of the references to famine that we find in *Coriolanus* this play opens with a banquet; this is initially interrupted by Aurelius first and by the news of war later, and it is criticized by Aurelius as the cause of the decline of Rome (I.942a). From then on, the play will give up feasting, and the ban on beauty aids marks the summit of this repressive situation until feasting is eventually restored by Coriolano at the end of the play by means of the restitution of all the women's rights (III.980b).

Thus, Calderón's play offers two perspectives on feasting, love and leisure: Aurelius's view, only momentarily imposed, and Coriolano's, summarized in his statement "que ser galán en la paz/no es ser cobarde en la guerra" (I.944b). The same can be said to happen with music: whereas for Coriolanus in Shakespeare's play the only acceptable context of use for a drum is the battlefield, in *Las armas de la hermosura* these sounds are an "estruendo" (I.942a). Calderón's concept of music in this play (and in many others) is Platonic, that is, it serves to introduce a certain notion of harmony and order in the universe (Sloman 1958: 92–3); the chorus in the introductory passages of the play underlines the love of Coriolano and Veturia, only to be perturbed by the cries of war, the same cries of war Coriolanus is "glad" to hear (I.i.216). Again, at the end of the play, after much disorder and confusion, harmony is achieved and music signals the happy ending: Rome has been saved

by the mercy of Coriolano and Veturia's tears, women have not only seen their rights restored but new ones have been granted, and Coriolano and Veturia rejoice in their love (III.980b–981a).

A paradoxical relation with nature marks the social function attributed to and adopted by Coriolanus: his and the patricians's superiority over the plebeians, their sovereignty, is natural; yet, an unnatural behaviour is demanded of Coriolanus or Volumnia: a suppression of their personal attachments, fears, instincts, and affections (Pacheco, 1990: 308–09). This inhuman demand has to do with the honour ethic I have previously mentioned; in fact, above I related honour to Coriolanus's inflexibility. It seems that Coriolanus's most obvious flaw has to do with his inability to perform different roles. This stems from his absolute adherence to the concept of honour; as Dañobeitia has noted, from a sociological perspective Coriolanus can only *play* one role, but he cannot *take* roles (Lowry & Rankin 1969: 68–9); the difference between both activities is paramount. Role-playing is a solipsistic activity which does not need any interaction with others and role-taking implies adjusting to different situations (Dañobeitia 1990: 25–7).¹² This is what Coriolanus's monological concept of honour does not allow him to perform; Calderón's Coriolano, on the contrary, does adapt his behaviour to different situations (peace and war, feasting and fasting): this is the meaning, and hence the importance, of his "que ser galán en la paz/no es ser cobarde en la guerra" (I.944b). *Las armas de la hermosura*, in this respect, eventually presents what so many critics have denied in Calderón's work, namely, the presentation of a human and positive accommodation of the concept of honour within a community.

The comparison and contrast of these plays by Calderón and Shakespeare, then, offer a complex set of themes. It is significant that whereas Shakespeare writes a play about the contradictions of honour, Calderón, maintaining the same concern with the concept of honour, turns a legend about duty, loyalty, betrayal and misdirected

¹² Dañobeitia is the author that most clearly has analyzed this trait of Coriolanus's behaviour. For an in-depth study of role-taking and role-playing from a sociological and anthropological perspective see Lowry and Rankin (1969: 68–9); see also Geertz (1973: 3–33).

heroic actions into one concerning a vindication of the rights of women and the degree to which a more human concept of honour is possible. Shakespeare's hero's inflexibility turns out to be, in Calderón, a structural criticism of the cruelty of the uncompromising code of honour held by avengeful Spanish husbands (or Spanish society, for that matter), by awarding women unbelievable privileges ("se entregue/ todo el honor de los hombres/ a arbitrio de las mujeres" III.980b). What in Shakespeare's *Coriolanus* ends up, with the final death of the hero, as a morally questionable sacrifice, in Calderón becomes a solution, the recognition of women's rights and the demand for their inclusion within the structures of Roman (Spanish) society.

References

- Alvis, J. 1990. *Shakespeare's Understanding of Honour*. Durham, NC: Carolina Academic Press.
- Barton, A. 1985. Livy, Machiavelli, and Shakespeare's *Coriolanus*. — *Shakespeare's Survey*, 38, pp.115–130.
- Bloom, H. 1995. *The Western Canon*. London: Macmillan.
- Bobes, M. del C. 1991. *Semiótica de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bullough, G., ed. 1964. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 5. New York: Columbia University Press.
- Calderón, P. 1991. Las armas de la hermosura. — *Obras completas. Dramas*. Vol. 2. A. Valbuena Briones, ed. Madrid: Aguilar, pp. 939–981.
- Cantor, P. 1976. *Shakespeare's Rome*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Dañobeitia, M. L. 1990. Role-Playing and Role-Taking: A Study of *Coriolanus*. — *Atlantis*, 12, 1, pp.25–50.
- Díez-Borque, M. 1976. *Semiología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Dollimore, J. 1989. *Radical Tragedy*. Brighton: Harvester.
- Dollimore, J. and A. Sinfield, eds. 1985. *Political Shakespeare*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Drakakis, J. 1991. *Alternative Shakespeares*. London and New York: Routledge.
- Elam, K. 1993. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Routledge.

- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Heinemann, M. 1983. How Brecht Read Shakespeare. — J. Dollimore & A. Sinfield, eds., pp. 202–230.
- Lowry, R. P. & R. P. Rankin. 1969. *Sociology: The Science of Sociology*. New York: Scribner's Sons.
- Marienstrass, R. 1985. *New Perspectives in the Shakespearean World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Neuschäfer, H.-J. 1973. El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de Calderón. — *Hacia Calderón: Segundo Coloquio Anglo-germano*. Berlin: Univ. P., pp.112–135.
- Pacheco, A. 1990. *Shakespeare's Contradiction of Honour*. Unpub. Diss. Thesis. The University of New York.
- Parker, A. 1991. *La imaginación y el arte de Calderón*. Madrid: Cátedra.
- Regalado, A. 1995. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en España del siglo de oro*. I. Barcelona: Destino.
- Salmon, E. T. 1930. Historical Elements in the Story of Coriolanus. — *The Classical Quarterly*, 24, pp.96–101.
- Serperi, A. 1991. Reading the Signs: Towards a Semiotics of Shakespearean Drama. — J. Drakakis, ed., pp. 119–144.
- Shakespeare, W. 1997. The Tragedy of Coriolanus. — *The Norton Shakespeare*. S. Greenblatt, ed. New York: Norton, pp. 2785–2872.
- Sloman, A. E. 1958. *The Dramatic Craftmanship of Calderón: His Use of Earlier Plays*. Oxford: Dolphin.

Kalevipoeg and *Lāčplēsis*: The Ways We Imagine Our Communities. A Sociological Reading of Estonian and Latvian epics

SERGEI KRUKS

It is common in Latvia to reiterate the difference with the Estonian way of social change manifest despite similar the cultural, religious, and historical background of the two neighbour nations. I would argue that the differences are due to a distinct “imagination of communities”. The epics are peculiar signs of the 19th century ethnic “awakening”, attempts to blueprint the social. Since then both epics have become the national *mythomoteurs*, reservoirs of symbolic material greatly influencing the subsequent sociocultural development. A recent Latvian school textbook affirms directly: “[Lāčplēsis’s] name serves as a standard for all of us” (*Literatūra* 1996: 95). Analysis of the epics might reveal the “political unconscious” (Jameson 1981) and provide an interpretation of the contemporary questions.

The Latvian cultural hero Lāčplēsis¹ and his Estonian counterpart Kalevipoeg are almost contemporaries. Friedrich Kreutzwald’s poem *Kalevipoeg* appeared in 1861, Andrejs Pumpurs published his *Lāčplēsis* in 1888. Both authors intended their heroes to carry the same ideological function — fostering of the national consciousness. The epic *Lāčplēsis* turned out to be highly resonant with the problems of the Latvian society: the plot and the main characters were borrowed by Jānis Rainis (drama *Fire and Night*, 1905) and Māra Zālīte (rock-opera *Lāčplēsis*, 1986). It is

¹ Bear-Slayer.

noteworthy that both have been written in periods of intensive social change.

Representation of national identity

Society represents itself in narratives that create models for understanding of the world (Brooks 1984, Jameson 1981, Lyotard 1984). Plato in his *Republic* mentioned the didactic role of mimesis. Fictional heroes instruct, their achievements and failures point at the legitimacy or undesirability of certain goals, outcomes or social institutions. Narratives “define what has the right to be said and done in the culture in question, and since they are themselves part of that culture, they are legitimated by the fact that they do what they do” (Lyotard 1984: 32). Constructivist social psychology argues that identities are socially constructed in texts and narratives (Gergen 1999). Psychoanalysis considers that myths and literature express fantasies of nations (Freud 1908), satisfy the unconscious oedipal desires of the audience (Brenner 1974). Resource narratives for the production of meaning provide tangible material for ‘imagination of community’, objectify the abstract notion of sociability and effectively transmit it to the members of the community. Meaning of the text stretches beyond the author’s subjectivity, because it is produced on the background of a certain ‘horizon of expectations’ — shared beliefs and conventions with determined boundaries and parameters (Jauss 1970). I consider the literary epics as conscious attempts to invent a tradition of self-identification in the framework of the emerging ‘nations’ in the 19th century. The value of a literary work is defined by the contemporary society (Fokkema, Ibsch 1995). The epics are still in circulation shaping contemporary discourses. Therefore an analysis of more than a century old texts can shed some light on the modern socio-political situation.

Narrative structure

The epic narrative explains the meaning of the shared experiences and exemplifies the values of the community. It is an illustration of the inclusion of an individual into the social body. The logic of the narrative is subordinated to this goal. At the beginning of the epic the social equilibrium is being disrupted and the follow-up story elucidates forces that maintain and disrupt stability (Todorov 1977). Narrative shows the maturation and development of the hero who tests and compares his behaviour to the social norms. Two levels are correlated as follows:

1. The social level: law, contractual social organisation.
2. The individual or inter-individual level: the existence of individual values due to communication among human beings (Greimas 1966).

Narrative binds up individual and social life. Tension and intrigue arise when the hero receives a duty to fill the lack and renew the former state of affairs (virtualisation of the hero). The hero must acquire and prove competence (actualisation of the hero) that enables him to accomplish the decisive test (realisation of the hero through acquisition of the missed object). The development of the hero is guided by four modalities:

- *devoir-faire* having-to-do
- *vouloir-faire* wanting-to-do
- *pouvoir-faire* being-able-to-do
- *savoir-faire* knowing-to-do

(Greimas 1983: 76–81).

The duty received from a Sender must become the wanting-to-do. Comprehension and conscious acceptance of the obligation means that the hero has internalised the value system of the external institutions represented by the Sender and has found personal motivation to fulfil the duty. The hero accepts the values of the social environment.

Two following modalities actualise the hero. Communication skills are a prerequisite for getting help such as magic tools, advice, etc. Testing different patterns of behaviour, the hero realises

the desirability and expedience of his own actions and comprehends social values. The hero is persuaded that he is not able to fulfil the duty alone, interaction with others is needed. By providing or rejecting help others issue a positive or negative sanction of the hero's behaviour, fostering his self-evaluation. The competence acquired in the course of adventures is needed for the accomplishment of the decisive test.

Comprehension of duty

In the Latvian epic it is not easy to define what kind of a task is given to the hero. Only a rather controversial female personage Spīdala formulates his duty explicitly. Once she abandoned her gods, binding herself with a contract with witches that allowed her access to unorthodox knowledge. She hurries Lāčplēsis up:

While you wander on the distant sea
 Foreigners are burning our fatherland!
 Hurry, Lāčplēsis, hurry home,
 Take revenge on the foreign oppressors!
 (Pumpurs 1988: V, 325–328)

Gods avoided making unequivocal decisions. It is said that Pērkons 'blesses' Lāčplēsis for his lofty goals "until he will fulfil his destiny living the life of a hero". Staburadze as a mediator between gods and humans is slightly more specific: "the gods fate you ... to earn glory in your nation" (ib. II, 721). Thus the epic is about fame and glory rather than fulfilment of a duty: "Truly you will be a chosen one, just as was advocated earlier" (ib. II, 39); "The boy has been fated by the gods to later become a national hero" (ib. II, 53). The narrative loses its social sense since the outcome of the final stage — sanction — is independent of the hero's performance. Indeed, people perceive Lāčplēsis as a hero, despite his failure to fulfil his duty (if it was assumed ever).

The vague formulation of his duty frees Lāčplēsis from responsibility. In Rainis's play there are the following lines:

Lāčplēsis: 'I was sent to struggle against evil'.
Spīdola:² 'Oh, you've been sent! It's not your
choice?'

(Rainis 1980: 190)

Lāčplēsis is unwilling to act, he addresses Laimdota: "I do not want to depart, give me a task here" (ib. 210).

Kalevipoeg assumes his duty when proving his strength in a contest with his brothers. The brothers confirm Kalevipoeg's new social position through an explicit ritual, thus securing the unambiguous communication of the duty. Kalevipoeg accepts his new duties consciously and bids farewell to the unfettered life of a youngster:

If I had only known
or sensed or seen in dreams,
envisioned in my sleep
or guessed just once
what a king's life is like,
then would I one hundred times,
one thousand times on wings of wind,
have flown off like a bird,
like an eagle onto other crags;
I would have wandered to distant sands,
swum to other springs.

(Kreutzwald 1982: 111–112; Song IX)

Skills and competence

I think that rather the unwelcome effects of the contemporary Latvian culture are related to the national epic's failure to modulate positively the knowing-to-do. The hero of the epic proves only his physical strength, not skills. The author provides him with plenty of occasions to fight against somebody. Hit once, hit twice — such

² The translation from Rainis's *Uguns un nakts* ('Fire and Night') is mine. I keep the spelling of her name used in Rainis's play. (S. K.)

is the gist of the qualifying stage. Certainly this is not enough for acquisition of new skills. Lāčplēsis sails to free his fiancée Laimdota when the reader knows that Koknesis has freed her already. Therefore the fulfilment of the duty for the hero is not related to the outcome of his travels, it is just an opportunity to show off, to demonstrate narcissistically his physical prowess. Lāčplēsis does not provide motivated help to others, does not learn from social contacts, and does not prove his outstanding capacities in everyday life. On the contrary, all helpers met during the journey provide everything without bringing the travellers to the test: “they lacked nothing, everyone was happy, thus no one thought to leave the island and sail home” (Pumpurs 1988: IV, 641). On another island travellers “spent many a pleasant day... the land’s natives one after another hastened to provide pleasure” (ib. IV, 916–917). Staburadze saves Lāčplēsis from being turned into stone, a fate which befalls to everybody who falls into her whirlpool.

Helpers test the hero’s moral qualities. The acquisition of magical tools and getting support depends on the hero’s skills to communicate with others and to earn their recognition. The language skills are an indicator of socialization. Lāčplēsis is taciturn, he does not sing lyric songs to his beloved. His lack of communication skills and pathological narcissism lead to an even greater evasion of social relations. He refuses help from others to liberate Laimdota, but fails to do it alone.

Lack of intellectual capacities hinders anticipation of future events. Having won back his native village of Lielvārde, the national military hero “organized a feast for everyone... divided booty”, “let his people go home” (ib. VI, 778; 825; 846), instead of taking care of defence. He and his spouse “both lived for themselves rewarded with glorious deeds” (ib. VI, 846–847). In Rainis’s play the breathtakingly philistine Laimdota tells her husband about the treasures and wealth she saw in German lands. “I have achieved everything, now I’ll live for myself,” — Lāčplēsis says (Rainis 1980: 284). Invane Spīdola warns him: “Don’t listen to adulation, we are not so strong yet” (ib. 295). Spīdola tries to bridge the gap in the failed socialization of Lāčplēsis. Rainis has reinforced her role, attaching more importance to knowledge. Continuously she invites Lāčplēsis to

mature, but Lāčplēsis accepts a duel with a crusader, ignoring her call “You have a greater task: to live for the people, not die!” Lāčplēsis overleaps himself and boldly rejects Spīdola’s advice. Kangars correctly remarks: “He has just strength but no intellect” (ib. 203). Alas, it is the traitor who criticises the hero. The hero is piqued. Traditionally Kangars is interpreted as the most negative character, the embodiment of treason. The *Other* is essential for the successful construction of identity but, I have to add, the fear of criticism and unwillingness to learn from others is a remarkable characteristic of the contemporary society.³ In the following dialogue Laimdota seems to be chagrined with Lāčplēsis who is immune to knowledge:

Lāčplēsis: “I do not want to depart, set me a task here
For to employ my art and force.”

Laimdota: “I have led you as much as I could,
Now you must go by yourself”.

(Ib. 210)

Zālīte even aggravates the problem. She abolishes the question of knowing-to-do at all by abandoning Spīdola as a character. The hero does not reach the Burtnieki library where he was sent by his stepfather. The trauma constructed in the *perestroika* rock-opera is exclusive of that of treason. Implicitly Zālīte invites to accept occupation, because Latvia has not and cannot have the decisive criterion for (re)acquisition of freedom, namely physical force, while knowledge is regarded as being of no importance.

The Estonian hero Kalevipoeg, on the other hand, learns from his adventures. He admits that the journey to the Edge of the Earth was totally meaningless; nevertheless the failure allowed him to acquire precious knowledge:

Yet, dear brothers, no regret
can stem from this voyage.
knowledge must be held

³ Contemporary managers see education as the acquisition of simplistic, often uniformly used knowledge, and as tickets to be punched to gain bureaucratic positions of power (King 1996).

as higher than a silver treasure,
 more precious than heaps of gold!
 Thus on our errand route,
 on our delusive pasture path,
 we found many truthful tidings:
 that the wide world has no end;
 that Taara, in his wisdom,
 fixed no limit anywhere,
 set no impassable barriers.

(Kreutzwald 1982: 212; Song XVI)

Unlike his Latvian counterpart, Kalevipoeg ignores the opportunity to show off his exceptional strength to his travel companions. On the contrary, he learns about his imperfections and admits the necessity of never-ceasing self-development: "On turning back man has more wisdom/ than he had upon departing." (Kreutzwald 1982: 212; Song XVI)

Lāčplēsis: fears freedom, shuns the blame

The Latvian epic negatively resolves the dilemma of inevitability and freedom of choice. For Greimas the refusal of the contract is a positive characteristic — "the affirmation of the individual's freedom" (Greimas 1970: 210). Free choice requires a sense of individual responsibility. The narrative dynamic leads toward a renewal of the contract in the framework of the previous order or to the sketching out of new order. It is "expressed through the delays, the detours, the suspense, and every strategy of procrastination on the quest. This temporal distension is expressed even more by means of the alternatives, the bifurcations, the contingent connections, and finally by the unforeseeable outcome of the quest as a success or a failure" (Ricoeur 1985: 48).

Lāčplēsis fears the freedom to act since this freedom would lead to the exhaustion of the goal. "It is not the lack of the object that gives rise to anxiety but, on the contrary, the danger of our getting too close to the object and thus losing the lack itself" (Žižek 1991: 8). Koknesis expresses the importance of social tests

for the shaping of personality when he appreciates Spīdala who finally is freed from her contract with evil:

which falls to rise again —
that person will stand more firmly
than the one, who has not yet fallen.

(Pumpurs 1988: V, 538–40).

This is a direct allusion at the sterile life style of Lāčplēsis. He excuses himself by the captivity predicted by the gods, and avoids those situations where he would have to make a subjective decision.⁴ In the epic warriors are not in a hurry to fulfil their duty. When the hero's beloved is stolen he locks himself up in his stepfather's castle in depression. Then he spends a lot of time travelling over the seas and visiting enchanted islands. Being averse to further dangers at sea, the hero returns home.

Lāčplēsis's indifference regarding his social duty is due to a double bind. The gods made him a hero and at the same time predicted his subjugation to a foreign power, implying that he would not succeed. If he goes to fulfil his duty he submits himself to the divine wish but destroys their authority by proving their inability to influence social events. The documents of the ancients found in the rescued Burtnieki library admit that a human can rise up to the same level with gods, however this would lead to the disparagement of old gods. Pumpurs does not comment on this thesis, recognizing man's freedom of choice: "man's will is free" (ib. III, 94). Pumpurs implies that the days of pagan culture are numbered.

An immature cultural hero is afraid of responsibility, because, as Žižek argues, if having freedom of choice one makes a wrong choice he is considered an enemy (Žižek 1999). Unwilling to challenge gods the nation keeps the traditional identity, but deprives itself of the freedom to resist the divine prediction about its subjugation to a foreign power.

⁴ Social psychology argues that the current Latvian managers avoid managerial risk-taking and commitments, above all they value individual achievements and are eager for fame, manifesting however low social responsibility (King 1996, Kēniņš Kings 1999).

Lāčplēsis does not hurry with his duty because he is the hero by definition (in Rainis words “his fate is to become a hero”). He is preoccupied with safeguarding his institutional position, keeping his honour and glory unspoiled. Social activity could challenge his skills and competence, thus throwing doubt upon his heroic image.

In addition, Lāčplēsis suffers from manic depressive psychosis. Periods of passivity and melancholy are followed by demonstrative and meaningless outbursts of force that do not resonate with social need. Depression and fixation on self-assurance by demonstrating force impedes access to the skills essential for a decisive test. It was not Kangar’s treason that took Lāčplēsis’s life (Kangars told the crusaders that Lāčplēsis’s strength is in the ears), but his *amour-propre*, that was effectively wounded by the crusader’s challenge of the hero manqué.

Kalevipoeg: pragmatic actor

The Estonian epic constructs a completely different concept of individual freedom. Kalevipoeg has not been nominated the hero but won this status himself. The epic models a socially active individual. Kalevipoeg manifests a rather pragmatic and socially responsible behaviour. Warned about the coming war, Kalevipoeg builds shelters for women, children and elderly people (while Lāčplēsis just devastates villages chasing crusaders). Kalevipoeg acts ceaselessly:

Don't throw today's chores
 onto tomorrow's peg!
 Each day has its own burdens,
 each hour its own demands,
 its pressing weight of worry,
 its own needs calling.
 If you want to try your luck
 and see a profit in your work,
 then don't waste time —
 hesitate no longer!

(Kreutzwald 1982: 43; Song III)

The individual physical strength and determination are not sufficient, Kalevipoeg seeks and counts on advice, the stance of his brothers, foreigners and magic animals:

I'll be sure to find some kinsmen,
acquaintances in Lapland,
old friends from the isle
who'll put me on the path,
direct me toward the right trail.

(Kreutzwald 1982: 200; Song XVI)

The external help and advice are highly appreciated and repaid in kind. Communication with helpers requires the language skills. Kalevipoeg talks and sings, he even seeks a discursive resolution to a conflict.

Kalevipoeg does not avoid unexpected situations that could expose his negative traits. He commits mistakes, but tries to expiate his faults. Kalevipoeg seduces a girl; when drunk he kills the blacksmith's son who made his sword. In this way guilt and personal responsibility enter the narrative. The internal psychological dynamics lays the foundation for individual development. Faults and misbehaviour as concomitant with free choice are the motor of the whole story. War and the hero's death is the negative sanction of his unacceptable behaviour. The Estonian epic interprets war as a sanction against the abuse of morals rather than as a non-motivated decision of the gods, as the Latvian epic does.

The spilling of innocent blood
passes judgement on you;
blood strives for blood's wages,
death brings forth more death:
you cannot clear your sword
from having gashed faultless flesh.

(Kreutzwald 1982: 115; Song IX)

Military defeat is represented as an unintended by-effect of the aspiration for knowledge and natural human curiosity. Kalevipoeg had exchanged the book of precious wisdom for the satisfaction of

his curiosity to find the Edge of the Earth. Kalevipoeg accepts the freedom to make decisions and to act, and he is ready to account for his acts.

Success and failure of sociability

The ends of both epics express the hope that the heroes will be resurrected. The crucial difference is that Kalevipoeg is treated just as one among others.

But one day an age will dawn
 when all spills, at both their ends,
 will burst forth into flame;
 and this stark fire will sever
 the vice of stone from Kalevipoeg's hand.
 Then the son of Kalev will come home —
 to bring his children happiness
 and build Estonia's life anew.

(Kreutzwald 1982: 266; Song XX)

Kalevipoeg's death is not an impasse for the people, because the function of a 'hero' is just to incarnate the qualities worthy of identification with. Any man able to prove his skills and competence can take up the position of the hero. Instead Pumpurs has ascribed this honourable role to Lāčplēsis. He *must* resurrect in order to bring freedom to the nation, because nobody is able to accomplish such a deed:

Someday the time will come,
 When only the enemy will tumble
 Into the waters below,
 Where he will drown in the whirlpool —
 Then a new age will dawn,
 When the nation will be free!

(Pumpurs 1988: VI, 1155–1160)

The nation has but to wait passively, no alternative is envisaged in the narrative. Rainis concludes that the nation is passive because it “binds its destiny to one man”,⁵ in drama the people do nothing but lament. Eighty years later, during *perestroika*, Zālīte invited the people to ‘call louder’ for the one exceptional man.

Kalevipoeg defines people as being his equal and capable social actors. For instance he makes his frightened compatriots ashamed by urging for action:

What are the young men doing then?
Are there no brave ones growing,
no strong men rising
to form a shield for the old ones
and grant the aged peace?
(Kreutzwald 1982: 251; Song XIX)

Kalevipoeg fully trusts his people and perceives himself as their partner. He does not bind the nation’s fate to his exceptional personal strength, rather he underlines the importance of joint action:

When the strife seems more severe,
the raging battle grows more bloody,
the killing more fierce —
then I myself will come
to stride ahead as your helper!
(Kreutzwald 1982: 111; Song IX)

The epic provides hope for the future. The reason of the hero’s failure might be due to the fact that he forgot about or ignored the nation’s book of wisdom.

Where decrees were also fixed
and the law clearly laid down,
revealed to the king

⁵ This is true even in the contemporary Latvian society. Figures of political participation and non-governmental collective activity are rather low (cf. Tabuns and Tabune 1999, Zepa 1999).

and proclaimed to his people.
 More precious than gold or silver,
 the shackled book contained
 the very liberty of old days,
 freedom for Estonia's sons —
 a poor man's finest treasure.
 (Kreutzwald 1982: 250; Song XIX)

The future belongs to the word and not to physical strength. Indeed, Pumpurs leads his readers to the same conclusion: it is implied that Germans succeeded in conquering the land through the word.

Psychoanalytic approach

The introduction to Kreutzwald's *Kalevipoeg* is full of joy, it tells about the origins of the tribe. A succession of weddings and births create a sense of wholeness and completeness. The beginning of Pumpurs's *Lāčplēsis* is rather depressing: the gods announce a century long slavery to the people. It shows us a fragmented world where children are deprived of their mothers: the main female characters Laimdota and Spīdala have only fathers. *Lāčplēsis*'s origins are not clear. His mother is a bear from whom he has inherited his bear ears endowing him with supernatural strength. Nothing is known about his father.

Psychoanalysis assigns the paramount role in the process of infant identification to the Oedipus complex (Freud 1924, Lacan 1966). The complex resolves the problem of difference between the group-family which is heterogeneous and a natural cultural entity, and the group-association which is a homogeneous one. This difference is never achieved completely and often it is being doubted.

Due to the physical proximity of the mother and the child's intensive contact with her, the child considers himself as the object lacked by mother. Jacques Lacan explains the development of

identity as a transformation from “to be” to “to have”,⁶ regulated by the Father’s law (*Nom-du-père*). The father’s function is to demonstrate that the mother does not constitute a part of the child’s ego. The child is forced to make a choice between *le père ou pire* — father or worse (Žižek 1992: 75–76). Accepting the father’s prohibition to be-with-mother, the child himself may identify with the one who is supposed to *have* a phallus (or who is not supposed to) rather than *to be* the mother’s phallus. The achieved autonomy allows the child to become a subject who is not subjected to another’s (mother’s) desire, but is able to have his own desire.

Symbolic castration refuses the child his sense of omnipotence, but at the same time it sets him free from submission. The way to freedom passes through the acceptance of interdiction. The Father’s law introduces the child to social life, while its refusal is equal to the regression being-with-mother.

Pumpurs in his comment about his epic has related symbolic castration to access to culture. He has said that the bear ears of the hero — the source of his physical strength — symbolise the half-wild Latvian people. In order to have access to culture the hero must have his ears cut off (Pumpurs 1889). In the epic there is no father able to accomplish this function, this role is accorded to a foreigner — a crusader. Nevertheless, even this is of no help to the hero. Having lost his ears, he sinks in the Daugava river, returning to the maternal body metaphorically.

In *Kalevipoeg* the father’s function is explicitly represented. Old Kalev provides his sons with clear instructions before his death. Kalevipoeg visits his father’s tomb for advice. Having exhausted their own resources, the brothers deliberately submit themselves to their father’s law. The moral law established by his father follows Kalevipoeg even after the father is dead:

⁶ Latvian does not distinguish between *to be* / *to have*. The latter meaning is expressed by ‘there is’ (*man ir*).

Your dead father's shade will lead
 his son's steps even from the grave.
 The brooklets of our life,
 our waves of happiness,
 run guided by the gods.

(Kreutzwald 1982: 93; Song VII)

The cause of Lāčplēsis's depression is revealed by the sage Vaidelots. He weans the suckling child from the she-bear. Kalevipoeg in comparison was suckled by his mother until the age of three: "My mother, dear woman,/ brought me into this world/ in lethal throes, as a late lamb" (Kreutzwald 1982: 100; Song VIII)

Heroes of Pumpurs' poem strive to the mother's breast they were violently deprived of: "Fate, inevitable fate, forced the new husbands to detach themselves from their beloveds' breasts" (Pumpurs 1988: VI, 486–489).⁷ In the narrative, missing mothers are substituted by the natural objects — land and water. Lāčplēsis gets several occasions to return to the mother's womb metaphorically: he holes up in long narrow objects and caves, falls into the whirlpool, he is almost taken away by waters. Finally he fulfils his desire by uniting with the water of Daugava. The nation is advised to believe that one day Lāčplēsis will rise to fulfil his task. However, death is the most logical relief to his anxiety — lastly he has found the "happiness at the beloved breast" that he was deprived of by Vaidelots.

For Kalevipoeg water is not a menacing dreadful element damaging his self-control. The sea, lake and river are just barriers to overcome to achieve his goal.

Haven't I tried my luck,
 earlier, one hundred times:
 in Lake Peipsi, without fear,
 in Vōrts Lake without a quiver,
 with no dread at Kaiu Pond;
 I've waded through the Baltic Sea,
 with a burden, without falling.
 (Kreutzwald 1982: 200; Song XVI)

⁷ English translation after the edition by Zinātne, 1988.

In Zālīte's text a child (the symbol of the abandoned nation) is crying at the crossroads, he is torn away from the womb: "Latvian land is open... blood and force is leaking away". The child has to make his choice — to be-with-mother or to strive for his own identity. He chooses *le pire* — the worst way.

In Pumpurs's epic crusaders are advised to go to the Turaida village first: "If you'll make a wise introduction, you'll tread on fertile ground in which to plant your seeds" (Pumpurs 1988: III, 130). Later the epic tells about the effects of this planting. When Turaida is taken back by Lāčplēsis he finds that "in fertile fields barley and rye swayed in golden waves... fat cattle, cows, bulls grazed in green pastures" (ib. VI, 561–565). There is no better illustration of the wealth and fertility of the land in Pumpurs's poem.

A symbolic coitus projects the individual trauma to the social level: "to plant seeds" is a penetration into the womb of motherland, an act of violence. The man is an enemy from the child's viewpoint (he hurts the mother), and from community's viewpoint (he is a foreign conqueror). From the successful resolution of the Oedipus complex the child learns that the mother (the land) belongs to the father (the man), who fertilizes her (cultivates the land). The absence of the mothers in the Latvian epic manifests an ambivalent attitude toward the mother-bear: she is both a good mother as a feeding mother, and a bad mother as an alien/non-human. In the epic the good qualities are transferred to the 'mother-land', the bad ones to the witches. The resolution of the family triangle problem is displaced to the social level. The hero's mother is taken away by Vaidelots, but the hatred is directed against the traitor Kangars and foreigners who take away the land. Mother and land are excluded from the tangible relations, they are idealized and imagined so that they are not subjected to real activity.

In the family the hero misses his freedom by refusing symbolical castration. In the society he misses new knowledge and skills and hesitates to regain the freedom. The access to knowledge is bound to the symbolical castration: the hero must recognize that he

is not perfect and omnipotent and give up his bear ears.⁸ The epic represses the problem of individual maturation by redefining the inability to become free as violent deprivation of freedom.

Where are the heroes leading us?

The poet Zālīte in her widely popular address to the 'orphan nation' (*bāreņu tauta*) in 1988 iterated the trauma constructed by Pumpurs a century before:

Hello, my nation of orphans! The gene of orphanage has been strongly programmed into our unconsciousness. It has been planted in our people's minds through the centuries of submission and subjugation. ... We have not had our mother for so long. The Mother who could be our spiritual and material foundation. The Mother with whom we could feel secure as a people. The Mother as the space, time, motherland, state.⁹

Zālīte has defined the lack as impossibility to fulfil the regressive pre-oedipal identification of being-with-mother. It is symptomatic that an 'orphan' is considered one who lacks the mother. Father still is not admitted to the social relationship because the trauma is defined as a result of the painful father's function. The following table summarizes the levels of signification from the epic narrative to the contemporary discourse.

⁸ 'Wild ears' annoy Latvian culture. Bear ears are both a source of strength and the sign of defect. Lielvārdis has given the hero a new name without mentioning the previous one — Bear-ear. The fact that ears are the source of strength is explained in the epic *in passim*. The symbolic castration was accomplished by the iconographic tradition (book illustrations, sculpture, theater). Lāčplēšis's ears are disguised under hair or are shown as an element of his hat. Zālīte has idealised him. The strength is defined as ability to hear. Since it is not the bear's best characteristic, one may conclude that the hero has been given an honourable human image with human ears

⁹ Zālīte's speech on October 7, 1988, verbatim of the video recording.

DISCURSIVE LEVEL	LOST OBJECT	PACIENT	AGENT
INDIVIDUAL IN EPIC	mother-bear	Lāčplēsis	Vaidelots = our's
SOCIAL IN EPIC	land	people	Kangars = liminal crusaders = strangers
POLITICAL TODAY	state ¹⁰	nation	bad politicians = liminal external pressure=strangers

Every time when we read the Latvian epic anew we find the hero perishes with no hope that he would fulfil the duty. The reader is invited to wait for the hero rather than to internalise the duty and to start acting on his own. The Latvian society represented in the epic fails to mediate between the individual and the community. An individual fails to join the community, however the blame is laid upon the *Other*, the foreigner. The cultural trauma is constructed on the social level as the conquest of the land. Žižek argues that a traumatic event is first of all a phantasmal construction that fills in the void of symbolic structure, it is a retroactive effect of given structure (Žižek 1980). The cause of trauma is constructed after the event from the effects of the latter.

Culture is a possible pattern of meanings inherited from the immediate past, a canopy for the interpretative needs of the present (Douglas, Isherwood 1996: 42–43). *Lāčplēsis* has taught readers to realize the present through the prism of failure, passivity, and self-victimization. *Kalevipoeg* encourages collective action and risk that is essential for development.

References

- Anderson, B. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Brenner, C. 1974. *An Elementary Textbook of Psychoanalysis*. Garden City, NY: Anchor.
- Brooks, P. 1984. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon Press.

¹⁰ "The stolen state" is a common expression describing the high level of corruption.

- Douglas, M. and B. Isherwood. 1996. *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*. London and New York: Routledge.
- Fokkema, D. and E. Ibsch. 1995 *Theories of Literature in the Twentieth Century*. London: C. Hurst & Company.
- Freud, S. 1959 (1908). Creative Writers and Day Dreaming. — *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. IX. London: The Hogarth Press.
- Freud, S. 1961 (1924). The Dissolution of the Oedipus Complex. — *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XIX. London: The Hogarth Press.
- Gergen, K. 1999. *An Invitation to Social Construction*. London: Sage.
- Greimas, A.-J. 1966. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- Greimas, A.-J. 1970. *Du Sens*. Paris: Seuil.
- Greimas, A.-J. 1983. *Du Sens II*. Paris: Seuil.
- Jameson, F. 1981. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jauss, H.-R. 1970. Literary History as a Challenge to Literary Theory. — *New Literary History*, 2, pp. 7–37.
- King, G. 1996. Values on the Latvian Road to the Market. — N. Hood, R. Kilis, J.-E. Vahlne (eds), *Microlevel Studies of the Transition in the Baltic States*. London: Macmillan.
- Ķēniņš Kings, G. 1999. *Uzņēmību! Rīga: Jāņa Rozes Apgāds*.
- Kreutzwald, Fr. R. 1982. *Kalevipoeg. An Ancient Estonian Tale*. Translation with notes and afterword by Jüri Kurman. Moorestown. New Jersey: Symposia Press.
- Lacan, J. 1966. *Ecrits*. Paris: Seuil.
- Literatūra 9. klasei. Eksperimentālā mācību grāmatā*. 1996. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Lyotard, J.-F. 1984. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pumpurs, A. 1988 (1889). Izkaidrojumi par *Lāčplēsi*. — A. Pumpurs. *Lāčplēsis*. Rīga: Zinātne.
- Pumpurs, A. 1988 (1888). *Lāčplēsis*. ('Bear-slayer'). The Latvian people's hero: A national epic. Translated from Latvian by R. Krieviņa. Rīga: Zinatne.
- Rainis, J. 1980. Uguns un nakts. — *Kopotī raksti. 9. sējums*. Rīga: Zinātne.
- Ricoeur, P. 1985. *Time and Narrative*. Volume 2. Chicago and London: University of Chicago Press.

- Tabuns, A. and A. Tabune. 1999. Estranged Europeans — Sociological Investigation of Latvian Society. — *Humanities and Social Sciences. Latvia*, 1 (22), pp. 4–35.
- Todorov, T. 1977. *The Poetics of Prose*. Ithaca.
- Zālīte, M. 2001. Lāčplēsis. Librets rokoperai pēc A. Pumpura eposa motīviem. — *Sauciet to par teātri*. Rīga: Jumava.
- Zepa, B. 1999. Conditions which Facilitate and Impede Political Participation. (Latvia in comparison with Norway). — *Humanities and Social Sciences. Latvia*, 1 (22), pp. 36 — 48.
- Žižek, S. 1980. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.
- Žižek, S. 1991. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Žižek, S. 1992. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York and London: Routledge.

Les cinq leçons européennes de Cees Nooteboom et de Milan Kundera.

Une géocritique

BERTRAND WESTPHAL

Paradoxe européen (initial ou terminal, c'est selon): l'Europe n'a jamais fait couler autant d'encre que depuis que sa construction est confiée aux économistes. Les traités se suivent, et se ressemblent. Ils se ressemblent jusque dans leurs lacunes. A Maastricht, trois articles à peine (art.126-128) ont été consacrés à des thèmes de nature culturelle, au sens très large: celui des particularismes locaux. Mais l'histoire, l'actualité, l'avenir qui n'a pas le temps d'attendre, semblent tous convoqués d'urgence en cette année 2001, à laquelle Stanley Kubrick et Arthur C. Clarke ont jadis voulu associer une odyssée de l'espace. Quelle que soit la direction où le regard se porte, l'on aperçoit des hommes qui pensent, qui réfléchissent à leur essence. A l'aube de la grande uniformisation symbolique que provoquera l'introduction d'une monnaie unique en une partie de son giron, beaucoup se demandent ce qu'est devenue l'Europe — ou alors: ce qu'elle est, car peut-être participe-t-elle d'un éternel présent et, depuis le début, d'un unique questionnement identitaire, ininterrompu, paradoxal, voire aporétique, donc sans réponse.

Les politiques disposent, les écrivains proposent. Certes, il arrive que la frontière soit franchie, car parfois les écrivains sont de vrais politiques (le si européen Vaclav Havel, notamment) tandis que certains politiques cèdent à la tentation de l'écriture (pas de noms !) Quoi qu'il en soit, les écrivains ont le privilège de pouvoir sonder le cœur des choses et des événements sans avoir à engager le sort de l'humanité pour autant. L'Europe, depuis

qu'elle est Europe, depuis qu'une certaine nymphe s'est laissée séduire trop ingénument par le dieu-taureau, a inspiré la moitié du gotha littéraire, d'Hésiode et Eschyle aux grands écrivains du XX^e siècle. Si Eschyle prête un rêve euro-asiatique à la reine perse Atossa, Paul Valéry transforme le continent le plus nombriliste de l'Histoire en une vague péninsule, en un cap de l'Asie, en un cul-de-sac de la civilisation. J'aurais pu citer d'autres exemples tirés d'oeuvres célèbres de Rousseau, Novalis, Hugo, Hermann Hesse, Thomas Mann, José Saramago, etc. Mais je vais m'abstenir, et je m'abstiendrai aussi de revenir à Hésiode, Eschyle ou Valéry, afin de me concentrer sur deux écrivains qui ne ménagent pas leurs efforts pour essayer de comprendre le continent dans lequel ils vivent: l'un est néerlandais et s'appelle Cees Nooteboom; l'autre est un Tchèque naturalisé Français au début des années 80, il s'agit de Milan Kundera.

Nooteboom et Kundera ont plus d'un point commun. D'abord, ce sont des auteurs dont la pensée se déploie au-delà du cadre strict de la fiction romanesque: l'un et l'autre ont rédigé des essais. Kundera a écrit tour à tour *L'Art du Roman* (1986) et *Les Testaments trahis* (1993); quant à Nooteboom, voyageur impénitent, il a notamment consacré un livre à l'Espagne: *Désir d'Espagne*, et un autre à l'Allemagne: *Une Année allemande*. Le choix de ces destinations n'a rien de surprenant: Nooteboom vit alternativement dans ces deux pays, lorsqu'il ne réside pas aux Pays-Bas. Dans son œuvre romanesque, Nooteboom poursuit le périple européen. Ainsi, dans l'un de ses récits les plus connus, *Le Chant de l'être et de l'apparaître*, nous propose-t-il une exploration conjuguée de la Bulgarie et de l'Italie. Quant aux *Montagnes des Pays-Bas*, elles rendent compte d'une nouvelle configuration de l'Europe qui verrait les Pays-Bas se prolonger jusqu'aux pieds des Balkans. Il est vrai que le roman partage au moins une caractéristique avec les cartes géographiques: il est fait de papier, et le papier est l'espace de toutes les libertés — à condition qu'on ne commette pas l'erreur de le mettre en relation métonymique trop étroite avec la réalité.

L'autre point commun entre Kundera et Nooteboom, c'est bien entendu leur appartenance à deux nations considérées comme périphériques (mais l'une est située à l'Ouest, et l'autre à l'Est: ce

qui change les choses — aujourd'hui encore). Ils conservent donc ce minimum de distance à l'égard du centre qui leur permet d'analyser certains phénomènes déterritorialisants avec un rien de lucidité. En outre, tous deux relèvent d'une même génération — celle qui a été adolescente pendant la Deuxième Guerre mondiale. Nootboom est né en 1933 à La Haye, Kundera en 1929 à Brno (Moravie) — alors que dans les prières d'insérer il est censé être né en Bohême. Nootboom et Kundera sont donc des témoins parfaitement crédibles, des témoins qui n'ont cessé d'observer les mutations contemporaines de l'Europe.

Le jumelage européen que je tente de mettre en place entre Kundera et Nootboom s'étend d'ailleurs aux deux œuvres qui vont nous retenir ici, à savoir *L'Art du roman* et *L'Enlèvement d'Europe*.

L'Art du Roman, publié en 1986, rassemble sept textes, discours ou entretiens parus ou prononcés par Kundera entre 1979 et 1985 — avant que le traité de Maastricht eût occupé le centre de l'attention de quinze nations européennes et de presque autant d'impétrants potentiels; avant même que le Rideau de Fer eût donné l'impression de pouvoir être démantelé. *L'Enlèvement d'Europe*, publié en 1993, regroupe, lui aussi, sept textes ou discours échelonnés entre 1988 et 1992, qui sont couronnés par trois courtes fables "européennes". La structure des deux textes est comparable; en revanche, le décalage accompagnant leur genèse, s'il paraît léger, est suffisant pour faire passer un monde dans la brèche: Nootboom écrit sur fond de *glasnost*, de révolution roumaine, de chute du mur de Berlin et de traité de Maastricht. Kundera ne prévoyait pas ces événements majeurs. Comme on le constate, l'Histoire connaît des accélérations foudroyantes. 1989 et 1990 l'ont amplement démontré. Un souvenir indélébile, de mon point de vue: l'annonce furtive du décès de Samuel Beckett en décembre 1989 alors que les télévisions opéraient de suggestifs gros plans sur les drapeaux roumains troués en leur centre. Centre vidé dans la périphérie de l'Europe!

L'Histoire est d'ailleurs bien présente dans les deux ouvrages qui nous intéressent, aussi bien dans les souvenirs personnels que les auteurs égrènent (surtout Nootboom) que dans un plan plus

large: celui de l'Europe. L'Histoire, ici, est aussi l'histoire d'une littérature européenne.

Cela nous conduit à réfléchir à ce qu'est l'Europe de Nootboom et de Kundera — une Europe qui se situe toujours par-delà les apparences, dans une profondeur de champ que révèle entre autres sa littérature.

De Kundera à Calvino, le chemin n'est pas très long. Lors de l'année universitaire 1985 — 1986, Italo Calvino avait donné à Harvard cinq conférences — une sixième était prévue, mais la mort est peu respectueuse des programmes et du génie. Ces conférences furent ensuite (en 1988) rassemblées en volume par son épouse Ester, sous le titre *Leçons américaines*. Dans ce qui est devenu un court et lumineux essai posthume, Calvino dégage en littérature cinq principes fondateurs et organisateurs (pour mémoire: la légèreté, la rapidité, l'exactitude, la visibilité et la multiplicité). Dans le sillage de Calvino, nous pourrions prêter à Nootboom et à Kundera un enseignement portant sur l'identité de l'Europe. Voici quelles pourraient être les cinq "leçons européennes" qu'ils nous dispenseraient:

1. Pluriformité.
2. Historicité.
3. Littéarité.
4. Réalité
5. Identité(s)

Des variantes sont certainement envisageables: les chercher constituerait même un exercice salutaire. Et pour cause, si l'on en croit Wittgenstein: «La vérité ou la fausseté de *chaque* proposition change en effet quelque chose à la structure générale du monde» (5.5262) (Wittgenstein 1986: 80). Même si on se cantonne à l'Europe, la marge d'erreur est plus que suffisante. Mais, comme dit encore Wittgenstein: «Les limites de mon langage signifient les limites de mon monde» (5.6) (ib. 86). Je me résigne. Mais, du coup, je n'affirme rien.

Pluriformité

Nootboom pose d'emblée la question du rapport entre la partie (les Pays-Bas) et le tout (l'Europe), qui est presque automatique dans le cadre d'un fédéralisme européen: "Car si je suis un Européen — et j'espère à la longue commencer à y arriver, au bout de près de soixante ans d'un travail acharné —, cela signifie sans doute que la pluriformité européenne influence mon uniformité néerlandaise" (Nootboom 1993: 9).

Par conséquent, afin de comprendre l'idiosyncrasie néerlandaise il ne reste plus qu'à prendre connaissance de l'ensemble plus vaste dans lequel la mère patrie (belle alliance de termes) est intégrée. Le moyen pour parvenir à cette vision élargie de la patriematrice est le voyage, qui correspond à "une découverte de la pluriformité des autres" (Nootboom 1993: 15). L'écrivain néerlandais est en effet un authentique voyageur, un de ces esprits cosmopolites qui semblent émaner de la République des Lettres de jadis. La prise de conscience de la pluriformité — qui correspond à une acceptation réfléchie de l'altérité, voire à un dépassement de l'altérité — est précoce: Nootboom a tour à tour porté son regard sur le Cap Nord et sur le Forum romain. Le premier roman de Nootboom est du reste le récit d'un voyage en Provence à forte valence initiatique, publié en 1956 (alors que l'auteur avait 23 ans) sous un titre significatif: *Philippe et les autres*. Plus tard, et il ne se prive pas de le répéter, Nootboom a choisi de vivre en équilibre sur trois pays: les Pays-Bas, l'Allemagne (Berlin) et l'Espagne, ce qui l'a poussé à dire: "Une schizophrénie européenne désormais incurable divise mon être entre une part méridionale et une part nordique" (Nootboom 1993: 17). On décèle dans la quête de cet équilibre (qui se situe aux antipodes de la schizophrénie) une adaptation de l'attitude goethienne, tout entière marquée par la recherche d'une harmonie entre Nord et Sud. En un sens, Nootboom est un pur produit de la culture nordique à laquelle il appartient tout naturellement. Du reste, il évolue bien en phase avec cette vision d'une Europe pacifiée: il se sent "l'un des premiers vrais Européens, cobayes courageux du nouveau continent, qui ont incorporé dans leur existence même unicité et pluriformité" (Nootboom 1993: 17).

Dans un article de la *New York Review of Books* (17 juillet 1997), J. M. Coetzee lui a reproché d'être "too much at home in the world to genuinely suffer". Il est vrai que Coetzee est l'un des principaux écrivains sud-africains, pour qui l'euroanéité confortable et, il faut bien le dire, douillette de Nooteboom ressemble à un luxe trop ostensiblement affiché. Il est vrai aussi que le destin de l'écrivain n'est pas forcément de "souffrir authentiquement". Toute littérature n'est pas romantique; tout écrivain n'est pas voué au martyre. La peur, la menace et l'écriture n'ont pas toujours partie liée.

Il est toutefois plus d'un écrivain qui ait "authentiquement souffert". Milan Kundera est de ceux-là, qui après avoir difficilement traversé le Printemps de Prague a choisi le chemin de l'exil en 1975. Pour Kundera aussi, l'Europe est pluriforme: il y a ce qui se trouve à l'Est du Mur ou du Rideau (étrange vocabulaire du foyer), et ce qui s'exalte à l'Ouest. L'Europe et la notion d'unicité dans le pluriforme (ou de pluriforme dans l'unique), au moment où il écrivait, n'alliaient pas de pair. Il est symptomatique que Kundera parle d'un "monde" qui "se referme autour de nous" (Kundera 1986: 39). En réalité, la fermeture est celle qui a fait de son bercail un espace en vase clos. Il est à noter que la pluriformité, chez Kundera, est déplacée ailleurs (comme la vie, dans son roman *La Vie est ailleurs...*): elle devient un procédé littéraire que Kundera, après Bakhtine, appelle "polyphonie". Nous y reviendrons. L'Europe pluriforme est la vraie Europe, or sans ouverture il ne saurait être question d'Europe (l'Europe n'étant pas lorsqu'elle est totalitaire). Kundera a vécu à ses dépens la finale du syllogisme. Dans *L'Art du roman*, qui n'est ni un récit de voyage ni le compte rendu d'expériences vécues à l'étranger, Kundera ne fera jamais état de la pluriformité de l'Europe au sens où l'entend Nooteboom. Il évite d'ailleurs soigneusement de fournir des références autobiographiques: pour s'en assurer, il suffit de consulter les notices de présentation de l'auteur sur les pages de garde ou les couvertures de ses romans. Elles sont presque muettes, lorsqu'elles ne sont pas contradictoires.

Historicité

Vivre en Europe, vivre l'Europe, signifie évoluer simultanément dans plusieurs strates du temps et de l'Histoire. L'instant de la présence n'est jamais un absolu qui nous appartient: il est inscrit dans une durée dont nous ne disposons pas.

L'actualité est déterminée par un passé lourd de sens. De même, l'actualité n'est pas homogène pour tous ceux qui sont censés la vivre. Le moment que j'investis ne se situe pas forcément dans le même plan historique que celui de mon voisin. Ce que dit à ce propos Siegfried Kracauer rend très bien l'idée: "La simultanéité dans le temps n'est qu'une apparence de simultanéité. Car les multiples événements qui surviennent en un point de l'histoire et que l'on croit comprendre, dans la perspective d'une histoire universelle, en les considérant comme autant d'expressions représentatives d'un seul et même sens sont en réalité situés sur des courbes temporelles différentes, soumis aux lois spécifiques de leur histoire spécifique" (Jauss 1990: 76) Et Hans Robert Jauss, qui le cite, de concevoir cette notion sous la forme d'une belle métaphore, qu'il place en apostille de la phrase de Kracauer: "de même que l'apparente simultanéité des étoiles dans le ciel d'aujourd'hui se décompose pour l'astronome en une immense diversité dans l'éloignement temporel" (ib. 77).

La synchronie est donc un leurre; en fonction de l'héritage culturel (*lato sensu*) de l'observateur, la perception du moment peut changer: on parlera alors d'asynchronie. L'Europe, du fait même de sa grande hétérogénéité, constitue l'un de ces espaces asynchrones, un ciel étoilé que son drapeau évoque et dont la profondeur temporelle et historique varie.

Nooteboom développe l'analyse de cette vision décalée de l'actualité dans une conférence sur le thème de l'immigration prononcée à Groningue, en octobre 1992. Le texte de son intervention est intitulé: "La flèche de Zénon", par allusion au célèbre paradoxe. Selon Zénon d'Elée, disciple de Parménide, l'espace est indéfiniment divisible. Dès lors, la trajectoire d'une flèche étant elle aussi indéfiniment divisible, la cible ne devrait jamais être atteinte. Le même paradoxe peut être appliqué à la lecture du temps: l'actualité serait elle-même hors de portée dans la mesure

où les moments de passé qui la fondent ne cessent de s'entasser sans jamais se constituer en entité. L'actualité de l'Europe, comme un sommet inaccessible, comme l'horizon, apparaîtrait toujours un peu plus loin; le passé prévaudrait; de plus, les Européens ne vivraient pas tous et toujours dans une même couche de ce même passé.

Ce paradoxe, qui a l'air abstrait, peut assumer des conséquences sur la vision commune et la construction de l'Europe. Nootboom donne deux exemples: celui de l'immigration, d'abord, qui met en présence des acteurs installés dans des temporalités différentes: "Systèmes asynchrones dans un monde synchrone, le passé de l'un se perd dans l'avenir de l'autre, et inversement là aussi, l'anachronisme comme moyen de diviser, les armes matérielles d'une époque comme instrument pour l'univers mental des autres" (Nootboom 1993: 30). Ne pas tenir compte de cette asynchronie constituerait une grave erreur, et, à terme, une source de tension: "Celui qu'on arrache à sa propre époque voit devant lui un gouffre, une existence impossible à endurer, et nous nous menaçons ainsi de nos anachronismes réciproques dans un monde polychrone. Celui qui est trop en avance sur l'histoire de l'autre devient un danger pour lui [...] Dans la synchronicité quotidienne de l'image, nous vivons avec des visions d'un monde asynchrone" (ib. 41). Nootboom n'est d'ailleurs pas le premier à faire état de ce déséquilibre potentiel. Dans les années 70 et 80, l'anthropologue américain Edward T. Hall, notamment dans *La Danse de la vie. Temps culturel, temps vécu* (1984), avait étudié l'impact de cette démultiplication des inscriptions temporelles en plaçant en regard le système des Indiens Hopi et celui de l'administration américaine. L'autre exemple mentionné par Nootboom confirme la menace constituée par un aplatissement chronologique hâtif: c'est celui de la guerre civile yougoslave. Cette guerre pose un double problème temporel:

- 1) L'actualité — apparente — de la Yougoslavie, au début des années 90, était un leurre, si l'on s'en tient aux repères en cours en Europe occidentale. Les guerres balkaniques du début du siècle, la Seconde Guerre mondiale, voire la bataille de Kosovo, livrée en 1389, étaient encore bien présentes dans les esprits (le présent étant aussi cette présence à l'esprit). On a pu

constater quelles étaient les dérives suscitées par une mémoire historique surchargée, et surchargée surtout de rancoeurs non évacuées: «Ceux qui ont voulu mourir et sont bel et bien morts en leurs noms n'ont pas disparu dans l'espace, mais dans le temps, et l'Europe de l'unification regarde impuissante l'Europe du sanglant morcellement» (ib. 35);

- 2) Du point de vue de l'Europe occidentale, cette fois-ci, une telle guerre ne pouvait être intégrée dans l'actualité, tout entière tournée vers un effort de pacification globale (ou globaliste). Elle représentait une aberration à escamoter, de préférence: "C'est justement parce qu'il s'agit d'un anachronisme que l'Europe n'ose pas intervenir, tout cela appartient au passé, elle s'est déjà laissé déchiquter pour les mêmes raisons" (ib.)

En marge de ce principe de non-simultanéité, d'asynchronie, qui suppose la co-existence de plusieurs courbes temporelles, l'impact de l'Histoire trouve une illustration plus classique dans les deux récits auxquels nous sommes confrontés: l'inscription du présent sur une même courbe temporelle, qui correspond à la dimension historique de l'individu.

Pour Nooteboom, l'histoire est subsumée sous une date: le 10 mai 1940, jour où les troupes nazies, aéroportées, ont pris possession du sol hollandais. Assez frappante est l'image du père de Nooteboom observant, impuissant, les bombardements du haut de son balcon. L'épisode équivaut à une tentative d' "unifier l'Europe par la contrainte" (ib. 12). — Une fois de plus, ajoute Nooteboom. Dans le quatrième texte du recueil, il égrène ses "dix expériences les plus européennes" (ib. 59). Dans ce décalogue, la date du 10 mai 1940 réapparaît; l'intersection entre l'histoire de l'Europe — sous sa forme tragique — et la vie de Nooteboom est assez riche: en 1954, il assiste en Espagne à une messe célébrée en l'honneur de la division *azúl*, quintessence du fascisme franquiste; en 1956, il évoque Budapest et douze ans plus tard le printemps de Prague. Mais l'Europe, pour lui, c'est aussi le continent qu'il a traversé en auto-stop du nord au sud à 19 ans (en 1952), un séjour à Rome, qui lui rappelle que "le Vatican fait aussi partie de l'Europe" (ib. 62), ou ce voyage en bateau dont les escales dispensent une leçon d'histoire: "Lisbonne, Amsterdam, Venise, capitales aimées d'empires disparus, leçons d'histoire pour Lond-

res et Paris. L'hégémonie n'est pas universelle" (ib. 63). Un peu plus loin, il évoque pour l'année 1963 un voyage à Berlin, "ce souvenir vivant" (ib. 107), en compagnie d'un poète et d'un journaliste internés jadis à Dachau. L'Europe est actuelle, mais elle est pleine de tous ces souvenirs dont bon nombre sont tragiques.

"Comment devient-on européen?": telle est l'interrogation qui ouvre le livre. On devient européen en traversant toute l'histoire de l'Europe, et en l'assumant.

Les propos que tient Kundera ne sont guère différents. Pour lui, l'événement marquant est la Première Guerre mondiale, qui entraîne une nouvelle lecture de l'Histoire: plus restrictive. Dans un cas comme dans l'autre, l'Histoire de l'Europe est semée de catastrophes. Pour Kundera, l'individu contemporain a été placé dans un réseau temporel de plus en plus contraignant. Depuis Balzac (on notera que les repères sont toujours littéraires), l'être évolue "dans un espace du temps jalonné de dates" (Kundera 1986: 50). On a vu quelles étaient les dates saillantes. Il en va comme si la segmentation du calendrier — la prise de conscience d'une historicité de plus en plus prégnante — entraînait une lecture pessimiste. Cette impression est confirmée dans le troisième texte de *L'Art du roman*, contenant des notes inspirées des *Somnambules* de Hermann Broch: "Le monde est le processus de dégradation des valeurs (valeurs provenant du Moyen Age), processus qui s'étend sur les quatre siècles des Temps modernes et qui est leur essence" (ib. 66). A la base, encore une fois, on assiste à une dénonciation — par Broch interposé — de l'irrationnel qui marque la pensée et les systèmes axiologiques contemporains. Cette dénonciation traverse d'ailleurs toute l'œuvre romanesque de Kundera.

La morale, dans *L'Enlèvement d'Europe*, est avancée par une des batailles européennes, transformée pour la circonstance en personnage d'une fable européenne: "Ce qui manque c'est une conscience historique, celui qui souhaite vivre sans mémoire aboutira toujours chez nous" (Nooteboom 1993: 115). Ce "chez-nous", cet accueillant foyer, sera le prochain champ de bataille. On méditera tout de même sur l'exemple albano-yougoslave qui fait

de la bataille de Kosovo de 1389 un fait d'actualité, ou presque. Historicité rime pauvrement avec complexité.

Littéarité

L'Europe est aussi dans sa littérature, comme Dieu est dans les détails. Voilà la substance des propos que Milan Kundera tient tout au long de *l'Art du Roman*. Historicité et littéarité vont de pair. Par conséquent, une étude de la construction de l'identité européenne peut transiter par l'étude de l'histoire du roman. Kundera le confirme: "Le roman est l'œuvre de l'Europe; ses découvertes, quoique effectuées dans des langues différentes, appartiennent à l'Europe tout entière" (Kundera 1986: 16). Si l'Histoire est souvent un bréviaire de catastrophes, notamment au XXe siècle, l'histoire du roman est un vecteur susceptible de donner une unité de ton à la culture européenne. Elle s'inscrit en tout cas dans un "contexte supranational" (ib.). Kundera cite aussi bien Cervantes que Flaubert, Tolstoï que Hermann Broch, Thomas Mann que James Joyce. La littérature n'a pas de frontières. N'en déplaise à tous ceux qui confectionnent des anthologies littéraires nationales.

L'Histoire de l'Europe, telle que Kundera la perçoit au fil des romans, est l'histoire d'un rétrécissement progressif. Cervantes, dans son *Don Quichotte*, ouvrait le monde sur l'infini. Diderot lui emboîtait le pas dans *Jacques le Fataliste*, l'un des récits-phares de Kundera (qui l'a transposé au théâtre). Puis le roman s'est heurté à l'Histoire avec Kafka, Musil et Broch. Et bien entendu aux tranchées de Verdun. Face à cet obstacle qui obstruait l'horizon, il se mit à sonder les profondeurs de l'âme, trou béant ouvert sur un nouvel infini: "L'infini perdu du monde extérieur est remplacé par l'infini de l'âme" (ib. 19).

Cette mise en parallèle de l'historicité et de la littéarité européennes n'est pas dépourvue d'amertume. L'infini devient un fini — celui qui, peut-être, enferme Kundera en Tchécoslovaquie, entre autres raisons. Le rire, qui accompagnait l'exploration des vastes étendues de l'aventure, a progressivement cessé de retentir, ou presque: "L'histoire du rire européen touche à sa fin" (ib. 175).

Se référant à Rabelais, Kundera renvoie à la figure de l' "agélaste" — celui qui ne rit pas. Le rire et les menaces qui pèsent sur lui semblent être au centre de bien des préoccupations. N'oublions pas que dans *Le Nom de la rose* (1980), le moine ayant commis les crimes qui ont ensanglanté l'abbaye médiévale avait un seul mobile: faire disparaître le livre qu'Aristote avait consacré au rire. La mort du rire est un péril que plus d'un écrivain post-moderne semble vouloir conjurer, or Kundera, comme Eco, sont des postmodernes. La fin du rire mettrait peut — être terme à l'histoire du roman, et, par là même, à la possibilité d'une culture européenne transfrontalière: Et Kundera de commenter: "Il y a un proverbe juif admirable: *L'homme pense, Dieu rit*. Inspiré par cette sentence, j'aime imaginer que François Rabelais a entendu un jour le rire de Dieu et que c'est ainsi que l'idée du premier roman européen est né" (ib. 191).

Le roman européen, vu ses origines, est ludique. Le rire lui est coextensif.

Voilà une opinion que Nooteboom partage sans rechigner.

Pour l'écrivain néerlandais, l'Europe s'édifie bien dans le rapport intertextuel que souligne Kundera. Il a lui-même conscience d'être un "héritier dans un cortège sans fin d'héritiers, participant au perpétuel griffonnage, au perpétuel marmottement qui monte de ce continent depuis près de trente siècles" (Nooteboom 1993: 16). Cela signifie simplement que, chez Nooteboom, Rabelais et Cervantes cèdent le pas à Homère. La question des origines, comme toujours.

Nooteboom affine au passage la réflexion sur le type de relations que l'Europe entretient avec la littérature, et vice-versa. Si l'Europe est partiellement dans sa littérature, si l'identité de l'Europe doit beaucoup à sa littérature, la question est de savoir s'il existe une littérature à proprement parler européenne: "Existe-t-il une pensée sensible, une vision du monde, une modalité de la fiction propres à l'Europe?"

Cela nous engage à nous interroger sur les rapports entre fiction et réalité(s) européennes.

Réalité

L'Europe dont témoigne l'écrivain entretient-elle un rapport étroit avec la réalité, ou ce qu'on appelle la «réalité»? Répondre à cette question, qui peut paraître rhétorique suppose que l'on définisse plus généralement les relations entre littérature et réalité: vaste projet, d'autant qu'il faudrait au préalable questionner les rapports entre individu et réalité, en un siècle où la poésie, selon Claudio Magris, commentant l'œuvre de Paul Celan, est "née de ce déchirement entre l'individu et la réalité, exprimant aussi le naufrage de ces rêves de rédemption du monde et se détruisant dans la représentation de son propre martyr" (Magris 1990: 442).

Lorsque, sur le plan politique, l'espace européen se fait utopique, on se rapproche du bord du gouffre. L'Europe politique doit cartographier l'espace pour le comprendre. Jouant sur les deux sens du mot appréhension, on dira qu'il doit l'appréhender-saisir pour ne pas avoir à l'appréhender-craindre. La tentation de l'utopie, au centre, ne s'harmonise guère avec des marges parfois insaisissables. Comme dit Nooteboom, "l'Europe de l'unification regarde impuissante l'Europe du sanglant morcellement" (Nooteboom 1993: 35). Le spectre de la Yougoslavie, là encore. L'*ex* par antonomase; je n'ose dire: par excellence. La Yougoslavie, qui s'est désagrégée au moment précis où l'Europe occidentale promouvait une unification *urbi et orbi*, restera pour un temps l'antidote à tout discours utopique anhistorique.

Le discours littéraire sur l'Europe — parce qu'il est, lui, utopique au sens le plus sain et le plus vital du terme — est en revanche l'un des modes majeurs de la conjuration du martyr évoqué par Claudio Magris, et un pari, contre tout pronostic, contre toute probabilité, sur la rédemption du monde. La littérature est bien un laboratoire du possible. Alors que les chefs de guerre serbes ou croates mettaient à feu et à sang leur (s) pays, le lecteur averti lisait, ou aurait pu lire, Ivo Andrić ou Danilo Kiš, qui programmaient sur la page une Yougoslavie harmonieuse, attentive aux terribles leçons de l'histoire. Si Andrić, Kis et les autres grands écrivains serbo-croates avaient été lus et entendus, peut-être que la folie que dénonce Nooteboom aurait été évitée, pour peu qu'elle eût été évitable: "La grande folie a peut-être été de penser que le

monde devrait être logique, et je veux dire par là qu'il ne faudrait pas mener de guerres sans aucun sens où des gens meurent pour des questions qui n'en valent pas la peine" (ib. 36). Pieuse pétition de principes, inapplicable pour plusieurs raisons: le monde, dans sa nature, n'est pas cartésien; tout le monde n'a pas lu Andrić; ce qui n'a pas de sens pour un Européen de l'Ouest, accoutumé depuis quelques décennies à la paix, considérée comme valeur suprême, peut avoir un sens pour un Européen de Yougoslavie, aux yeux duquel la paix est moins importante que la défense de certains principes qui, pour nous, sont désuets, et virtuellement absurdes. Comme le dit Kundera, le roman a, dans ce contexte, un rôle à jouer: "Une des grandes explorations du roman européen: l'exploration du rôle que l'irrationnel joue dans nos décisions, dans notre vie" (Kundera 1986: 76). Il en va comme si la littérature proposait un modèle et les raisons (ou les déraisons) qui font que ce modèle n'est pas opératoire. Le roman est un peu divin: il est l'alpha et l'oméga, tout et son contraire. Mais ne nous abusons pas! On a calculé les probabilités qu'avait un chimpanzé de taper le manuscrit de l'*Illiade*. Infimes, évidemment. Mais la main-d'œuvre est nombreuse (ce qui ne signifie pas qu'Homère fut un singe). Dieu, lui, est seul.

Cela me fait penser à un *witz*:

Dieu est mort.
Nietzsche.

Nietzsche est mort.
Dieu.

Humain, trop humain. Le chant de l'Europe littéraire n'est jamais un chant de deuil, un thrène funèbre. On l'entonne néanmoins en sourdine. Il n'est pas d'hymne européen en littérature; toute mélodie est élégiaque. L'hymne à la joie de Beethoven est l'hymne triomphaliste que les politiques ont choisi. En littérature, on retrouve une tonalité qui n'est pas loin de rappeler celle que les romantiques allemands imprimaient à l'Hellade de leurs rêves. Hölderlin et la Sicile d'Empédocle, Hölderlin évoquant le Danube comme le chemin du soleil grec. Sud ensoleillé, mais aussi Sud aux arêtes coupantes comme certains écueils qui affleurent le long

des rivages méditerranéens. Sud parsemé de volcans aux cratères trop accueillants: le suicide d'Empédocle en témoigne.

Cees Nooteboom et Milan Kundera se livrent tous deux à une réflexion sur le rôle de l'écrivain au sein de ce qui serait la «réalité» européenne. Ah, parler de «réalité» au singulier après le passage de Pirandello dans le paysage trop figé de l'histoire du siècle...

L'un des romans les plus célèbres de Nooteboom s'intitule: *Dans les Montagnes des Pays-Bas*. Ce titre est paradoxal: à l'exception de quelques collines, éventuellement pentues pour des cyclistes éreintés, les Pays-Bas sont dépourvus de reliefs importants. Cette simple constatation arrache à l'auteur un commentaire instructif: "Les écrivains, du moins dans mon esprit, sont des gens qui parlent de pays imaginaires ou donnent à des pays existants des montagnes qui, elles, n'existent pas, bref des gens qui n'imitent pas avec brio la réalité, en vertu d'une recette aristotélicienne mal interprétée, mais qui au contraire utilisent les possibilités infinies de l'art pour la trahir, la subvertir, la bousculer ou l'intensifier, parce qu'autrement ce monde n'est pas supportable" (Nooteboom 1993: 71). Nooteboom ne décrit pas le monde tel qu'il est, et pas davantage le monde tel qu'il devrait être: il décrit un "monde possible", qui se réfère au monde réel, comme à un "réalème", un simple support. Voilà en quoi la littérature est un laboratoire: on y procède à des expériences géocritiques autour de la réalité, sans être dans la réalité. Il n'en demeure pas moins que l'élaboration d'un modèle applicable "pour de vrai" n'est pas exclu. Le vrai, comme le démontre brillamment Borges — "l'écrivain qui, dans son existence à lui, a aboli la frontière entre fiction et réalité" (ib. 90) — est une phase, un état du multiple qu'incarne la fiction. En ce sens, ajouterait Nooteboom, la littérature sert à formuler des questions: "Soyez néanmoins conscients que la littérature n'est pas là pour apporter des réponses, mais pour poser des questions, les questions qu'elle suscite elle-même, et pas celles des autres. On sous-estime toujours la capacité de la littérature à ne jamais se trouver là où celui qui pose les questions les plus sérieuses l'imagine ou l'exige" (ib. 77).

Dans le deuxième texte recueilli dans *L'Art du roman*, et qui s'intitule "Entretien sur l'art du roman", Milan Kundera place lui

aussi l'écrivain en regard de la réalité — pour aussitôt prendre ses distances: "Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable" (Kundera 1986: 57). La réalité s'opposerait à l'existence, en ce qu'elle est déterminée par le passé, alors que l'existence est ouverture sur un futur indéterminé, non-conditionné. Kundera spatialise cette notion en laissant aux romanciers le soin de dessiner "la carte de l'existence" (ib.) et de découvrir un "territoire de l'existence" (ib. 59). L'utopie aussi est un concept spatialisé, sauf qu'elle n'est pas susceptible d'être cartographiée, étant par définition "non-lieu". Pour Kundera, l'Europe pourrait donc se ressourcer dans sa littérature, se refaire la virginité perdue par la nymphe, se déconditionner pour s'ouvrir sur un futur plus sain. Le hic, c'est que Kundera a écrit avant les grands événements qui ont bouleversé l'horizon européen dans les années 90. Mais sa leçon est toujours actuelle: par le truchement de la littérature, on peut ébaucher "une possibilité de l'Europe. Une vision possible de l'Europe" (ib.).

Identité(s)

Le projet politique qui vise à octroyer une régulation et une orientation uniques et unitaires à l'Europe ne peut être que monologique. Le principe de toute politique, quelle qu'elle soit, repose sur ce que Lénine avait jadis résumé en une formule: la ligne peut varier dans le temps, mais à un moment donné il n'y a qu'une seule ligne. C'est en cela que la politique — européenne et autre — revendique la portée réaliste de ses choix, invoquant le réalisme qui correspond à une représentation unique du monde, exclusive de toutes les autres possibilités.

Le projet littéraire — si projet il y a, et donc intention — est toujours polyphonique. Il se situe à l'opposé de toute "composition unilinéaire" (ib. 92). Il correspond, dans la définition de Kundera, au "développement simultané de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance" (ib.). Pour peu que l'Europe entre dans le champ

littéraire, elle entre dans le domaine du multiple, qui souligne la pluriformité de toute représentation, l'asynchronie des registres temporels, l'aspect réticulaire de tout discours (intertextualité), la distance qui la sépare de la représentation prétendument réaliste. La littérature place l'Europe face au spectre de ses couleurs, qui n'a ici rien de fantomatique. L'Europe littéraire entre dans un arc-en-ciel; elle cesse d'être dominée par la couleur unique des idéologies. Et alors, la fiction côtoie de plus près la vérité que le discours pseudo-réaliste dicté par ces mêmes idéologies. Au moins chez Nootboom il arrive que les livres se parlent, et voilà ce qu'ils disent: "Ce que les idiots ne comprennent pas, disait *L'Etre et le Néant* en s'adressant à *Un Héros de notre temps* et à *Diotime*, c'est que l'Europe elle-même, pour commencer, est une invention, car d'ordinaire, les filles des rois phéniciens ne vont pas se jucher sur le dos du premier taureau pour se faire transporter en Crète" (Nootboom 1993: 84). L'enlèvement d'Europe semble si peu crédible, que le narrateur se demande. "Où est-elle passée, l'Europe? Où a-t-elle disparu? Qui l'a emportée?" (ib. 112)

Zeus, sans doute. Mais le Zeus de quel Olympe?

Kundera se pose des questions du même ordre. L'Europe s'est effectivement égarée, non pas quelque part au large de la Crète, comme la nymphe ingénue, mais ailleurs, loin dans le temps: "Ainsi, l'image de l'identité européenne s'éloigne dans le passé. Européen: celui qui a la nostalgie de l'Europe" (Kundera 1986: 154).

Ce qui s'est perdu, ce seraient plutôt les certitudes concernant l'identité d'un continent qui n'imprime plus le rythme de l'Histoire.

La littérature, et le roman en particulier, qui est pour Kundera le révélateur des strates les plus profondes de l'essence européenne, est désormais le seul véritable garant d'une Europe "conçue non pas comme territoire mais comme culture" (ib. 184). La littérature est à la croisée de toutes les phases du processus de reterritorialisation permanente qui module notre continent. L'identité est un leurre lorsqu'elle se veut le fruit d'un discours monologique; seule la littérature peut, toujours selon Kundera, faire de l'Europe autre chose qu'un "laboratoire du crépuscule" (ib. 155). C'est là sa force et son privilège. L'Europe est un espace

économique et politique, social peut-être; c'est également un espace qu'informe la fiction littéraire: "Cet espace imaginaire est né avec l'Europe moderne, il est l'image de l'Europe ou, du moins, notre rêve de l'Europe mainte fois trahi mais pourtant assez fort pour nous unir tous dans la fraternité qui dépasse de loin notre petit continent. Mais nous savons que le monde où l'individu est respecté (le monde imaginaire du roman, et celui réel de l'Europe) est fragile et périssable: On voit à l'horizon des armées d'agélastes qui nous guettent" (ib. 197).

Les agélastes, chez Rabelais, sont de tristes sires qui jamais ne rient. Or l'Europe a besoin du rire. Au pire: de mourir de rire.

Références

- Hall, E.T. 1992 (1984). *La Danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*. Paris: Seuil, coll. Points.
- Jauss, H. R. 1990. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, coll. Tel.
- Kracauer, S. 1990 (1975), cité in Jauss H.R. *Pour une Esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, coll.Tel.
- Kundera, M. 1995 (1986). *L'Art du roman*. Paris: Gallimard, coll. Folio.
- Kundera, M. 1995 (1993). *Les Testaments trahis*. Paris: Gallimard, coll.Folio.
- Magris, C. 1990 (1986). *Danube*. Paris: Gallimard, coll.Folio.
- Nootboom, C. 1988 (1984). *Dans les Montagnes des Pays-Bas*. Paris: Calmann-Lévy.
- Nootboom, C. 1993 (1992). *Désir d'Espagne*. Arles: Actes Sud.
- Nootboom, C. 1994 (1993). *L'Enlèvement d'Europe*. Paris: Maren Sell — Calmann-Lévy.
- Nootboom, C. 1988 (1981). *Le Chant de l'être et du paraître*. Arles: Actes Sud.
- Nootboom, C. 1995 (1955). *Philippe et les autres*. Paris: Seuil, coll. Points.
- Nootboom, C. 1990 (1990). *Une Année allemande*, Arles: Actes Sud.
- Wittgenstein, L. 1986 (1922). *Tractatus logico-philosophicus*. Paris: Gallimard, coll. Tel.

**Dédalo ausente.
Brodski al margen de Borges**

BIAGIO D'ANGELO

*Una vez más a Lisa Block de Behar,
siempre al margen de Borges.*

¿Era posible que él, Stephen Dédalus,
hubiera realizado tales cosas?

Y reza, dice, para que sea capaz de aprender,
al vivir mi propia vida
y lejos de mi hogar y de mis amigos,
lo que es el corazón,
lo que puede sentir un corazón.
Amén. Así sea. Bien llegada, ¡oh vida!
Salgo a buscar por millonésima vez
la realidad de la experiencia
y a forjar en la fragua de mi espíritu
la conciencia increada de mi raza.

Antepasado mío, antiguo artífice,
ampárame ahora y siempre con tu ayuda
(James Joyce, *Retrato del artista adolescente*)

Una de las imágenes más preponderante de la cultura moderna y postmoderna es sin duda la reinterpretación y la revitalización del mito del laberinto, asociado usualmente con su tradicional habitante, el Minotauro. Junto con él, otros personajes como Teseo, Ariadna o Dédalo participan de la representación arquetípica de la genial y, al mismo tiempo, monstruosa construcción que esconde

el secreto de una unión bestial y culpable, como es sabido. Martha Canfield lo ha definido como un “recorrido tortuoso” que, asociándose con el reino de la muerte en el mundo clásico, puede leerse como “metáfora de la tortuosidad del mundo contemporáneo” (Canfield 1999: 69).

En el marco de la literatura latinoamericana, el arquetipo del laberinto ha fascinado a casi todos los mayores escritores, de Cortázar a García Márquez, que han no sólo re-escrito el mito clásico, sino demostrado la validez de esta imagen asociándola a la metáfora del caos del mundo moderno, como Octavio Paz ha teorizado en su célebre ensayo *El laberinto de la soledad*. Si Paz ve al mexicano como representante ejemplar del hombre encerrado en su soledad — concepto que García Márquez ha enfatizado — no cabe duda de que la soledad y el laberinto no representarían sólo los conceptos poéticos de la “mexicanidad”, sino la condición universal de la existencia del hombre moderno. Paz reitera inquietantes interrogantes como la ausencia de Dios, la orfandad universal, la opción del gnosticismo para detectar un sentimiento de terror y lucha interior hacia un espacio cósmico que se caracteriza por la imposibilidad de encontrar la salida. Dentro de un sentimiento de culpa, y, por consiguiente, de expiación, el hombre “sensible” y “razonable” siente y percibe, como máxima dimensión de su búsqueda humana, la nostalgia de un espacio sagrado, de un santuario en el cual recomponer sus propias carnes heridas *ab origine* y adquirir aquella satisfacción (en su sentido etimológico de “satis” — sacio — y “factum” — hecho — hecho sacio) que es, en definitiva, su anhelada plenitud. En una amarga y realista consideración, Paz revela que de este antiguo espacio, que las creencias universales habían identificado con un mítico ombligo del mundo, centro unitario en quien convergen todas las direcciones del ser, hemos sido expulsados. El exilio que *ex valle amara* el hombre está obligado a aceptar, si no prefiere destruir su prisión corporal, lo empuja a la “condena” (o la “aventura”) de la incansable búsqueda de su “santuario”, “por selvas y desiertos o por los vericuetos y subterráneos del Laberinto” (Paz 1959: 227), repetición ritual y peregrinaje laico sin el cual el hombre dejaría su esencia ontológica de buscador o, con una imagen romántica, de *wanderer*.

Borges es indudablemente el escritor que más se considera vinculado a la relectura del discurso laberíntico; él utiliza infinitas veces la imagen del laberinto, como cronotopo central en cuentos celeberrimos como *La casa de Asterión*, *Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto* y *Los dos reyes y los dos laberintos*, y en innumerables poemas en que el escritor parece perderse y voluntariamente “re-perdersé”, expresando así la búsqueda metafísica, problemática, cognoscitiva de sus eternas inquietudes como la identidad humana, la muerte, la posibilidad de elección, íntimamente vinculadas con el espacio laberíntico. Inicialmente Borges adopta el laberinto según el criterio gnóstico como metáfora de un universo que abarca una pluralidad de mundos. Según los gnósticos, cada sección del laberinto correspondería a un mundo distinto en que el alma, perdiendo su camino, vagabunda incesantemente, y no obstante busque una salida, dentro de las posibles, se ve condenada a pasar de un mundo a otro, sin una real oportunidad de huida de su condición. Sin embargo, la búsqueda de la salida es en la percepción borgiana una asombrosa inquisición (podríamos decir con palabras de su preferencia) y Borges, “homme désertique et labyrinthique”, según una expresión querida por Blanchot,¹ es consciente que, como en el caso de Teseo, es posible encontrar una pseudo-Ariadna, que rige el ovillo y la salvación.

Sin embargo, es curioso que, aparte rapidísimas incursiones o alusiones, Borges parezca no nombrar al ingenioso arquitecto de esta monstruosa y misteriosa creación que es el laberinto. De hecho, el personaje de Dédalo en Borges no viene citado sino en una ocasión, precisamente en un cuento de *El Aleph, Deutsches Requiem*, en que el constructor de este edificio de galerías infinitas es definido “hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él” (Borges 1986: 134). Se trata obviamente de una

¹ La cita completa no es sin interés por la lectura antropológica del imagen laberíntica: “Pour l’homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l’homme désertique et labyrinthique, voué à l’erreur d’une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même espace sera vraiment infini même s’il sait qu’il en l’est pas et d’autant plus qu’il le saura” (Blanchot 1959: 116).

alusión a la decisión de Minos de encarcelar a Dédalo y su hijo Ícaro, por miedo de que éste revele el secreto que está en el centro del laberinto. Además no es secundario que, pocas veces mencionado en Borges, el personaje de Dédalo no parezca interesar la recreación artística moderna del mito del laberinto y del Minotauro, que ha preferido subrayar poéticamente la vehemencia de Teseo o el gesto de la escritura como recorrido laberíntico: con la gloriosa exclusión del *Dedalus* de James Joyce, autor predilecto del argentino, de quien admiraba sus “arduos laberintos, / infinitesimales e infinitos” como se expresa en *Invocación a Joyce*.²

Un poema de Iosif Brodski, escrito en 1993, intitulado *Dedal v Sicilii*, (Dédalo en Sicilia), e indudablemente borgiano en sus intenciones metafísicas,³ podría representar una explicación posible de una remarcable ausencia mitológica en Borges y en el imaginario literario de la modernidad. Las agudas observaciones de Lisa Block de Behar sobre las aproximaciones teóricas o interpretativas que se multiplican a lo largo de la obra borgiana pueden considerarse un punto de partida privilegiado, ya que “no hay lectura ni escritura que pueda sustraerse a la marca (otro margen) que Borges imprime. Es por eso que todo texto, lo aborde o no, se inscribe al margen de Borges” (Block de Behar 1987: 11). Enseguida, entonces, las dos versiones del poema, compuesto inicialmente en ruso y luego traducido por el mismo autor en inglés.

ДЕДАЛ В СИЦИЛИИ

Всю жизнь он что-нибудь строил, что-нибудь изобретал.
 То для критской царицы искусственную корову,
 чтоб наставить рога царю, то — лабиринт (уже
 для самого царя), чтоб скрыть от досужих взоров
 скверный приплод; то — летательный аппарат,
 когда царь наконец дознался, кто это у него

² A Joyce, en *Elogio de la sombra* (1969), Borges le reconoce una espléndida salida de su perdida generación: “Habremos muertos sin haber divisado/ la biforme fiera o la rosa/ que son el centro de tu dédalo”.

³ “There is, without doubt, a sense of teleological conclusion or epilogue that pervades Brodsky’s final prose and poetry” (Mac Fayden 1998: 164).

при дворе так сумел обеспечить себя работой.
 Сын во время полета погиб, упав
 в море, как Фазтон, тоже некогда пренебрегший
 наставленьем отца. Теперь на прибрежном камне
 где-то в Сицилии, глядя перед собой,
 сидит глубокий старик, способный перемещаться
 по воздуху, если нельзя по морю и по суше.
 Всю жизнь он что-нибудь строил, что-нибудь изобретал.
 Всю жизнь от этих построек, от этих изобретений
 приходилось бежать, как будто изобретенья
 и постройки стремятся отделаться от чертежей,
 по-детски стыдясь родителей. Видимо, это — страх
 повторимости. На песок набегают с журчаньем волны,
 сзади синеют зубцы местных гор — но он
 еще в молодости изобрел пилу,
 использовав внешнее сходство статики и движения.
 Старик нагибается и, привязав к лодыжке
 длинную нитку, чтобы не заблудиться,
 направляется, крякнув, в сторону царства мертвых.
 [1993]

All his life he was building something, inventing something.
 Now, for a Cretan queen, an artificial heifer,
 so as to cuckold the king. Then a labyrinth, this time for
 the king himself, to hide from bewildered glances
 an unbearable offspring. Or a flying contraption, when
 the king figured out in the end who it was at his court
 who was keeping himself so busy with new commissions.
 The son on that journey perished falling into the sea,
 like Phaeton, who, they say, also spurned his father's
 orders. Here, in Sicily, stiff on its scorching sand,
 sits a very old man, capable of transporting
 himself through the air, if robbed of other means of passage.
 All his life he was building something, inventing something.
 All his life from those clever constructions, from those inventions,
 he had to flee. As though inventions
 and constructions are anxious to rid themselves of their blueprints
 like children ashamed of their parents. Presumably, that's the fear
 of replication. Waves are running onto the sand;

behind, shine the tusks of local mountains.
 Yet he had already invented, when he was young, the seesaw,
 using the strong resemblance between motion and stasis.
 The old man bends down, ties to his brittle ankle
 (so as not to get lost) a lengthy thread,
 straightens up with a grunt, and heads out for Hades.⁴

La lectura de los dos poemas invita a reflexionar sobre un aspecto quizás olvidado o puesto al margen y sin embargo extraordinariamente importante. En la dicotomía centro-periferia, en que la periferia se presenta según una múltiple y variada bifurcación, “que tercamente se bifurca en otra”, el laberinto se ha siempre considerado o dibujado o representado o vivido como un conjunto de líneas directivas de salidas: un variable sistema de semirrectas que desde un centro oscuro, enigmático y tal vez aterrador, se mueven en perspectiva de una vía que desemboque afuera, a otro lugar que, no obstante la huida, podría ser del mismo modo oscuro, enigmático y quizás, también, aterrador. Sin embargo, una fuerza misteriosa empuja al prisionero del laberinto a irse, a desplazarse del centro. El laberinto posee un margen y éste es excepcionalmente su centro. Del espacio céntrico el hombre (o el monstruo) del laberinto huye, según una decisión misteriosa de la libertad: si huye del horror o del miedo del *misterium profundum* que esconde el centro, podría ser porque el acto de encontrarse cara a cara con un divino misterio provocaría la muerte; si huye, quizás es porque tiene miedo de conocer el punto original de su propia monstruosidad (o humanidad). En su inagotable significación arquetípica, la lectura del laberinto de Borges y Brodski se revela dentro del marco de esa dicotomía centro-periferia. El poeta, nuevo Teseo, sin la conformación del héroe aventurero o de la soberbia arrogancia del especulador filosófico, acepta el desafío de este lugar magmático y opera al revés, es decir actuando *à rebours*, en una especie de re-subida de la corriente, y busca el

⁴ Inicialmente publicado en “The New York Review”, (7 de Octubre de 1993: 14), ahora incluido en el cuarto volumen de la colección de obras poéticas de Brodski, publicado por el Pushkinski Fond de San Petersburgo en 1996.

centro, olvidado, eliminado, no enfrentado. Cristina Grau ha dedicado un trabajo a la tradición del modelo laberíntico en la arquitectura (Grau 1997): la inserción de un "mapa" o de una "figura" laberíntica, como en ciertas formas de Gaudí o en ciertos recorridos técnicos (como las escalas) en las realizaciones de Le Corbusier o de Wright introducen un orden en otro aparente orden: no siempre la suma de estos dos órdenes es de "orden" clásico; así en la concepción moderna del arte, el laberinto casi propone un desorden, un "gesto" in-forme y magmático que co-presencia con el orden riguroso de las cosas. El desorden nace del desconocimiento del centro, como en los cuadrados o reticulados sin centro de Piet Mondrian, cuyos colores perfectamente derramados en la tabla representan en verdad visiones laberínticas de la realidad en que predomina el caos, bajo la forma ilusoria de la regla, arbitrariamente de-centralizada. El poeta es el único maestro genial dispuesto a conocer el centro y a no rehuirlo penosamente. El poeta es el "dáidalos", el genio que conoce las estructuras de la construcción y que se arriesga a enfrentar al misterioso habitante del centro, o la *sancta substancia* que él sabe no totalmente decodificable. El poeta está vinculado al centro, y a sus miles de metamórficas imágenes, también cuando el centro se propone como misteriosa monstruosidad. Tal es el caso de Asterión, cuyo mito repropuesto por Borges es la representación de un orden metafísico perturbado por una oscura culpa y una traición de las reglas "naturales" del mundo. "El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad". En esta expresión de Paz, está encerrada toda la poética del laberinto. El laberinto posee una doble identidad entre realidad y ficción: aunque sea una construcción inexistente en la naturaleza, eso "existe," como mito, o arquetipo, o sólo en el universo imaginario del que se sirve el poeta. Del laberinto, que probablemente el mismo poeta desalmado ha creado para desafiar la naturaleza (otra "unión" innatural y por lo tanto meritoria de castigo y purificación), hay que buscar la salida. Si el laberinto "existe", también la salida "existe": en la poética de Paz, las opciones estéticas posibles son el amor y la poesía, términos que traspasan la soledad humana porque permiten reunir los lazos de un pasado ordenado, edénico, que habitan el

cosmos (según su acepción etimológica de “armonía”, estado de perfección). La dialéctica de la soledad y de la comunión (“the two fold motion of withdrawal and return”, en la idea ilustrada por Toynbee y retomada por el autor mexicano) esconde no una derrota existencial o un amargo pesimismo de imposibilidad de conocimiento sino la lucha por una auténtica sabiduría, como aquella de los primitivos, los cuales no interpolaban maniobras “innaturales” entre la realidad y su “centro” emanador. En los laberintos detectados, re-inventados por Borges y Brodski, la vía de salida del monstruoso trabajo ingenierístico es el descubrimiento de quién (o de qué) es el centro. El Minotauro en Borges; el vacío y la desesperación en el laberinto del Dédalo de Brodski, que por miedo de la réplica y de la repetición, “siempre ha inventado algo”. El modelo del laberinto repite siempre esta misma dicotomía: de un lado, el aislamiento, la soledad y la angustia como condiciones del *mal de vivre*; del otro, la percepción del misterio, como una presencia inquietante, silenciosa, alternativamente conocible. La prueba que esconde el laberinto es la otra cara de la moneda: como en el caso de Asterión podría ser el deseo de una revelación, el estremecimiento por una salvación que él espera, quizás, “con cabeza de toro”. El centro del laberinto no puede ser descentralizado sin perder de vista el objetivo del recorrido mismo de la construcción: este centro, si es “centro”, presenta una figura que pretende mostrarse como el rostro primigenio, verdadero de quien lo fija, su sentido y significación, su complemento final; diversamente, el centro se ofuscaría en una indefinida vaguedad, aniquilando así también la idea laberíntica en sí. El laberinto existe sólo porque hay un centro, y no sólo por sus salidas posibles. El poeta que acepta el laberinto como imagen metafórica del mundo reconoce la tentativa de conocimiento del Otro que encierra la dedálica construcción. Esa tentativa es un movimiento centrípeto, no necesariamente centrífugo, como a menudo se han representado las tablillas icnográficas del laberinto. Este palacio artificial de calles, ladrillos, espejos, escondimientos, revelaciones (monstruosas o no), desemboques al mar y otras “clever constructions” (como sugiere Brodski) está caracterizado por el habitante de su centro. El movimiento es hacia el centro, o mejor, hacia la figura del centro. El encuentro entre el prisionero

del laberinto, "an unbearable offspring", y el misterio "centralizado" representarían la conclusión del movimiento, la "gracia" o la "comunidad" alcanzadas, según las palabras de Paz.

El laberinto se presenta con una tríada de personajes: el habitante-prisionero (Asterión, el "mexicano", el "hombre contemporáneo [que] ha racionalizado los Mitos, pero no ha podido destruirlos", como sugiere Paz); el habitante-céntrico, objeto de la búsqueda, otro elemento viviente del laberinto, pero escondido, otro con "o" mayúscula y no otro prisionero como aquella invención lúdica del triste Minotauro borgiano, la Rosa o el Tigre del imaginario del escritor argentino; finalmente, el constructor de la maquinación laberíntica (que sea el eterno cíclico nietzscheano o el laberinto del tiempo de William James o el laberinto de la escritura, poetizado por Paul Valéry poco importa): un arquitecto, ese constructor, que asombra por su compleja personalidad a caballo entre el prisionero de su misma excéntrica obra ("ex — céntrica" es cuanto nunca palabra indicativa de la bipolaridad creación-recreación poética) y la justificación de su construcción, que al esconder el fruto de una culpa descubre la posibilidad de una belleza última y definitiva: tal es la Rosa o el Tigre, ya mencionados.

El poema de Brodski señalado al principio, en el cual Dédalo es esbozado como el hombre "responsable" de los efectos caóticos de su bizarra invención, es también una narración "didáctica" sobre las consecuencias éticas del arte. Es un poema sobre Dédalo, es decir, metafóricamente sobre el poeta y su concepción de la misión artística en el mundo. Brodski parece haber construido un poema al margen de la estética borgiana: es curioso que el personaje de Dédalo en Borges no venga casi nunca citado directamente. Dédalo es Borges mismo, él es el constructor del laberinto, mientras la poesía de Brodski logra expresar, como una nota "marginal", esta identificación a través de la imagen del "poeta" moderno. Se trata de la misma interpolación-intertextualidad presente en el tratamiento del mito de Dédalo que ya en Joyce y en *Musée des Beaux Arts* de Auden se había encontrado como significación mítica de la actitud subjetiva del poeta.

Brodski representa una cita al margen de Borges, una explicación posible de una remarcable ausencia mitológica en la

obra borgiana. No es necesario que Dédalo aparezca: se trataría más bien de un autorretrato, ya que el ingeniero y el poeta así se fusionan en un único genio artístico. En el poema de Brodski encontramos todos los riesgos (y todas las vanas tentativas) que subyugan al Dédalo-poeta y, dentro de nuestra interpretación, a Dédalo-Borges. Los corredores del laberinto brodskiano, designados sin que se destaque un centro a que alcanzar, poseen en cambio el poder “diabólico” (en su sentido originario de “división”) de enjaular al mismo constructor, que ahora se presenta como “a very old man, capable of transporting himself through the air”. Sin embargo, ni siquiera esta “salvación” por el aire representa una verdadera redención: siempre en búsqueda de nuevas construcciones, nuevas comisiones, con el constante pensamiento en la muerte desventurada de su hijo Ícaro, cegado por la vehemencia y la *hybris* del artista, “from these inventions he had to flee”. El Dédalo brodskiano se encuentra víctima de la misma naturaleza laberíntica que es inevitablemente tautológica. Cada movimiento, al estar ausente el centro de la construcción, se revela perdido, desordenado, inútil. Con la reflexión en las miles galerías posibles, el nomadismo físico brodskiano, hecho por exilios repetidos, viajes sin patria, imagen especular de su mismo ciclo de vida, asume la configuración de un nomadismo espiritual, siempre en búsqueda de pruebas, tentativas y experimentos de que desembarazarse una vez constatada sus ineficacias. Brodski entra dentro del laberinto que él mismo construye, pero, a diferencia de Borges, ninguna Maria Kodama logra a presenciar el centro de este lugar confuso y perfectamente engañoso. El Dédalo de Brodski no asciende al cielo para salvarse de su laberinto, sino que su imagen es la de un hombre cansadísimo, esperando la muerte en una playa de Sicilia, con un hilo que no lo haga perder en el reino de los muertos, nuevo Teseo, trágicamente condenado a la derrota y a la soledad. Como Dédalo, el poeta intenta huir y comprender al mismo tiempo la dinámica cruel de su misma construcción cerebral, pero la filosofía del nomadismo, de ese “espiritual y especulativo zigzaguear”, según la sugestión de Mac Fayden, es un movimiento de desesperación en que la quimera de la fantasía poética atrapa al poeta en una sensación a veces de sabroso y enfermizo olvido, a veces de malas imaginaciones suicidas y

aniquiladoras. Venecia y San Petersburgo son las ciudades metáforas de la geografía laberíntica del nomadismo de Brodski.

El nomadismo de Brodski corresponde a la tentativa de salida “centrífuga” del laberinto, y contrasta con la imagen de la rosa que ofrece Borges, que es otra tentativa laberíntica de contrastar la desolación, otra intención (y tentación) borgiana, “que *profundamente* se bifurca en otra, que *profundamente* se bifurca en otra”, hasta el advenimiento de la visión de la creación original.

Referencias bibliográficas

- Blanchot, M. 1959. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Block de Behar, L. 1987. *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, J.L. 1989. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. 1986. *Ficciones — El Aleph — El informe de Brodie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Brodski, I. 1992–1996. *Sochinenia Iosifa Broskogo* (Obras de Iosif Brodski), vol. 1–4, San Petersburgo: Pushkinski Fond.
- Canfield, M. 1999. Borges: Del Minotauro al signo laberíntico. — A. de Toro, S. Regazzoni, eds., *El signo de Borges*, vol. II: Literatura-Ciencia-Filosofía, Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, pp. 67–76.
- Grau, C. 1997. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- Mac Fayden, D. 1998. *Brodsky and the Baroque*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Paz, O. 1959. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

¿Traducción como nueva ficción? Un caso de Borges

KLAARIKA KALDJÄRV

Borges fascina, fascina también a través de las traducciones de su obra y él mismo ha llegado a decir que existe gracias a las traducciones y que éstas son mejores que los originales. Las traducciones formaban parte de su concepto de “biblioteca total”, de la literatura mundial que es una reescritura y relectura de los textos. Lo importante para él era no la comparación de la traducción con el original, sino lo que las traducciones valen por sí mismas, lo que pueden decir sobre el traductor y la cultura literaria donde se sitúan:

Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen. Ambas son menos importantes que el traductor y que sus hábitos literarios. (Borges 1989a: 400).

El valor de una traducción está justamente en su no-autenticidad, en su imposibilidad de ser auténtica: “C’est là réside l’intérêt d’une traduction: dans son impossibilité d’être «authentique».” (Louis 1996: 294) Y como postula en su cuento *Pierre Menard, autor del Quijote* y en su ensayo *Kafka y sus precursores*, toda obra posterior, incluida la traducción como obra independiente, influye, cambia y enriquece la obra anterior (en este caso, el original): “He reflexionado que es lícito ver en el Quijote ‘final’ una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros — tenues pero no indescifrables — de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo” (Borges 1989a: 450). Borges llega a decir que no existen originales y copias

(traducciones), ya que no existe texto cerrado: “presuponer que toda recombinación de elementos es necesariamente inferior a un arreglo previo es presuponer que el borrador 9 es necesariamente inferior al borrador H ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la superstición o al cansancio” (Borges 1992: 46).

Se puede decir que uno de los rasgos más importantes de la narrativa de Borges es su complejidad y sencillez al mismo tiempo, la posibilidad de leerla conociendo todas las alusiones, citas, juegos con otros textos, etc. y también simplemente como un texto en sí mismo, como un artificio, como una ficción. Es aquí, en este último caso, donde se encuentra la clave de la narrativa de Borges: la construcción de los mundos de ficción a partir de detalles factuales y ficcionales, siempre teniendo en cuenta su perfecto encaje entre sí, y su funcionalidad para crear un mundo coherente dentro de los límites de un texto, aunque a veces el lector tiene la inquietante sensación de que así como la factualidad ha entrado en la ficción, la ficción puede entrar en el mundo real y nada es como antes:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de un aficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (Borges 1989b: 47).

El estilo de Borges, que se ha llamado también “estilo invisible”, está asimismo al servicio de este propósito, siendo no sencillo (“no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad”, Borges 1989b: 236), sino funcional (los argentinismos no son nunca utilizados para ‘exotizar’, sino que “tienen la misma función que la presencia de personajes reales en ellos; los planos real e imaginario se funden, para dar paso a lo fantástico”, Pellicer 1986: 271, cit. Anthropos 1993: 7), exacto (utilizando, por ejemplo, las figuras retóricas y construcciones sintácticas características en función del tema o idea que desarrolla) y hasta se puede decir realista (introduciendo fechas, lugares y personajes tanto reales como inventados con el rigor del historiador). Todo eso

significa que nada falta ni sobra, y hay quien opina que un solo cambio podría destruir la ficción entera: “La estructuración hipotáctica de cada una de las frases del párrafo hace de cada palabra un signo indispensable [...] cambiar cualquiera de ellas equivaldría a cambiar la significación del texto.” (Alazraki 1983: 190)

En la obra de Borges se pueden ver asimismo ciertos temas y subtemas a los que vuelve una y otra vez, como por ejemplo el universo como sueño (libro) de Dios, el microcosmos panteísta, la ley de la causalidad, etc. Por lo tanto, es importante para el lector poder ver no sólo las relaciones de su obra con otros textos y pensamientos, sino también entre diferentes obras de él mismo, ver su obra como un todo. “In few writers’ work do all the threads of the variegated texture interlock so tightly and firmly as they do in Borges”. (Alazraki 1988: 26)

Una de las ideas más importantes de Borges es la manifestación de lo universal en lo concreto y esa idea la utiliza como método narrativo en sus cuentos, donde a través de los acontecimientos concretos se presenta una idea universal, a través de un personaje concreto, un arquetipo: “En los cuentos de Borges la realidad está vista *sub specie aeternitatis*, es decir, no lo singular sino lo genérico, no seres individuales sino arquetipos.” (Alazraki 1983: 108). Donde mejor se expresa esa relación entre lo general y lo particular, y también el entretrejimiento del mundo ficcional y el mundo real, es en los cuentos situados en Argentina, donde casi siempre se ofrece la descripción detallada de una situación histórica y del ambiente sobre la que se proyecta alguna idea universal.

Y la confutación del nacionalismo argentino, «como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo» (del universo que, como explica reiteradamente Borges, nunca está en sí mismo, sino en todas partes, por ejemplo en las orillas y estancias argentinas). (Matamoro 1990: 111)

M. L. Ryan propone el principio de la desviación mínima para explicar cómo el lector (re)construye los mundos posibles narrativos, cómo los reconoce: “It is by virtue of the principle of minimal departure that hearers are able to form reasonably comprehensive representations of the foreign worlds created through discourse, even though the verbal description of these worlds is always incomplete” (Ryan 1980: 406). Según ese principio, construimos

los mundos alternativos siempre como lo más parecido al mundo que conocemos. Hechos, lugares y objetos del mundo real nos ayudan a imaginarlo, a reconstruirlo. Así el objetivo de insertar topónimos o personajes históricos en la ficción es crear el “efecto de realidad” y, al mismo tiempo, esos objetos se vuelven en cierta medida irreales. Como fondo para reconstruir un mundo de ficción puede servir también otra ficción, otro mundo posible, alternativo al mundo “real”. Pero en este caso el lector debe conocer este mundo posible. Si nuestros conocimientos del mundo están organizados más bien en forma de enciclopedia que en forma de diccionario, tenemos que tener a mano, para orientarnos en el mundo de ficción, además de conocimientos comunes, una enciclopedia de ficción: “De hecho, para caminar por el mundo de ficción, para formular inferencias válidas y para recuperar el significado implícito los lectores tienen que incluir en su almacén cognitivo la enciclopedia de ficción” (Doležel 1996: 21).

La otra muerte

Como hemos dicho, sus cuentos se dejan disfrutar en varios niveles dependiendo de la erudición de cada lector, pero para eso el lector de una traducción debería tener la misma cantidad de información para interpretarlos en esos distintos niveles. Y eso casi nunca es posible. Para ver cómo funciona el mundo ficcional de Borges en una traducción analizaremos el caso de *La otra muerte* (Borges 1989a: 571–575) y *Teine surm* (Borges 1987: 41–45), de *El Aleph*, teniendo en cuenta sólo los detalles que consideramos más relevantes desde el punto de vista de los temas e ideas dominantes.

El autor mismo dice del cuento en el epílogo de *El Aleph*: “*La otra muerte* es una fantasía sobre el tiempo, que urdí a la luz de unas razones de Pier Damiani.” El teólogo Pier Damiani, Petrus Damianus o Pedro Damián sostiene en *De Omnipotentia* “la absoluta superioridad de la omnipotencia divina con respecto a la naturaleza y a la historia. [...] La omnipotencia divina no encuentra límite ni siquiera en el pasado: pues Dios puede hacer que las cosas acaecidas no hayan acaecido: por cuanto él *puede*”

(Abbagnano 1982: 327). La idea más importante aquí es el cambio de todo el mundo como resultado del cambio de un instante. Borges nos cuenta una historia en estilo documental que parece estar basada en su propia experiencia. De los temas principales borgianos encontramos aquí la concentración del tiempo en un punto, un momento que simboliza el destino entero del hombre, el momento en el que descubre para siempre quién es; para Pedro Damián ese momento era el ataque de caballería en la batalla de Masoller: “El sonido y la furia de Masoller agotaban su historia”; la ley de causalidad: “la intrincada concatenación de causas y efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular un solo hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas”; el universo como sueño de alguien (de Dios) — Damián alcanza su muerte añorada en el delirio de la fiebre, pero ¿puede el hombre distinguir entre el sueño y la realidad? —: “pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño”; la incapacidad del hombre para entender las leyes y el orden del funcionamiento del universo: “He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón”.

Como base o fondo para esos temas universales sirve el mito argentino, el mito del coraje como el rasgo principal de lo argentino, del Martín Fierro como arquetipo del gaucho y del respeto a la muerte heroica, sangrienta: “Sí, pero Damián como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro — sobre todo ante gauchos orientales”. A eso se le añade la rivalidad entre Uruguay y Argentina: la primera se considera más salvaje y primitiva, pero, por lo tanto, también más valiente y auténtica: “la conciencia (tal vez incontrovertible) de que el Uruguay es más elemental que nuestro país y, por ende, más bravo...”. Borges, como argentino, paisano de Damián, se siente avergonzado por su comportamiento cobarde, como si eso dijera algo sobre él mismo: “Absurdamente, la versión de Tabares me avergonzó. [...] hace muchos años, yo había fabricado, sin proponérmelo, una suerte de ídolo; la versión de Tabares lo destrozaba.”

De la unión de estos dos temas, argentino y universal, nace el motivo principal del cuento, el motivo de las dos muertes, la conse-

cución del destino añorado a través del sueño o subconsciencia, que Borges trata también en uno de sus cuentos más importantes, *El Sur*.

El contexto histórico

Borges sitúa su cuento en un marco espacio-temporal concreto. Pedro Damián es argentino de la provincia de Entre Ríos, pero está trabajando en aquel momento como peón en Uruguay, en la provincia de Río Negro o Paysandú. Por su origen no tenía por qué participar en la guerra civil de Uruguay (en 1903 y 1904, el jefe militar Aparicio Saravia, perteneciente al partido blanco, se sublevó contra el gobierno central de los colorados, la batalla de Masoller era la última de esa sublevación). Al morir como héroe, Damián grita el nombre de Urquiza, gobernador de la provincia de Entre Ríos y presidente de la Confederación Argentina en el siglo anterior. El coronel Tabares interpreta este grito como si Damián hubiera luchado en Cagancha o India Muerta hace cien años. Se trata de la Guerra Grande de 1838, que era al mismo tiempo un conflicto internacional y una guerra civil y en la que participaron los federales argentinos (el gobernador de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas y el gobernador de Entre Ríos Justo José Urquiza) y los blancos uruguayos (Manuel Oribe que mandó a coser divisas blancas en los uniformes de sus tropas) por un lado y los colorados uruguayos y los unitarios argentinos (Juan Lavalle) por otro lado. La batalla de Cagancha sucede en Uruguay, el 29 de diciembre de 1839. De manera que Damián grita el nombre de su compatriota, quien más que medio siglo antes había luchado igualmente en el territorio uruguayo con los blancos.

Es evidente que el lector de una traducción que pertenece a una cultura bastante lejana geográfica y temporalmente no puede ni tiene por qué conocer tales detalles históricos. Pero aquí el problema surge cuando al lector le resulta casi imposible reconstruir a partir del contexto histórico dado las dudas personales y nacionales de Pedro Damián, el porqué de la vergüenza y de la añoranza de esta otra muerte.

En la traducción no queda clara esa relación geográfica e histórica entre Uruguay y Argentina, y el papel de Damián en ella.

En el original leemos que Damián fue a la guerra con sus amigos uruguayos: "Pedro Damián era entrerriano, de Gualeguay, pero fue adonde fueron los amigos". En la traducción: 'original de Gualeguay en la provincia de Entre Ríos, Pedro Damián salió de allí con sus amigos' ("Pärit Entre Ríose provintsist Gualeguayst, lahkus Pedro Damián sealt koos sõpradega") Parece que Damián salió de su pueblo con sus amigos y es imposible reconstruir la estructura del espacio.

Sobre la batalla leemos en el original, en palabras del doctor Amaro: "los nuestros cargaron, a lanza; Damián iba en la punta" y más tarde en la carta del coronel Tabares: "ahora se acordaba muy bien del entrerriano que hizo punta en la carga del Masoller". En la traducción leemos: 'los nuestros atacaron con las lanzas' ("meie omad ründasid piikidega"), con lo cual no encajan las siguientes afirmaciones: 'Damián corría delante, gritando' ("Damián tormas karjudes kõige ees") y 'no negaba que el entrerriano había estado en las primeras filas del ataque de caballería de Masoller' ("ta ei eitanud, et Entre Ríose mees oli olnud Masolleri ratsarünnaku esimestes ridades"). Aquí, además, no queda claro que Damián iba realmente en la punta, no en las primeras filas, por lo que se pierde el contraste entre la primera versión de su comportamiento cobarde y la otra, según la cual iba solo delante de todo el ejército. Cuando el doctor Amaro cuenta que al morir Damián gritó ¡Viva Urquiza! el coronel está confundido: "No como si peleara en Masoller, sino en Cagancha o India Muerta, hará un siglo"; en la traducción: 'como si yo no hubiera peleado en Masoller sino en Cagancha o India Muerta y además, hace cien años' ("Ma nagu poleksi Masolleri all võidelnud, vaid hoopis Caganchas või India Muertas, ja sedagi sada aastat tagasi.") El lector de la traducción no puede comprender aquí la relación entre Urquiza, Damián, Cagancha y Masoller, ni reconstruir el contexto histórico, ya que parece que ni lugares ni fechas tienen mayor importancia desde el punto de vista de la coherencia de la ficción.

Después de su primera visita a la casa del coronel, el narrador describe sus sentimientos acerca de Damián: "En vano me repetí que un hombre acosado por un acto de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso"; en la traducción: 'un hombre acusado por un acto de cobardía es bastante más

complejo y más interesante que un hombre meramente animoso' ("arguses süüdistatud inimene on hoopis keerulisem ja huvitavam kui lihtsalt julge mees"), por lo que se pierde otra indicación para seguir la versión del narrador según la cual Damián alcanza la muerte heroica anhelada "por obra de una larga pasión".

Dislocaciones en el espacio y el tiempo

Para comprender la historia de Pedro Damián tal como la explica el narrador al final y para que el lector tenga, aun relejendo, la posibilidad de reconstruir el cuadro (aunque en el caso de Borges no existe nunca una solución final) todas las piezas tienen que encajar perfectamente. Borges divide su descripción de los hechos en cuatro etapas. La cuestión principal que intenta resolver es cómo todo recuerdo del Damián que murió de congestión pulmonar va desapareciendo poco a poco hasta que sólo existe en su memoria. En la primera etapa, el narrador recibe una carta en la cual un amigo le comunica el envío de un poema y le comenta la muerte, a causa de una pulmonía, de un tal Pedro Damián, quien, al morir, "había revivido en su delirio la sangrienta jornada de Masoller". Borges utiliza aquí el verbo 'revivir' no como 'recordar', sino en su sentido directamente etimológico, aunque el lector lo descubre sólo al final del cuento. Tal uso de palabras es otro de los recursos de Borges para construir la estructura del cuento. Después el narrador ofrece al lector todo lo que sabe sobre Pedro Damián: el contexto espacio-temporal, el encuentro entre ellos en 1942 y una foto de Damián que el narrador cree poseer.

El segundo episodio tiene lugar en Montevideo y el narrador está escribiendo el mismo cuento que el lector está leyendo en este momento: "La fiebre y la agonía del entrerriano me sugirieron un relato fantástico sobre la derrota del Masoller". Aunque Borges sigue presentando las circunstancias en estilo informativo, el lector tiene razones para empezar a dudar si todas esas circunstancias no han sido inventadas por el narrador para conseguir "el efecto de la realidad". El narrador visita al coronel que participó en la sublevación y éste le cuenta sobre el comportamiento cobarde de Damián en el campo de batalla, que decepciona al narrador pero ayuda al

mismo tiempo a comprender el silencio y la vida retirada del hombre: había avergonzado a los argentinos delante de los uruguayos.

El tercer episodio sucede de nuevo en la casa del coronel, con la presencia de un amigo suyo que también participó en la batalla. Mientras el coronel ahora no recuerda a ningún Damián, este amigo relata, espontáneamente y para sorpresa de sus contertulianos, la muerte heroica de Pedro Damián en la batalla de Masoller. De vuelta en Buenos Aires el narrador se encuentra con su amigo escritor que nada sabe del poema ni de Pedro Damián: “En Buenos Aires, el estupor que me produjo su [del coronel] olvido se repitió”. En la traducción: ‘en Buenos Aires, por causa de su olvido me esperó otro susto’ (“Buenos Aireses ootas mind tema unustuse tõttu uus ehmatust”). Poco después, el narrador recibe una carta del coronel del que dice: “éste ya no estaba ofuscado y ahora se acordaba muy bien”. En la traducción: ‘se había acordado de varias cosas y ya no negaba’ (“talle oli mõndagi meelde tulnud ja ta ei eitanud”). Tal vez parezca aquí que la diferencia es mínima, pero desde el punto de vista de la solución final todo cobra importancia. Aquí falta la referencia a la confusión en la memoria del coronel, a la que el narrador más tarde empieza a buscar una explicación, y también su recuerdo firme del Damián que se ha sustituido con un vago ‘no-negación’.

El siguiente párrafo empieza con la frase: “Algunos hechos debo registrar”. El narrador visita el pueblo de Damián pero no encuentra su casa: “no di con el rancho de Damián”, lo que quiere decir que la casa había desaparecido. En la traducción, sin embargo, leemos: ‘no estuve en el rancho de Damián’ (“kuid Damián rantšos ei käinud”), por lo que al lector le falta un detalle importantísimo para comprender la explicación final de lo sucedido. Tampoco puede hablar con el puestero que había presenciado la muerte de Damián, porque mientras tanto también ha muerto: “Quise interrogar al puestero Diego Abroa, que lo vio morir”. En la traducción: ‘que lo había visto caer [en la batalla]’ (“Kes oli Damián langemist pealt näinud”). Según la versión final, Abroa tuvo que morir justamente porque había visto la muerte de Damián que más tarde “se borraría” de la historia, y no su caída en la batalla. Buscando el narrador la foto que tenía de Damián,

resulta que la cara que había recordado como la de Damián pertenece a otra persona.

Ahora, después de registrar los hechos, Borges intenta explicar los acontecimientos extraños: "Paso ahora a las conjeturas". Aquí se puede considerar muy importante, y además típico de Borges, el uso del presente para crear el efecto de "aquí y ahora". Sin embargo, la traducción utiliza en este caso el pasado: 'luego tuve que pasar a las conjeturas' ("Edasi pidin siirduma oletuste valda"). Hay tres posibles explicaciones y están presentadas desde lo más sencillo hasta lo más complicado. La posibilidad de que existieran dos diferentes Damianes no explica las desviaciones de la memoria del coronel: "el olvido que anula en tan poco tiempo la imagen y hasta el nombre del que volvió [del Damián que murió de pulmonía en 1946]". En la traducción leemos: 'que pudo tan rápidamente olvidar la cara y hasta el nombre del hombre' ("et ta võis nii kiiresti unustada mehe näo ja isegi nime"). Como podemos ver, falta un detalle relevante, la idea de dos dimensiones del tiempo, que el coronel se olvidó sólo de un hombre y no del otro, que es lo que hace esa versión improbable. El narrador no está dispuesto a admitir la posibilidad de haber inventado al hombre que en 1946 murió de pulmonía, ya que no queda ningún rastro de él en la tierra o en la memoria de la gente: "Una conjetura más simple: la de haber yo soñado el primero [el que se murió en 1946]". En la traducción otra vez se prescinde de una información importante: 'como si hubiera estado soñando al principio' ("lihtsama oletusega nagu oleksin ma alguses vaid und näinud")

La segunda conjetura pertenece a un conocido y sostiene que Damián pidió en la batalla, un momento antes de morir, que Dios lo llevara a su casa. Dios tardó unos segundos, pero mientras tanto el hombre ya había llegado a morir y otros lo habían visto caer. Dios no pudo devolverle la vida, pero sí hacer creer a los demás que sólo había perdido la conciencia y vuelto vivo a su provincia natal, aunque allí volvió realmente la sombra de Damián, que vivía detrás de un muro de cristal invisible y que "al morir" simplemente se desvaneció. Examinemos la versión que nos ofrece la traducción: 'Dios vaciló un segundo antes de otorgar su gracia al hombre que se la había pedido y se había muerto mientras, ya que algunos hombres lo habían visto caer' ("Jumal kõhkles silmapilgu,

enne kui laskis teda palunud ja vahepeal surnud mehele oma armu osaks saada, sest mõned inimesed olid tema hukkumist pealt näinud.”). Vemos que toda la relación entre la causa y la consecuencia se ha cambiado, lo que hace interpretar de otra manera también todo lo que sigue. El dios de la traducción no tiene que “corregir” el “fallo” que cometió por pensar demasiado tiempo, su duda está en cómo hacerlo, pero parece que cumple con lo que le pidió Damián. En el original, Dios tiene que “arreglarlo” de alguna manera: “Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del enterriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra.”. En la traducción leemos: ‘Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí nuestras imágenes del pasado, convirtió la muerte en una muerte aparente, y de tal manera la sombra del enterriano volvió a su tierra. Pero debemos tener en cuenta su situación de una figura de sombra’ (“Jumal, kes ei saa muuta minevikku, küll aga meie kujutlusi minevikust, muutis surma varjusurmaks, ja nii pöörduski enterriioslase vari kodumaale tagasi. Seejuures peame arvestama tema kui varjukuju olukorda”). Según la traducción, Dios convierte no la “imagen de la muerte” sino la muerte misma, lo que contradice la aseveración anterior: “Dios no puede cambiar el pasado”. En cuanto a la traducción del término ‘desfallecimiento’, no es clara su equivalencia con el término ‘muerte aparente’. Sigue el original: “todo lo amó y poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de un cristal; “murió”, y su tenue imagen se perdió como el agua en el agua”. La traducción dice: ‘todo lo que amaba lo tenía, pero lejos, como al otro lado del cristal; cuando “murió” la turbia imaginación de él se perdió, como el agua se pierde en el agua’ (“kõik, mida ta armastas oli tal olemas, kuid kaugel, otsekui klaasi taga; kui ta “suri”, siis kadus ka ähmane kujutlus temast, nii nagu vesi kaob vette.”). Aquí, sin embargo, lo importante no es poseer los objetos queridos sino la capacidad de amar y poseer, y al otro lado del cristal no están esos objetos sino Damián mismo, que no pertenece al mundo real. Al morir no se pierde la “imaginación” que los demás tenían de él, sino su tenue figura misma.

La tercera conjetura, que el narrador considera ser la correcta, está inspirada en el postulado de Petrus Damianus acerca de que

Dios puede cambiar el pasado. Esta versión es la más simple y la más inaudita: “Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904”. Aquí entra en juego la relación entre la causa y la consecuencia: cambiando un solo hecho del pasado, tiene que cambiar todo lo que sigue a este momento, pero este cambio no puede ser inmediato sino que se ha de llevar a cabo en diferente etapas (de aquí la confusión con el poema, los cambios de memoria del coronel, la desaparición de la foto y la casa de Damián, la muerte del puestero que murió porque había presenciado la muerte de Damián en 1946). En la traducción leemos: ‘así, después de una larga pasión, Pedro Damián murió en 1946 en el alboroto de la batalla de Masoller, que había tenido lugar entre el invierno y la primavera de 1904’ (“Niisiis, pärast kirjlikku ihalemist suri Pedro Damián 1946. aastal Masolleri lahingu möllus, mis oli toimunud 1904. aasta kevadtalvel”). Como vemos, el cambio de un tiempo verbal no nos permite ver esos dos momentos del tiempo como iguales, como supone la versión del narrador de dos historias mundiales, el acontecimiento cronológicamente anterior se contempla y se relaciona desde el punto de vista del acontecimiento posterior. En el último párrafo se presenta a los lectores las dos muertes de Damián, en una guerra sin importancia y en una batalla casera, que en realidad eran la misma, ya que murió a los veinte años, después de haber añorado esa muerte durante largos años. Aquí vemos de nuevo el paralelismo entre dos historias: “en una triste guerra ignorada y en una batalla casera”, que en la traducción se pierde completamente: ‘en la batalla de una guerra civil miserable y desconocida’ (“mingi armetu ja tundmatu kodusõja lahingus”).

Lo más sorprendente es para el lector, tal vez, el penúltimo párrafo donde Borges no registra hechos ni hace conjeturas sino que los entreteje misteriosamente entre ellos. Aquí surge el otro nivel, el otro misterio de este cuento: el juego con los límites del mundo de ficción. El narrador comienza el cuento relatando en pasado cómo, apoyándose en algunos hechos, empezó a escribir un cuento fantástico y cómo, al avanzar (de lo cual el lector es testigo), estos hechos se transformaron. Con algunas aseveraciones en presente (que, como vimos, no siempre se han mantenido en la

traducción) resume todo lo sucedido. Las conjeturas pertenecen a las declaraciones no-factuales, es decir, describen el mundo alternativo desde el punto de vista del mundo real. Teniendo en cuenta la naturaleza ficcional del cuento (Borges lo llama fantasía), en el cual no falta el elemento metaficcional, es decir, el narrador escribe sobre escribir el mismo cuento, esas conjeturas podrían llamarse declaraciones ficcionales no-factuales: el autor ficcional hace conjeturas sobre el mundo alternativo desde el punto de vista de su mundo “ficcional-real”. En este plano es sumamente importante la declaración del penúltimo párrafo, donde el narrador cambia todas las reglas del juego. Reconociendo que a lo mejor no ha escrito siempre “la verdad”, dudando de su memoria y de la existencia de Pedro Damián, espera que no corra el peligro de desaparecer como aquel puestero que tenía recuerdos de Damián: “Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damián. [...] Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios”. *La otra muerte* fue escrito en 1949, así supone Borges que dentro de un par de años habrá olvidado todo lo que podría indicar a los acontecimientos y circunstancias reales, creyendo que todo ha sido una invención suya y sin embargo ha registrado sin saberlo una historia real; es decir, puede resultar que el mundo alternativo que él contempla desde su mundo ficcional, es el mundo “real”. La traducción nos ofrece aquí una situación un poco diferente: ‘sospecho del Pedro Damián (si existió) que su nombre no era Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para un día escribir un cuento inspirado por las afirmaciones de Pier Damiani’ (“Kahtlustan Pedro Damiáni (kui ta üldse eksisteeris), et tema nimi ei olnud Pedro Damián ja et mina meenutan teda selle nime all selleks, et ühel päeval kirjutada jutt, mille mulle on inspireerinud Pier Damián väited”). No es posible entender que se habla del mismo cuento que estamos leyendo y no se expresa la confusión del narrador sobre el origen de su obra. ‘en 1951 empecé a creer que había producido un cuento fantástico y registrado un hecho

histórico real' ("1951. aastal hakkasin arvama, et olen maha saanud fantastilise jutuga ning jäädvustanud reaalse ajaloolise fakti") El uso del pasado no queda aquí justificado de ninguna manera, incluso si pensamos que el cuento fue escrito en 1949. Asimismo parece como si el escritor hubiera hecho las dos cosas, producir un cuento fantástico y registrar un hecho real, por lo cual la comparación con Virgilio pierde su fuerza.

¿Se puede ver aquí una ficción nueva? Tal vez y a lo mejor a Borges no le hubiera importado, al revés. Pero el camino para llegar hasta el mundo que diseñó Borges está para los lectores de esta traducción sembrado de varios complicado laberintos.

Bibliografía

- Abbagnano, N. 1982. *Historia de la filosofía*, vol. 1. Barcelona: Hora.
- Alazraki, J. 1983. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Gredos: Madrid.
- 1988. *Borges and the Kabbalah. And other essays on his fiction and poetry*. New York: Cambridge University Press.
- Anthropos. 1993. *Revista de documentación científica de la cultura*. 142/143. *Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención poética del lenguaje*.
- Borges, J. L. 1987. *Aleph* (traducción, prólogo y comentarios de Ott Ojamaa). Tallinn: LR, 17/18.
- 1989a. *Obras Completas*, vol. 1. Barcelona: Emecé Editores.
- 1989b. *Obras Completas*, vol. 2. Barcelona: Emecé Editores.
- 1992. Nota sobre el *Ulises* en español. — *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505/507, pp. 46–47.
- Doležel, L. 1996. Mundos de Ficción: densidad, vacíos e inferencias. — Pozuelo, J.M., Vicente, F., eds. *Mundos de ficción*. Vol. 1. Universidad de Murcia, pp. 13–26.
- Louis, A. M. 1996. La traducción según Jorge Luis Borges. — *Poétique*, 107, pp. 289–300.
- Matamoro, B. 1990. *Lecturas Americanas*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Pellicer, R. 1986. *Borges: el estilo de la eternidad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Ryan, M.-L. 1980. Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure. — *Poetics*, 9, pp. 403–422.

On Some Semiotic Models in Vladimir Nabokov's Fiction

MARINA GRISHAKOVA

The Spiral

The spiral is a basic symbol in many cosmological and religious systems. It combines expansion, an image of spiritual or biological energy, with contraction, movement towards enclosure and death (e.g. in Boticelli's illustrations for Dante's *Hell*). One of the most obvious sources of Nabokov is the Symbolist idea of the spiral as a spiritualized circle (Nabokov 1989: 275) elaborated in the polemic against the Nietzschean "vicious" circle of the "eternal return". However, in Nabokov, the vicious circle of logical thinking (*Bend Sinister*) and the negative meaning of the encirclement as pressure of the material world (*The Defence*) are counterbalanced by the positive sense of the circle. The ring of the sonnet surrounds the fourth chapter of *The Gift*, "apparently barring the way, but perhaps, on the contrary, providing a secret link which would explain everything — if only man's mind could withstand that explanation" (Nabokov 1963: 203). Thus, the sonnet grants access to the "full" explanation, which usually means the "otherworld" vision. As the border, which belongs to both "this" and "other" reality, the circle not only detaches, but links them as well. Further, the circle has a positive meaning as the form of the book corresponding to "the circular nature of everything in existence". The protagonist succeeds in turning the finite form of the book into "a consciously curving, and thus infinite, sentence" (ib. 196). The circle or closed spiral of a falcon's or a boomerang's flight evokes a comparison between hunting and artistic mastery as an

image of energy and self-fulfilment: "...for the motifs /.../ are now obedient to me — I have tamed /.../ themes, they have become accustomed to my pen; with a smile I let them go: in the course of development they merely describe a circle, like a boomerang or a falcon, in order to end by returning to my hand" (ib. 226). A similar spatial pattern is characteristic of the top-level tennis game: "...the momentum begun with an arching swing still continues after the loud twang of taut string, passing as it does through the muscles of the arm all the way to the shoulder, as if closing the smooth circle out of which, just as smoothly, the next one is born" (Nabokov 1971: 47). The protecting "envelope" of love is also circular (Nabokov 1963: 171). The envelope of flesh ensures autonomy of the human personality: "...one of the main characteristics of life is discreteness. Unless a film of flesh envelops us, we die. Man exists insofar as he is separated from his surroundings" (Nabokov 1997: 17).

Manuscript "Notes for Texture of Time" (1957–1968; the NYPL Berg Collection Nabokov Archive), partially used in the novel *Ada*, contain some clarifying remarks on the relationship between circles and spirals in Nabokov's fiction. The card 1 on "Spirals" says: "The spiral is the escape from the cycle". The dictum is, as further indicated, taken from "Fraser, 1966", i.e. from J. T. Fraser's "Voices of Time". It is accompanied by Nabokov's own remark in square brackets: "No, the circle is an infinite spiral with the lines of convolution merging — see next card". The card 2 dated October 28, 1964 says: "If Time can be imagined to have a shape this shape is a spiral". "The spiral is a circle (an orbit) that comes apart. A circle (an orbit) is a spiral so tight* as to seem closed.

Thus the circular spiral is an embodiment of the infinite renewal of the convolutions of time. The movement of the human observer is illusory: "the unfortunate image of a "road" to which the human mind has become accustomed (life as a kind of journey) is a stupid illusion" (*The Gift*; Nabokov 1963: 294). The simplest parallel to the Nabokovian image of time is the Archimedean

* with the lines of convolution so closely following each other as to seem to merge".

spiral. In popular literature, it is usually explained through the example of an insect's movement along the slowly rotating clock-hand from the centre of the clock-face. The movement of the insect is spiral, although it might seem straight from the point of view of the insect itself.

The "closed spiral" of time is also a form of the narrative "en-spacement" (Derrida, Kristeva). In Nabokov, the motif of desperate attempts to escape the "spherical prison of time" is linked with another controlling pattern, that of metamorphosis, both "the evolution of the artist's self through artistic creation" and "the cycle of insect metamorphosis" (Appel 1970: xxii). Nabokov's novels "spiral in upon themselves and provide their own commentary". In contrast with usual terms, such as the "self-conscious novel" or "metafiction", Appel's term "involution" underscores the process of interaction between the protagonist and the author/narrator. The simplest forms of involution are found in cartoons and comic strips: "The creatures in cartoons used to be brought to life before one's eyes: first, the *tabula rasa* of an empty screen, which is then seen to be a drawing board, over which the artist's brush sweeps, a few strokes creating the characters, who only then begin to move. Or the convention of the magical ink bottle, framing the action fore and aft. The characters are sucked back into bottle at the end, just as they had spilled out of it at the start" (ib. xxiv). Proust's or Nabokov's novels are modelled upon much more complicated forms of involution, which include the multilevel correlation between the protagonist's and the author's/narrator's point of view as well as the diminishing distance between them or even merging.

The Mirror

The mirror is a basic symbol of the modernist culture, the image of the self-reflective art and tension between the "artificial" and the "real": the art is either the highest reality or the Platonic weak copy of it. For Oscar Wilde, priority belongs to the autonomous and solipsistic art: the portrait is always that of the artist, nature imitates art. A. Belyi's painful desire to make a choice between the

“art” and the “reality” is symbolized by the narrator’s fear of remaining for ever on the surface of the mirror: “If art is a copy of life, it is superfluous in the presence of the original... If, however, life exists for the sake of art, it exists for the sake of reflection that meets me each time that I approach the mirror... And yet, I don’t know — perhaps those who say that life exists for art are right, because we may turn out to be not people, but only their reflections. And it is not we who approach a mirror, but it is the reflection of someone unknown who approaches me from the other side and increases in size on the mirror’s surface. So that actually, we neither go anywhere, nor come from anywhere, but merely expand and contract on the surface, all the while remaining on the same plane” (A. Belyi’s “Third Symphony”; cit. in Maslenikov 1957: 45). Nabokov’s fiction discloses the rich semiotic potential of the mirror. For him the doubling (*dédoublement*) is not a part of a mythological or metaphysical paradigm, but the “self-conscious device”, *mise en abyme*, one of the “ideograms of the novel’s structure”, embodiment of art’s “polarized vision” (Alter 1975: 188). Therefore, the figure of chiasmus is even more prominent in Nabokov than a simple mirror reflection.

In *The Visible and the Invisible* Merleau-Ponty regards the chiasmic reversibility of the perceiving/ perceived, touching/ been touched as a manifestation of the primordial synthesis between consciousness and the world, in which the subject and object distinction originates (Vasseleu 1998: 26). In his readings of Rilke and Proust, P. de Man shows how chiasmus triggers the whole series of crossings and reversals evoked by the impulse of consciousness to move beyond itself and totalization of subjective experience (de Man 1979). The term was applied to Nabokov’s work by Russel J. A. Kilbourn, who gives the following definition of the chiasmic novel: “/.../a novel can be composed chiasmically, or with chiasmus as a ‘structuring principle,’ imparting to the work a ‘conceptual centre’ or thematic fulcrum on either side of which the text ebbs and flows, toward not the ‘beginning’ and the ‘conclusion’ as much as one end or the other. What signifies in a strange way is the central point; the ends of the narrative in a sense circle back on themselves, ‘meeting,’ in *Ada*’s case, at the parodic ‘blurb’ which could as easily begin as conclude Van and *Ada*’s

story" (Kilbourn 1998). Strictly speaking, only *Pale Fire* is a chiasmic text since the two plot lines are "synchronized" and approaching each other from the two opposite points in fictional space to meet in the middle. On the contrary, the inversed mirror structures can be found in almost every Nabokov's novel. However, as R. Norrman argues, the mirror inversion is part of chiasmus and always points at the missing part. In mythological as well as literary texts, inversion is a mirror reproduction of the other half of human earthly existence and thus a dream of the wholeness restored and paradise regained (Norrman 1998: 9–30). A nostalgic dream of the paradise lost and regained is one of the most conspicuous motives in Nabokov's work.

The mirror is exploited in art as a channel of information or a symptom of presence (Eco 1986). As a channel of information it has the double meaning: it is a model of both the exact, realistic reproduction and of the deceitful illusion or the conflict between the appearance and the essence. The mirror reflection is seen, but can not be touched: it is produced on the two-dimensional surface as an illusion of depth (Levin 1988: 9). The mirror is also a model of the dialogue: it contains the semiotic potential of doubleness. The dialogue is open for further interpretations as either a model of self-reflection and self-consciousness or that of pure copying and reproduction of one's own appearance. In the first case, the mirror symbolizes the uniqueness of the self, in the second case, on the contrary, means a loss of identity (ib.).

The mirror, as well as mimicry, generates incompletely identical *non-existent* objects and is, along with memory, one of the many forms of splitting the subject and falsifying the "original — copy" relations: "...when you see yourself in the mirror, you see (1) a reflection of yourself, and/ or (2) yourself (your face) *as if* you were in the position of the mirror looking back at yourself" (Branigan 1984: 4).

The scholars starting with M. McCarthy have pointed out multiple structures of mutual reflections and concordances in Nabokov's work. However, one should take into consideration also asymmetry, the shift and displacement of mirror halves. Even the human body's directionality and polarity of the vertical (up-down) and horizontal (front-back) dimension is asymmetrical: "Upwards

and frontwards are positive, whereas downwards and backwards are negative, in an egocentric perceptual and interactional space based on the notions of visibility and confrontation". Dexterity causes a slight asymmetry in the right-left dimension (Lyons 1977: 690–691). Binocular vision is based on a slight disagreement of two versions of reality provided by two eyes. The final blow to the idea of enantiomorphic mirror parity has been dealt by the discovery in physics of a slight asymmetry on the sub-atomic level in the middle of the 1950-s. The consequences of the discovery have been explained to the public by the famous popularizer of science Martin Gardner. The reverberations of M. Gardner's book in Nabokov's novel *Look at the Harlequins!* have been examined by D. B. Johnson (Johnson 1985). Lewis Carroll is one of the nearest sources for both Nabokov and Gardner (the latter is the editor of the "Annotated Alice"). The space of Wonderland contains innumerable opportunities of contraction, expansion, distortion, reversibility of two- and three-dimensionality. The Looking-Glass world is built upon the mirror reversals of asymmetric structures: the arrangement of chess pieces at the beginning of the game, the looking-glass books where "the words go the wrong way", looking-glass milk which isn't good to drink, reversibility of dreams (Alice dreaming of the Red King, who is dreaming of Alice, who is dreaming of the King, etc.) (Carroll 1970: 180, 181, 238).

Asymmetry or false doubleness is a sense-generating structure in Nabokov's novels. An encounter with a cinematographic unrecognizable double is leitmotival in his prose. Ganin can hardly recognize his "sold" shadow on the screen (*Mary*). Magda is unable to make out whether it is her or her mother's image while looking at her caricature filmic performance (*Kamera obskura*). The child on the screen turns away from his father: the real child is already dead by the time and the film is shown to compensate for his absence (*Bend Sinister*). The false doubleness is the basic motive in Nabokov's novel *Despair*. It is a story of "Jekyll-Hyde" type merging with one's own shadow or a deformed side of one's own personality. Dr. Jekyll's split cane left at the scene of crime symbolizes his split personality. A similar object, a stick, betrays Felix's "other half" in *Despair*. The plot scheme recalls the

Lacanian “mirror stage”, where the “self” uses the “other” to find a confirmation for its own existence. The mirror both objectifies and destabilizes the imaginary process of self-identification. A “shared” personality is an unstable personality, where a permanent struggle for dominance between the two halves occurs. Thus, Hyde finally gains a supremacy over Jekyll. Likewise, a hypothetical resemblance between Hermann and Felix threatens to overturn the mimetic relation: “it was he and not I who first perceived the masonic bond in our resemblance; and as the resemblance itself had been established by me, I stood toward him — according to his subconscious calculation — in a subtle state of dependence, as if I were the mimic and he the model. Naturally, one always prefers people to say: “He resembles you”, and not the other way round. /.../ At the back of his muddled brain there lurked, maybe, the reflection that I ought to be thankful to him for his generously granting me, by the mere fact of his own existence, the occasion of looking like him. /.../ He appeared to my eyes as my double, that is, as a creature bodily identical to me. /.../ He on his part saw in me a doubtful imitator” (Nabokov 1966: 22–23). Hermann, like Jekyll, “used to write letters to himself” (ib. 201) simulating the presence of extra participants of the story. He introduces another mirror substitute for his own person, a “brother from Russia” alias “brother from Germany”, who, as Hermann alleges, has committed murder and is going to commit suicide. Both Hermann’s and Jekyll’s personality is finally absorbed by the double: “Thus, a reflected image, asserting itself, laid its claims. Not I sought a refuge in a foreign land, not I grew a beard, but Felix, my slayer” (ibid, 186). Hermann as well as Jekyll murders “himself” murdering the other, i.e. “commits suicide”. In both cases the process of a full mirror reversal fails. Both protagonists leave confessional notes to explain their failure. The mirror plays a significant role in both stories. J. Levin lists the following functions of the mirror in the *Despair*: (1) confusion of the original and the copy, exchange of roles; (2) the original acquires the properties of the copy; (3) merging of the original and the reflection; (4) the reflection as the “minus-original”; (5) a distorted image (Levin 1988: 20–21).

In *Despair* the mirror serves also as a metaphor for mimetic illusion. The mirror is to confirm a perfect identity, but instead betrays a difference. A perfect identity is ultimately the identity of the dead, nature morte. That is why Hermann avoids mirrors while writing down his story. Hermann's artistic taste is limited to "the plain, crude obviousness of the painter's art" (Nabokov 1966: 26). The literary genre he uses is confession, which, although unable to render a perfect identity, is sincere (i.e. tendentious, ideological) and therefore might find readers in Soviet Russia. The linkage between the "crude obviousness" of the realist painting and Soviet literature is later highlighted in *Pale Fire*: "Ideas in modern Russia are machine-cut blocks coming in solid colours; the nuance is outlawed, the interval walled up, the curve grossly stepped" (Nabokov 1991: 192). The mirror metaphor is related to the theme of the Soviet Union, the land of resemblances, and as such might be projected upon A. Gide's "Retour de l'U.S.S.", where the writer depicts Soviet life devoid of individual distinctions. There is also an erotic thematization of the mirror metaphor incorporated into the English version of the novel: Hermann's voyeuristic habit to imagine himself sitting at a distance, observing himself in bed during a sexual act (Nabokov 1966: 37–38). Thus, the mirror metaphor is, first, thematized as a story of the imaginary double and, second, used as a constructive principle of fictional space. In his article on *Despair* (Garland 1995), S. Davydov examines the mirror structure of the novel. He, however, overestimates the measure of Hermann's control over the text. As P. Tammi demonstrates, Hermann belongs to the group of narrative agents, who "fail to recognize those very "clues" that they are recording in their narration" and become themselves "an object of ironic observation" (Tammi 1985: 292). The relation between the author and the narrator is laid bare and hypostatized in Hermann's address to the "writer-reader", whom he intends to charge with his text's publishing. Hermann suspects that the substitute author might appropriate his auctorial rights. Thus, the sender-receiver (author/ reader) relationship is also reversed in the mirror world of the novel. The auctorial presence is veiled; the narrator's perspective is explicit, sometimes even too exposed and declarative. The situation is part of the broader Nabokovian metafictional/metaphy-

sical problematic of "the mind behind the mirror", i.e. the Author alias God alias "petty demon" (see Carroll 1982), who implicitly controls the situation. Hermann is the protagonist-witness in the auctorial fictional world, where some clues are made visible for him (the "yellow post") and others remain hidden (e.g. his wife's adultery or the function of the "stick").

Another metaphor for Hermann's behaviour is the "screen-writing": he tries to press upon his screenplay, which is, nevertheless, corrected by the auctorial hand. Hermann's obsessive attention to repetitions and resemblances is based on a belief in his "memory of the camera type" (Nabokov 1966: 71). There is, for example, a number of mnemonic links between the geographical spaces of Russia and Germany. The concordances are inexact, asymmetric or false. Hermann's "photographic" memory erases a shift, a discrepancy between them. A courtyard in Tarnitz and "something seen in Russia ages ago" (ib. 78), two Carls Spiesses, the bronze duke monument in Tarnitz and the bronze horseman in St.-Petersburg are seen by him as identical twins (see other correlations in Tammi 1985: 308). Hermann's wishful unification of two persons is anticipated by the contamination of the two paintings: he mistakes the picture in a tobacco shop in Tarnitz for Ardalion's painting. As I. Smirnov points out (Smirnov 2000: 142), the painting with two roses and a tobacco pipe on green cloth belongs to Juan Gris ("Roses in a Vase", 1914). As it turns out later, there are two peaches and a glass ashtray on Ardalion's nature morte.

The theme of false resemblances and robust contaminations is counterpointed by the motif of "crazy", unclear, cracked or crooked distorting mirrors, where, on the contrary, a resemblance is erased. Hermann imagines the afterlife as a mirror world, where the resemblance is an effect of demonic mimicry.

In Nabokov's cinematographic novels, mirror is a metaphor for limited space or presence. It is a fictionalizing device, which creates the double frame. Instead of being rendered directly, a character's movements are mediated by this double frame: "Franz /.../ recoiled from the embrace of the clowning mirror and went for the door"; "He turned around quickly as though feeling that someone was watching him, and moved away; all that remained in

the mirror was a white corner of the table against the black background broken by a crystal glimmer on the sideboard"; "The looking glass, which was working hard that night, reflected her green dress /.../ She remained unconscious of the mirror's attention /.../" (Nabokov 1968a: 23, 61, 64). As C. Metz observes, the mirror plays in the cinema the role of "the frame in a frame": it either multiplies the frame space or opens up a new space (Metz 1992). In *King, Queen, Knave*, it is usually the repeated or illusionary space that opens within the mirror. A false localization may happen as a result of an optical illusion or illusory reflection. Nabokov employs a "catoptric staging" device, when the audience is meant to mistake illusion for reality or to be involved in a deceptive situation (Eco 1986: 231). Thus, Franz hurrying to Martha's boudoir is involved in the optical illusion which might be caused by double reflection: "he pictured how in an instant he would push open that door over there, enter her boudoir /.../ he pictured it so vividly that for a split second he saw before him his own receding back, saw his hand, saw himself opening the door, and because that sensation was a foray into the future, and it is forbidden to ransack the future, he was swiftly punished. In the first place, as he caught up with himself, he tripped and sent the door flying open /.../" (Nabokov 1968a: 85). The effect is similar to the cinematic usage of *mise-en-scene*. The protagonist probably identifies himself with his receding image in a mirror behind, which he sees in a mirror in front, so the collision with the real door comes as a surprise bringing him back from the mirror world to reality.

Mimicry

Mimicry produces artificial non-existent objects or simulacra that threaten to replace the originals: the advertising world of "handsome demons" mimicking human existence (Nabokov 1963: 20); Chinese rhubarb root resembling a caterpillar or the caterpillar copying the root (ib. 121); dream mimicry: hair clippers, "which took the most unexpected forms — mountains, landing stages, coffins, hand organs" (ib. 133).

As Claude Gandelman shows in his article on mimicry in Thomas Mann's *Doktor Faustus* (Gandelman 1984), the problem of direction and reversibility of the mimetic relation is as much a cultural and philosophic as it is a scientific problem. 19th century positivism sees mimicry as an effect of natural selection dependent on the arrow of evolution and ascending from the non-organic to the organic forms: organic life imitates the non-organic forms. On the contrary, in medieval and Renaissance esoteric teachings, in German Naturphilosophie and Romanticism the mimetic process descends from the more spiritual beings to the less spiritual ones towards the non-organic forms: the latter are imperfect copies of the former. Reversibility of the mimetic relation may evoke diabolic connotations: the non-organic world is the image of the self-alienated spirit, whose aim is a demonic reproduction or even substitution of its source. Modern science testifies that the direction of mimicry is reversible and that the positivist belief in the arrow of evolution might have been erroneous: the Darwinian unidirectional determinism is just a marginal case of evolution. Nabokov's objections to the Darwinian utilitarian and unidirectional understanding of mimicry in *Speak, Memory* (a fragment of the unpublished article incorporated into the autobiography — Boyd 1992: 37) are well-known. As Charles Lee Remington argues referring to V. Alexandrov's study (Garland 1995: 282), Nabokov might have found metaphysical arguments against the Darwinian explanations in Hinton's, P. Uspensky's and N. Evreinov's works. For P. Uspensky theatricality and mimetic forms of the provisional three-dimensional world are just the manifestations of the transcendental intention of nature and a pledge of fuller vision (Aleksandrov 1999: 272–273). Mimicry is also a creative model. The act of false or incomplete imitation, an illusory resemblance is the conceptual kernel of a number of his novels, e.g. *Despair*, *The Eye* or *Pale Fire*. In *Despair*, Hermann “tries to mirror himself in Felix, making Felix into a double that no one else recognizes. Felix thus becomes — or Hermann's version of Felix becomes — an inhabitant of Hermann's mirror world” (Clark 1986: 54). Likewise, Kinbote tries to mirror himself in Shade's poem and to find reflections of Zembla in it (*Pale Fire*). Humbert's story is permeated with allusions to Quilty (*Lolita*). Quilty, who initially

accompanies Humbert as a shadow, intercepts the leading role and displaces Humbert to the role of the shadow. However, a question of an original and a copy remains open: the author is toying with the idea of mimetic reversibility.

Magdalena Medarić (Medarić 2001) points at the vast cultural significance of mimicry, equal to such important symbols as “labyrinth”, “mirror”, “enigma”, etc. She regards mimicry as the “game” and the “theatre” through the prism of R. Caillois’ game theory and Evreinov’s theory of theatre. On her opinion, mimicry as an illusionist device, mystification or visual ambiguity, belongs to the “manieristic” as contrasted with “classical” paradigm of culture, according to G. Hocke’s classification. Medarić observes that mimicry lies on the border between the pure idealism and pure materialism, metaphysics and positive science (ib. 215). Her account focuses first and foremost on the metaphysical and cultural aspects of mimicry. Thus, Nabokov’s elaboration of the mimicry topic involves elements of the Romantic and Symbolist myth of the “double reality”, decadent aestheticism and scientific interest in natural asymmetry and reversibility of mimetic relations.

The models of polarized vision

Double or multiple reflection and mimicry belong to the vast class of models of polarized vision, e.g. **vacillation between two- and three-dimensionality**. In certain circumstances two-dimensional objects are perceived as three-dimensional and vice versa. For example, a “white parallelogram of sky” is actually a dresser with mirror as “cinema screen”, where swaying of boughs is produced by a human vacillation, “by the nature of those who were carrying this sky” (Nabokov 1963: 14). The dresser is first perceived as a flat geometrical object (parallelogram, screen). The mirror reflection (sky, boughs) generates an illusory three-dimensional space inside. However, the illusion is dispelled by a vacillation of the real world containing the dresser. The cinematographic “screen” metaphor is pertinent here: “It is one of the most important formal qualities of film that every object that is reproduced appears

simultaneously in two entirely different frames of reference, namely the two-dimensional and the three-dimensional, and that as one identical object it fulfils two different functions in the two contexts" (Arnheim 1957: 59). Another example of polarized vision is **confusion or merging of the visual field and visual world**, which produces an optical illusion, e.g. when butterfly closes its wings and with that disappears (Nabokov 1963: 80) or when the footprint is seen as a part of a human body: "a highly significant footprint, ever looking upward and ever seeing him who has vanished" (ib. 80). The **stroboscopic effect** which retains traces of the previous perception also produces a vacillation between the "normal" and confused or disturbed vision: he "nearly tripped over the tiger stripes which had not kept up with the cat as it jumped aside" (ib. 16); "the yawn begun by a woman in the lighted window of the first car was completed by another woman — in the last one" (ib. 308).

The Hourglass and the Möbius Strip

The hourglass belongs to the group of symbols of infinity. It is employed, for example, to describe Adam Krug's hampered attempt to cross the bridge in *Bend Sinister*. The soldiers of the south side guard do not permit the philosopher to enter the city since his pass is not signed by the north side guard, whereas the north side soldiers cannot read and write. "Doomed to walk back and forth on a bridge which has ceased to be one since neither bank is really attainable. Not a bridge but an hourglass which somebody keep reversing, with me, the fluent fine sand, inside" (Nabokov 1974: 24). The hourglass is a metaphor for the measured infinity like a verse line, a unit of poetry. The metaphor refers to H. Bergson's "Creative Evolution": "It is not easy to get rid off the image of hourglass while thinking about time" (Bergson 1913: 21). The hourglass is an ambiguous symbol. On the one hand, it is an image of measurable infinity. If the movement of sand is identified with the direction of historical time, it turns out that measurable time runs towards the future, the future being filled and the past

disappearing. On the other hand, the hourglass visually demonstrates that the future and the past consist of the same matter and the idea of time is relative. Being perceived as a visual image or icon, the hourglass represents the reverse time of human life (as depicted in the first chapter of *The Gift*): the diminishing future, the replenishing past. Time is reversible neither in the mathematical nor in the physical sense, but in terms of human perception: "What we are now trying (unsuccessfully) to do is to fill the abyss we have safely crossed with terrors borrowed from the abyss in front, which abyss is borrowed itself from the infinite past. Thus we live in a stocking which is in the process of being turned inside out, without ever knowing for sure to what phase of the process our moment of consciousness corresponds" (Nabokov 1974: 161). Finally, the hourglass is "associated with the point of contact between the novel's two worlds" (Johnson 1985: 197): as a chiasmic structure it is a model of fictional space.

Fictional space is the "reverse side" of reality, which, in its turn, partakes of another, higher reality. Several scholars (S. Davydov, O. Ronen) describe the structure of *The Gift* as the Möbius strip, where the author/ narrator and the protagonist move along the different sides of the strip. The close relationship between the author's biography and the novel is too apparent to ignore: the author/ narrator and the protagonist are the two sides of the same texture. The grammatical first-person form is an expression of this linkage: in the first-person fragments the distance between the auctorial narrator and the protagonist is minimal. The Möbius strip is also the model of the relationship between narration and the narrative. They are paradoxically separate and inseparable: "...each is part of the other, like the front and back sides of a sheet of paper" (Branigan 1984: 4). The relationship between narration and narrative is a basic narratological problem further developed by psychoanalysis of the film as "(1) a play of presence/ absence between the author as subject and a narrator, i.e., any of the author's representatives in the text" and "(2) a play of identity/ difference between the viewer as subject and a narrate, i.e., any of the viewer's representatives in the text" (Branigan 1984: 11).

Movement along the Möbius strip or the reversed "eight"-shaped symbol of infinity is constantly repeated on the different

levels of the text: “the conversation you are carrying on while your mind runs around you’re the outside of your own words and along the inside of those of your interlocutor”; random thoughts as well as details of the physical world form together “the reverse side of a magnificent fabric, on the front of which there gradually formed and became alive images invisible to him /the protagonist who is writing the novel — MG./” (Nabokov 1963: 158, 298).

Some conclusive remarks. Speaking of the “semiotic models” in literature, we refer, first, to the notion of the artistic text as a “modelling system”, as defined by the Tartu-Moscow semiotic school, and second, to the notion of modernism as highly reflexive, theoretical and “self-conscious art” (see e.g. Alter, Fokkema and others). The modernist theory of science is deeply rooted in the practice of art and philosophy (see an overview in Grishakova 2002). A combination of an entomologist, writer and chess problemist in Nabokov’s personality testifies to the close relationships and multiple points of intersection between different realms of the “discursive formation” of the modernist age. The metaphors of spiral and circle, mirror, hourglass, etc., are exploited as theoretical models (in M. Black’s terminology) to investigate the properties of the fictional space, the status of the author and the nature of art.

References

- Aleksandrov, V. 1999. *Nabokov i potustoronnost’: metafizika, etika, estetika*. Sankt-Peterburg: Aleteia.
- Alter, R. 1975. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley-LA-London: University of California Press.
- Appel, A. 1970, ed.; V. Nabokov. *The Annotated Lolita*. New York-Toronto: McGraw-Hill Book Company.
- Arnheim, R. 1957. *Film as Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bergson, H. 1913. *Sobranie sochinenij*. T. 1. Moskva: Izdanie Semenova.
- Boyd, B. 1992. *V. Nabokov: The American Years*. London: Chatto & Windus.
- Branigan, E. 1984. Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity. — *Classical Film. Approaches to Semiotics*, 66. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton Publishers

- Carroll, L. 1970. *The Annotated Alice*. With an Introduction and Notes by Martin Gardner. London: Penguin Books
- Carroll, W. C. 1982. The Cartesian Nightmare of *Despair*. — *Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others on His Life's Work*. Ed. By J. E. Rivers and Ch. Nicol. Austin: University of Texas Press.
- Clark, B. L. 1986. *Reflections of Fantasy. The Mirror-Worlds of Carroll, Nabokov, and Pynchon*. New York-Berne-Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Eco, U. 1986. Mirrors. — *Iconicity. Essays on the Nature of Culture. Festschrift for Thomas A. Sebeok on His 65th Birthday*. Ed. by P. Bouissac, M. Herzfeld, R. Posner. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Fokkema, D. and E. Ibsch. 1987. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature. 1910–1940*. London: C. Hurst & Co.
- Gandelman, C. 1984. The *Doktor Faustus* of Thomas Mann as a drama of iconicity. — *Semiotica*, 49–1/2, pp. 27–47.
- Garland 1995. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Ed. by V. E. Alexandrov. New York: Garland.
- Grishakova, M. 2002. Towards the Semiotics of the Observer. — *Sign Systems Studies*, 30.2. Tartu: TÜ Kirjastus, pp. 529–554.
- Johnson, D. B. 1985. *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ardis: Ann Arbor.
- Kilbourn, R. 1998. Chiasmus in “Ada”: “Ada” in Chiasmus. — Abstract for MLA Panel “Reading Nabokov Reading”. Nabokov-List, November 22.
- Levin, Y. 1988. Zerkalo kak potencialnyi semioticheskij object. — *Trudy po znakovym sistemam*, 22, pp. 6–24.
- Lyons, J. 1977. *Semantics*. Vol. 2. Cambridge-London-New York-Melbourne: Cambridge University Press.
- Man, P. de. 1979. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press.
- Maslenikov, O. A. 1957. Russian Symbolists: The Mirror Theme and Allied Motifs. — *The Russian Review*. Vol. 16, N 1, pp. 42–52.
- Medarić, M. 2001. Mimkrija kak simvolicheskij obraz mira (na materiale proizvedenij Vladimira Nabokova i ego sovremennikov). — *Russian Literature*, XLIX, pp. 195–222.
- Metz, C. 1992. Zerkala v kino. — *Kinovedcheskie zapiski*, 13: 26–30. The original text in: *La Licorne* 1990, 17, pp. 5–8.
- Nabokov, V. 1974. *Bend Sinister*. London: Penguin Books.
1966. *Despair*. New York: Putnam's Sons.
1971. *Glory*. New-York-Toronto: McGraw-Hill Book Company.
1963. *The Gift*. London: Weidenfeld and Nicolson.
1968a. *King, Queen, Knave*. New York-Toronto: McGraw-Hill Book.

1991. *Pale Fire*. London: Penguin Books.
1989. *Speak, Memory*. An Autobiography Revisited. New York: Vintage Book.
1997. *The Collected Stories*. London: Penguin Books.
- Norrman, R. 1998. *Wholeness Restored. Love of Symmetry as a Shaping Force in the Writings of H. James, K. Vonnegut, S. Butler and R. Chandler*. Frankfurt am Main-Berlin: Peter Lang.
- Smirnov, I. 2001. Art à lion. — *Hypertext. Otchajanie. Sverhtekst. Despair*. München: Verlag Otto Sagner.
- Tammi, P. 1985. *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia toimituksia, ser. B, 231.
- Vasseleu, C. 1998. *Textures of Light*. London and New York: Routledge.

Men on the Verge of Nervous Breakdown: Masculinity in Contemporary Culture and Literature

RAILI PÕLDSAAR

Although mental breakdowns have traditionally been associated with women, men are increasingly facing an identity crisis as norms prescribed to them are no longer in harmony with the contemporary world. It is time for men to come to an understanding that they, too, have gender. Up to now masculinity has largely been defined in negative terms, as something that is not feminine. Thus, changes in the roles of women should have been accompanied by changes in the roles of men. That, however, has not happened. Suzanne Franks argues “that as women’s identities have broadened and encroached upon male territory, instead of swapping and merging of identities, men moved further into the traditional heartland of male identity — the drinking, shagging, sporty stereotype” (Franks 1999: 167). The re-appearance of emphatically masculine superheroes and sexist stereotypes in recent popular culture indicates a frenzied attempt to quell the anxiety. The violent and often irrational counter-reaction to the women’s advancement and, especially, feminist movement eloquently speaks of male insecurity — men sure of their own identity would not have to fear women but welcome more equitable and harmonious co-operation with them.

Although Estonia is nowhere close to a re-evaluation of gender roles and has remained surprisingly untouched by feminist ideas, the crisis of masculinity looms large in our recent publications, both high and low culture. Why otherwise the publication of the 1990s men’s movement classic, Robert Bly’s *Iron John* (*Ürgmees*)

but not some feminist key text such as Betty Friedan's *The Feminine Mystique* or Susan Faludi's *The Backlash*? Why the popularity of the über-macho posturing of Kaur Kender and the patriarchy of Jaan Tätte? Or the fact that the only competing script is gay sensibility in the work of Tõnu Õnnepalu under his several aliases? Although feminism receives a radical bashing at almost every appearance and Estonia remains entrenched in patriarchy, our men feel threatened. Why so? The following essay is not so much an analysis of a specific work of literature but an attempt to outline the sources of male anxiety and to suggest a new gendered framework for reading Estonian literature from a comparative perspective. Since gender has been thoroughly digested in British and American theory and literature, the essay will trace developments in the Anglo-American cultural space that parallel those in Estonia. The focus is interdisciplinary since gender, as a complex phenomenon, requires multifaceted treatment. Examples have been taken from popular middle-brow literature and film since they, due to their dependence on sales figures, are more adequate instruments for measuring popular perceptions than high culture.

One has to go back to the definition of gender. Masculinity and manhood have traditionally been considered unambiguous since they have been the established norm in human societies and thus naturalized as self-evident. Fissures in this perfect picture can only be seen in times of cultural change or when a culture encounters another culture with a competing discourse of manhood. It is then that the comfortable security of the norms is shaken. Many recent scholars, for example, Donna Haraway view masculinity as a historical ideological process — it is rooted in a specific period of history and reflects the power relations of that time, mostly under the guise of “naturalness” (Haraway 1989). Gender is reduced to sex, i.e. the biological difference between men and women, and presented as an immutable fact of nature that will determine the place and function of individuals in society. Yet, as society, gender — or the social meaning given to the biological sex — is never static and remains a dynamic process that is changed by the historical and social processes around people. In the words of Mary Talbot, “masculinity is not an individual property or attribute; it is formed within institutions and is historically constituted.

Like femininity, it is discursively produced and its articulation spans institutions.” (Talbot 1998: 191). The key concepts in the traditional western script of masculinity have been rationality, responsibility, heterosexuality, hierarchy, dominance, violence. This “hegemonic masculinity” embodies cultural ideals of a given culture and the images are reworked in both high and low culture and they give all men, albeit vicarious, access to the benefit they reap simply by being men (Talbot 1998: 193). Masculinity and femininity have to be studied hand in hand since, according to Michael Kimmel, they “are relational constructs, the definition of either depends on the definition of the other” (Kimmel 1987: 12).

As gender is never static, it requires constant re-enactment or performance, to use the term of Judith Butler (1990). According to Butler, gender “ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning of a pre-given sex. /.../ gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which ‘sexed nature’ or ‘a natural sex’ is produced and established as ‘pre-discursive,’ prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts.” (Butler 1990: 7). Men and women perform certain culturally prescribed scripts of masculinity and femininity in order to fit the role of man or woman prevalent in the society in which they live. Even when men and women dislike aspects of the roles assigned to them, they cannot completely ignore the preferred scenarios of their culture, if they wish to survive in it — they have to position themselves somehow, either in acceptance or rejection. Thus, in the words of Gail Bederman, “to study the history of manhood /.../ is to study the historical ways different ideologies about manhood develop, change, are combined, amended, contested — and gain the status of ‘truth’” (Bederman 1995:7).

There have always been fears about people who do not easily fit into the neat male-female categorizations. Therefore, “the ‘feminized male’ of the twenties was a disturbing figure because he — along with the ‘masculine woman’ — suggested a position beyond the either-or [of male-female] and dislodged sex from gender codes.” (Fjellestad 1998: 54). The periods that are characterized by an interest in sexual ambiguity are usually times of social turmoil that alter cultural values dramatically. Gilbert and

Gubar, for example, observe that "if, during and after World War I, women gained the freedom to don trousers and their hemlines rose as their hair got shorter, during and after the Vietnam war gender boundaries dramatically blurred as young women put on pantsuits and young men grew their hair long" (Gilber and Gubar 1989: 372). Similar tendencies can be seen in the films of the period in which men can show love and emotion (and even wear make-up!) without losing their masculinity (Rudolph Valentino is probably the prime example here). However, the blurring of gender lines was short-lived since the 1930s re-established the normative masculinity of man with new vigor.

While norms of masculinity and femininity have always loomed large in the educational discourses, there have been periods when gender has been a nexus of heightened anxieties. Usually, the periods coincide with dramatic historical change. Challenges to male authority of any kind create fears about male position in society. The unease is usually translated into an active search for ways of enacting one's masculinity and reassuring oneself that one is still a man and in control. Thus, for example, late 19th–early 20th century saw an upsurge in interest towards masculinity, as can be seen in the macho rhetoric, popularity of strenuous outdoor activities and team sports as well as cowboy and adventure novels for those who could not leave their hearths. The frenzied activity shows that something was amiss in the self-image of turn-of-the-century man. The Victorian manhood or gentlemanly ideal of reason, restraint and respectability was besieged by the raw masculinity of the less refined kinds (Bederman 1995: 11). The negotiation of the two sets of male ideals reflects the changing nature of life in an urbanizing world. The challenges to the power of white middle class men from non-white races, women and lower classes seemed to translate into an anxiety over the masculinity of the white middle class men. Manhood was still powerful, only it was uncertain as to what kind of manhood it was to be.

At the turn of the 20th century, changes in the social makeup made old middle-class ideals of manliness, born out of small-scale competitive capitalism, outdated in the new industrial expansion. No longer was a man self-sufficient, no longer could he be sure of a rags-to-riches career but could remain a low-level employee of a

large corporation for his whole life, if they were lucky not to be made redundant when the company went bankrupt. The new jobs for men no longer required raw physical force and were often moved from the masculine outdoors to the feminized indoor spaces. Women, simultaneously, were moving out of the homes and into the workforce, further destabilizing the existing gender balance. This instability undermined the traditional middle-class male power (ib.12). Since ills seemed to derive from the industrialized system itself, men returned to less refined models of manliness.

A similar process could be seen in Estonia. Not only was there dramatic social change in an ideological sense but also a personal one, especially with regard to the roles of men. With the restructuring of economy on a fierce market-oriented model, many businesses failed and men lost their role as the primary breadwinner of the family. Even more, though, the celebration of *laissez-faire* economy led to the acceptance of the American values of achievement and constant competition of everybody against everybody. Although the values concern both men and women (see Põldsaar 2000 for more detail), it is men who are especially bound by the role requirements that rule out softer and less materialistic forms of manliness. The script of masculinity prescribes competition, achievement, success and materialism as well as treatment of women as consumer commodities and status symbols. Since it presents a social Darwinist world, the script does not allow for playful deviation from the established norm. The only counterdiscourse is an equally male-centered but less Americanized form of masculinity that criticizes the shallow hedonistic bent of the above model and calls for a return to a more traditional — and often nationalist — form of patriarchy of distinct gender spheres in which “men are men and women are women”. Roughly speaking, evidence of the two gender scripts can be found in the work of Kaur Kender and Jaan Tätte, respectively. Although Estonian literature does deal with gay sensibility (the work of Emil Tode/Tõnu Õnnepalu), this has not widened the repertoire of heterosexual male writers. If anything, they have become more entrenched in the patriarchal models, one in a desperate attempt to keep up with the changing times, the other in an attempt to turn

back time. Both forms of masculinity are inseparably connected to their time yet they both seem to be oblivious to the socially constructed nature of the norms they celebrate. Is there a way out?

Western scholars of gender in different disciplines have sought to answer that question. In Michael Kimmel's treatment, social changes such as changes in the organization of work, the geographical space and demographics change family structure and the way the family interacts with society at large. This, in turn, affects gender relations, as women begin to move from domestic to public spheres. For Kimmel it is women who attempt to find an ideology that would justify such movement and, since masculinity and femininity are relational concepts, if femininity is questioned, so is masculinity (Kimmel 1987: 14). "In a society based upon the institutional power of men over women, men benefit from inherited definitions of masculinity and femininity and would be unlikely to change them — indeed, unlikely even to call them into question. Men, as a group, have historically exhibited a smug satisfaction with existing gender relations" (ib.). Thus, men have little incentive to challenge the traditional notions of gender that use masculinity as "the normative standard of reference" and maximize "the distance between the two genders while minimizing the extent to which these definitions reproduce the existing power relations, vary historically, and therefore are open to challenge" (ib.). When women initiate change, men will have to express a willingness to adapt themselves to the change — or at least engage with the new scripts, something that is not in evidence in Estonian literature.

However, the fact that the repertoire of masculinities has increased does not mean that the position of men in society has changed. Rather, the re-negotiation of scripts of masculinity indicates an attempt by the ideological construct to retain its relevance and maintain its hegemonic control over the men and women of any given society (Talbot 1998: 211). Hence the relatively unchanged dominance of men in English-speaking countries that have debated gender for a century. For Talbot the stability of masculinity lies in its flexibility which "enables it to withstand larger, more disruptive structural changes" (ib. 212). Masculinity is more important to men than femininity is to women because men have so much more at stake, having to differentiate them-

selves from both women and homosexual men. (Kimmel 1987: 17). Even if we do not accept Kimmel's position, there is ample evidence to suggest that men invest considerable effort into just being masculine, as befits a man. Men benefit considerably from performing their masculinity in the mode acceptable to the society they live in since their reward comes in the form of respect, prestige and the right to command, what Robert Connell calls the "patriarchal dividend" (Connell 1995: 81).

The attempts of remaking manhood have been surprisingly similar throughout the 20th century. They include celebration of all things male, male bonding outside the bounds of civilized society that was supposed to be a source of debilitating softness that was threatening the Western male. The raw masculine can be expressed in "muscle sports", the great outdoors or all-male organizations dedicated to developing the male body and mind since the early age (Boy Scouts, YMCA), to be continued in later life in male lodges and clubs. All the activities seem excessive in the context of male-dominated societies in which they appeared. There is a difference, though. The dominant manliness is to do with male roles in the public sphere, their rationality and restraint; the new engagement with masculinity is focused on men as biological creatures of the body, with their roughness and strength. The decorous Victorian gentleman or the paterfamilias of the 1950s is extinct, overtaken by raw masculinity. Since male control of society is no longer as firm as it was in the past, men seek for alternative modes to maintain their hegemonic masculinity, often inventing "an imaginary past when men's innate, 'natural' manhood could be expressed with less constraint" (Bederman 1995: 235). This is the drive that inspired 19th century educationalists as well as Robert Bly (1991). Both assume that the over-refined civilization has made men gentle, nurturing, soft and passive, at the loss of their "vibrant" or "fierce" masculine energy. Since it is hard to find the gentle man in the public sphere today, the dread of the "feminized man" must mask something else, probably the loss of absolute control over human societies. Although Bly claims to respect women, his writing does not reflect any attempt to bridge the gap between the sexes. It is not surprising that it found warm welcome in the neo-conservative

early 1990s characterized by the backlash against women's movement as well as an elevation of raw male achievement culture to a pedestal that it still has not come down from. If Bly's rhetoric logically fits into the American culture that has, indeed, faced serious feminist challenges since the 1970s, its reappearance in Estonia that has in no way managed to shake male dominance is less easy to explain. Either Estonian manhood is more feeble than its Western counterparts in its paranoia about the female or it just wants to make sure the cult of masculinity will be perpetuated in Estonia, with its attendant bashing of women, immigrants and homosexuals. The features are all too evident in Estonian culture and in the translated literature, if not (yet?) present in original writing.

The masculinity of late 20th century has merged several previously distinct scripts of masculinity, even if it has not changed its attitude towards women. The Victorian manliness, with its rationality, responsibility and restraint, has been blended with the raw masculinity of the "primitive man" and often even garnished with the self-display of the homosexual male. The latter can be seen in the male preoccupation with his physical self and body image. Michael Kimmel suggests two reasons for the change: on the one hand, since men's and women's roles are increasingly similar in the public sphere, emphatic bodily difference enables to assert difference, on the other hand, the decreased stigmatization of gays as failed men (Kimmel 1987: 16).

However, the spectre of homophobia has been loath to disappear, as popular culture, especially the relatively new medium of men's magazine, shows. A plethora of masculinities seem to appear in men's magazines — for example, men who are more style conscious appear side by side with the rough biker males. Yet, the style sections are not "safe" because of the presented narcissitic images of male demi-gods are created for other admiring males. According to Clay Steinman, men are uncomfortable in gazing at their exhibitionist likes because there is the risk of finding pleasure in the sight and being forced to admit homosexual urges (Steinman 1992: 202). Thus the glamorous shots of male bodies are accompanied by very sexualized images of women. As Tim Edwards suggests, the near pornographic depictions of wo-

men ward off the dangerous implications of male images and male bodies displayed for the male gaze in the same pages (Edwards 1997: 78), in order to dispel the suggestion of homosexuality. The tension is certainly all too evident in Estonian literature that is aggressively sexual and eager to objectify women. It can be said, then, that the traditional practice of constructing masculinity against women and non-manly men still persists in our day and age.

The three interesting types of heterosexual masculinity to emerge in the Anglo-American cultural space in past few decades — the new man, the new lad, the man-boy — are all constructed in relation to both women and homosexual men. The new man was an attempt to create a new and softer version of masculinity in the wake of the feminist movement and New Age philosophy in the 1970s. The new man was sensitive, caring and supportive of women. He was happy to share housework and child-care responsibilities and valued the harmony of human relationships. The man was not a wimp but just secure enough in his manhood not to feel threatened by women in his life. T. S. Garp, the main character of John Irving's *The World According to Garp* is a perfect example of the type. In his relationships with women in his life — his mother and wife — it is Garp who is the sensitive and gentle partner who is happy to dedicate his time to the home and children while his wife goes to work. The portrait is given without caricature of neither men nor women and seems to spell out a harmonious new family model. However, Garp does die in the end (through a fanatic's bullet intended for his feminist mother). The new man, in such a pure form, was not a widespread phenomenon in reality. He was, rather, a media vision of what pro-feminist men would look like and was usually ridiculed as "dull, ineffectual, emotional and possibly effeminate" (Whelahan 2000: 61). The new man remained something of a fictional bogeyman that reflected the fear of men of a possible feminist transformation. Although new men exist, they have not been celebrated in popular culture or high literature.

The term 'new lad' suggests a transition from the past conventions of masculine behavior but also a kinship with 'new man'. The new lad, in the words of Imelda Whelahan, is "almost

always white; part soccer thug, part lager lout, part arrant sexist /.../ knowingly offensive, particularly in its sexual objectification of women" (Whelahan 2000: 58). He is repelled by the image of the new man and seeks to construct his identity on the basis of the traditional rough masculinity that is fused with softer touches from the new man. He thinks that both the sexist traditionalist and new man are unattractive to women and since asserting his heterosexuality is the central aim for him, he seeks to fashion himself to the woman of today. The new lad is ironical about feminism and his repertoire is stocked with sexist jokes but they are created with an awareness of feminism. He is a predominantly British phenomenon that depends, according to Tim Edwards, not only on its relationship with women but also on the changing work roles and "a deep seated set of anxieties concerning the lack of future focus for young men, which has almost nothing to do with reactions to second-wave feminism and almost everything to do with the fear of unemployment" (Edwards 1997: 82).

The persona has had a successful life in the recent film, most notably in the very successful *Full Monty* or in the so-called lad-lit. To Rosalind Coward the portrayal of masculinity as failure suggests a "parodic self-reflexivity" (Coward 1999: 93). Nick Hornby's *Fever Pitch* may be one of the attempts to create a revisionary male role model on the basis of a developing male bonding between father and son during the football matches that they ritualistically visit. He seeks to incorporate fatherhood in his image of masculinity — and does that in the autobiographical confessional mode, often used by feminist writers, as Imelda Whelahan observes, although his text is saturated with the ultra-masculine football (Whelahan 2000: 132).

The task of performing one's manliness adequately all too often seems a daunting task, even if one does not go in for the regimen of wild life prescribed by Robert Bly. One solution is the old return to the physical masculinity that is based on raw power and dominance over women, homosexuals and racial minorities. The very violence with which the position is asserted speaks of its insecurity. The other option is retreating to the safety of boyhood (Whelahan 2000: 64). Some new lads grow up but some refuse to leave their Peter Pan state. This allows the men to be selfish,

hedonistic, wallow in the nostalgia of childhood and also to surrender all responsibility for their actions. As such, the boyish man is the exact opposite of the restrained and responsible Victorian male. The man-boy is all too frequent in contemporary fiction, especially in the work of Nick Hornby. Will Freeman (note the name!), the main character of Hornby's novel *About a Boy* is the supreme example of the boy-man. His introduction says it all:

How cool was Will Freeman? This cool: he had slept with a woman he didn't know very well in the last three months (five points). He had spent more than three hundred pounds on a jacket (five points). He had spent more than twenty pounds on a haircut (five points) (How was it possible to spend less than twenty pounds on a haircut in 1993?). He owned more than five hip-hop albums (five points). He had taken Ecstasy (five points), but in a club and not merely at home as a social exercise (five bonus points) (Hornby 1999: 6)

His presentation shows both his credentials in street fashion and in the yuppie establishment. There is unabashed hedonism and self-display but also a quick reminder of his unwavering heterosexuality. There is also a firm denial of any responsibility in life such as a job, family or even a stable relationship with a woman — all this despite the fact that Will is nearing middle age. Anna Hollander observes similar infantilism in contemporary adults and their fashion choices in general: “A crowd of adults at a museum or a park now looks like a school trip” (Hollander 1995: 171). The youthful camouflage symbolically frees people from “the burden of adult sexuality” and, through that, of the responsibility that adult commitment brings (ib. 172). If sexual roles are too intimidating, people seek refuge in the safety of childhood. The boyish image of masculinity, thus, does not escape the fear of the other two models of manhood and does not offer a secure male identity. None of the three models has become the dominant mode of masculinity or shaken the pattern of male dominance in society. They all offer one more version. Yet men seem to be restless without one fixed mode of being a man — as evidenced in both

high and popular culture — since they do have much to lose by failing to conform to the right norm.

The male searches for identity have not been aided much by postmodernism that has consistently undermined traditional culture, the mainstay of patriarchal masculinity. In the words of Danuta Fjellestad, “The essentialism, foundationalism, and universalism of Enlightenment theory and politics, and the resulting privileging of men as the paradigms of humanity, have been under attack from both postmodernist and feminist quarters.” (Fjellestad 1998: 132). However, it would be rash to equate postmodernism with feminism and the relationship has been uneasy, at best (Benhabib et al 1995). The postmodernist theories are often viewed as “masculine” by feminist authors since they are produced by men and “focus on the male subject and *his* troubled relationship with the Enlightenment” (Fjellestad 1998: 133). Postmodernism, with its relativism and focus on irony and playfulness also counteracts feminist politics. On the other hand, postmodernism’s critique of reason, knowledge, and subjectivity are similar to feminist ones.

Since postmodernist thinkers move away from stable identities, they have only contributed to the dissolution of a stable masculinity. Since society has not dethroned existing hierarchies with equal agility, the male subject who still has the dominant social position, is not helped much by the theories and, instead, often turns back to more archaic methods of dealing with the anxiety over his masculinity. This, however, does not mean that we should cease to critique entrenched models of patriarchal masculinity. The repertoire of roles that women play in society has increased dramatically and men, too, are finding more options for performing their masculinity. Even if the core motivation and manifestations of the gender behaviors is often reminiscent of the old patterns, we should rejoice over the multiplicity and hope for more flexibility. We should not seek shelter in the security of the old roles that will only trap us in the dated polarization of men and women. Estonian literature seems to be too afraid of women, homosexual men and other races to risk playing with masculinity and femininity, either in postmodernist high-brow or popular idiom. The normative macho masculinity speaks of an anxiety about the changing roles of women and an unwillingness to change. A heterosexual Esto-

nian man does not perform his gender, he just is a man, no questions asked, if we are to judge by literature. The loud declarations of masculinity and virility mute any possible debate over possible gender role adaptation. Without self-reflection and introspection in the sphere of culture, it is also hard to expect changes from Estonian men. Although the American and British culture are very far from a satisfactory solution to the problems, they at least have tried out different scripts. We are still to find out there is more than one.

References

- Bederman, G. 1995. *Manliness and Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880–1917*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Benhabib, S., Butler, J., Cornell, D. and Fraser, N. 1995. *Feminist Contentions: A philosophical Exchange*. New York: Routledge.
- Bly, R. 1991. *Iron John: A Book About Men*. Dorset: Element Books.
- Bly, R. 2002. *Ürgmees. Raamat meestest*. Huma.
- Butler, J. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Connell, R. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Coward, R. 1999. *Sacred Cows: Is Feminism Relevant to the New Millennium?* London: HarperCollins.
- Edwards, T. 1997. *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society*. London: Cassell.
- Fjellestad, D. 1998. *Eros, Logos, and (Fictional) Masculinity*. Uppsala: Uppsala University.
- Franks, S. 1999. *Having None of It: Women, Men and the Future of Work*. London: Granta Books.
- Gilbert, S. M. and Gubar, S. 1989. *Sexchanges*. Vol. 2 of *No Man's Land: The Place of Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven: Yale UP.
- Haraway, D. 1989. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge.
- Hollander, A. 1995. *Sex and Suits. The Evolution of Modern Dress*. New York: Kodansha.
- Hornby, N. 1998. *About a Boy*. New York: Riverhead Books.
- Hornby, N. 1992. *Fever Pitch*. London: Victor Gollanz.

- Irving, J. 1998. *The World According to Garp*. New York: Modern Library.
- Kender, K. 2001. *Check out*. Tallinn: Pegasus.
- Kender, K. 2000. *Iseseisvuspäev*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Kender, K. 1999. *Yuppiejumal*. Tallinn: Täht.
- Kimmel, M. S. 1987. Rethinking 'Masculinity'. New Directions in Research. — Kimmel, M. S., ed. *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity*. Newbury Park and London: Sage Publications.
- Põldsaar, R. 2000. *American Cultural Influence and the Re-Construction of Gender in Recent Estonian Public Discourse*. Unpublished MA thesis. University of Tartu.
- Steinman, C. 1992. Gaze Out of Bounds: Men watching Men on Television. — Craig, S., ed. *Men, Masculinity, and the Media*. Newbury Park: sage Publications, pp. 199–214
- Talbot, M. M. 1998. *Language and Gender. An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Tätte, J. 2002. *Näidendid*. Tallinn: Tallinna Linnateater.
- Tode, E. 1993. *Piiririik*. Tallinn.
- Tode, E. 2002. *Raadio*. Tallinn.
- Whelahan, I. 2000. *Overloaded. Popular Culture and the Future of Feminism*. London: The Women's Press.

Wien, eine Stadt von Liebe und Gewalt in der österreichischen Gegenwartsliteratur von Frauen

MOSÉ CHIMOUN

Im 18. Jahrhundert war im Europa im allgemeinen die Zeit „der grossen Mätressen, des galanten, üppigen Liebeslebens und einer ständig steigenden Zahl öffentlicher oder geheimer Freudenmädchen“. (Schmölzer 1993: 327) Es ist auch heute bekannt, dass zu jener Zeit „die moralische Verkommenheit einen Höhepunkt erreicht hat“. Die Stadt Wien wurde auch berühmt durch ihre Mädchen; Friedrich Nicolai beschreibt sie wie folgt:

...Eine Art von schönen Dienstmädchen, die Wien ganz eigen sind, sämtlich hübsch anzusehen und von zarter Haut; sie schminkten sich wohl noch dazu, haben niedliche Füsschen und gestickte Schuhe, halten sich sehr sauber und gehen beständig in Seiden. (Ib.)

Es war also die Entstehung der Prostitution, die mit der Entwicklung des Proletariats im 19. Jahrhundert in eine dramatische Phase tritt: die Schaffung von Bordellen. Diese Lage ist heute schlimmer geworden: Sexshops, Sexgruppen, Pornomagazine und Freikörperkultur haben die heilige Seite der Liebe durch Untreue und Gewalt ersetzt. Dieses Kulturphänomen ist von den österreichischen Schriftstellerinnen literarisiert worden. Ingeborg Bachmann, *Malina* (1971), Brigitte Schwaiger, *Wie kommt das Salz ins Meer* (1979), Elfriede Jelinek *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989), und Ingrid Pukanigg, *Hochzeit: Ein Fall* (1992) sind diejenigen, die sich in den letzten Jahrzehnten damit intensiv

auseinandergesetzt haben. Wien wird durch Liebesgeschichten in den gerade beispielhaften angeführten Romanen unterschiedlich dargestellt: zum einen als eine Stadt, in der Liebe sinnlos ist und zum anderen als ein Ort, in dem Frauen Opfer psychischer und physischer Gewalt sind.

1971 gibt Ingeborg Bachmann den Ton mit ihrem Roman *Malina* (Bachmann 1980)¹ an. Die Ungargasse ist der Schauplatz einer dramatischen Liebesgeschichte zwischen zwei Männern, Malina und Ivan, und einer anonymen Frau. Die Geschichte ist die einer Ich-Erzählerin, die mit einem Mann namens Malina zusammenlebt, die aber Ivan, einen geschiedenen Nachbarn, der das Sorgerecht für seine beiden Kinder hat, liebt. Die beiden Familien wohnen nicht weit voneinander: Ungargasse 6 und 9. (*Ma.* 28) Die Ich-Erzählerin und Malina haben nichts Gemeinsames: Beim „Ich“ dominiert das Gefühl und bei Malina der Intellekt, so weiss er immer weniger mit seiner Gefährtin anzufangen. (*Ma.* 129) Da die Ich-Erzählerin unbedingt ihr Gefühl zum Ausdruck bringen will, sucht sie sich einen Liebhaber: Ivan. An der Liebesgeschichte zu Ivan nimmt Malina nicht teil, obwohl er sich der Tatsache bewusst ist, dass die Protagonistin Beziehungen zu Ivan hat. Sogar toleriert er die Besuche von Ivan im Haus:

Er trinkt nie aus Ivans Glas, er rührt nichts an, was Ivan kurz vorher berührt hat, benutzt hat, einen Teller mit Oliven oder mit Salzmandeln. Seine Zigaretten drückt er in meinem Aschenbecher aus und nicht in dem anderen, der heute abend Ivans Aschenbecher war. (*Ma.* 128–129)

Die Tatsache, dass Malina jeden Kontakt mit den von Ivan benutzten Gegenständen vermeidet, bedeutet nicht, dass er eifersüchtig ist. Für ihn ist die Ich-Erzählerin nie eine Liebespartnerin gewesen, sondern eine Sexualpartnerin. Sein Benehmen ist viel mehr ein Ausdruck der Verdinglichung der Protagonistin: sexuell ist er sie satt. Malina vertritt einigermassen die in der Wiener Geschichte pervertierte obere Schicht. Für die Ich-Erzähle-

¹ Alle angeführten Textauszüge sind aus dieser Ausgabe. Die Abkürzung *Ma* wird gebraucht.

rin geht es um eine Frage des Gefühls. So sucht sie sich einen Liebhaber in der Nachbarschaft: Ivan. Dies ist eine Illustration von Anonymität und Einsamkeit, in denen die Leute in Wien sich befinden. Die Protagonistin hat keine Angst, ihrem Mann untreu zu sein; vor allem mit einem ihrem Mann gut bekannten Nachbarn. In Ivan sieht sie einen Liebhaber, mit dem sie sich verstehen können, denn sie gesteht: „Ivan und ich: die konvergierende Welt. Malina und ich [...]: die divergierende Welt“ (*Ma.* 129) Sie gibt sich Ivan völlig hin und fühlt sich von allem Kummer erleichtert; sie bestätigt:

Dass hier, in diesem Umkreis, wo ich bin, der Schmerz im Abnehmen ist, zwischen der Ungargasse 6 und 9, dass die Unglücke weniger werden, der Krebs und der Tumor, das Asthma und der Infarkt, die Fieber, Infektionen und Zusammenbrüche, sogar die Kopfschmerzen und die Wetterfühlbarkeit sind abgeschwächt. (*Ma.* 28)

Von dieser Liebe ist die Protagonistin benommen sogar betäubt. Karl Krolow konstatiert:

Alles andere vor dieser Beziehung weicht: Gegenwart, Umwelt, Öffentlichkeit, Realität [...] Eine bis zur Erschöpfung reichende Benommenheit, eine glückliche [...] Betäubung, ja, ein Virus, [...], die [...] Liebe, eine besondere Erkrankung. (Krolow 1971)

Diese „ivansüchtige Passion“ (Wohmann 1971) findet ihren Niederschlag im folgenden Bekenntnis: „Ich denke an Ivan. Ich an die Liebe. An die Injektionen von Wirklichkeit. [...] Ich lebe in Ivan.“ (*Ma.* 43) Die Liebe der Ich-Erzählerin zu Ivan ist so stark, dass sie davon blind wird. Diese Passion hat eine positive Wirkung, denn sie hilft der Protagonistin, das „Schizoid der Welt“ (*Ma.* 28) und den Wahn von verordnetem Leben zu überwinden. (Ib.) Ivan wird also das notwendige Hilfsmittel; er inkarniert das „Psychopharmakon“. (Ib.) Für die Protagonistin ist das Leben ohne Ivan undenkbar. Zu dieser Liebe sagt Ingeborg Bachmann selbst bei einer Interview:

Sie [die Liebe] drückt sich nicht durch ein Geschehen aus, sondern durch Intensität, durch Fanatismus. Diese Art von Liebe kann nicht in der Zeit bestehen. (Bachmann 1971)

Das starke Engagement der Protagonistin in dieser Liebesgeschichte ist ein Beweis für ihre Naivität; sie weiss noch immer nichts um die Vorstellung der Männer in Sache Liebe. Sie wird später entdecken, dass Ivan sich durch ihr starkes Verlangen überfordert fühlt. Für ihn bedeutet diese Beziehung nur ein „Spiel“. (Ma. 47) So „beklagt er sich über die absolute Hingabe seiner Geliebten, die sich an keine menschlichen Spielregeln hält“. (Hartlaub 1971) Diese Stellungnahme von Geno Hartlaub ist ein beispielhafter Ausdruck der phallokratischen Mentalität: es ist nur in der männlichen Weltanschauung, dass Liebe mit Spiel gleichgestellt werden kann. Das Betrachten der Frauen als Sexualobjekt hat sich im männlichen Unterbewusstsein eingenistet. Davon ausgehend ist es einfach für Geno Hartlaub, die Ich-Erzählerin als sozial ungeeignet einzustufen. Ivan zieht sich zurück, denn er braucht Zeit für sich und für die Betreuung seiner Kinder. Die für Ivan „sehr possessive“ Freundin kann ihre momentane Abwesenheit nicht ertragen. Also fällt sie in ihre alten Leiden zurück, denn Malina als Mentor ist nicht imstande, Ivan zu ersetzen; wie schon gesagt, interessiert er sich nicht mehr für die Protagonistin. Auch da ihre Liebe zu Ivan sich „durch Intensität, durch Fanatismus“ ausdrückt, ist ihr Untergang programmiert, weil Fanatismus immer zur Gewalt führt, welche gegen sich oder andere Leute gerichtet sein kann. In diesem Fall ist sie selbst Opfer: sie begeht Selbstmord. Diese tragische Liebesgeschichte bekräftigt die übliche Behauptung mancher radikalen Frauen, dass heterosexuelle Liebe ihren eigenen Untergang sucht. Der Untergang der Protagonistin war deutlich vorgezeichnet, weil sie sich am Ende in einem Zustand befand, in dem sie sich nicht mehr in der Welt bewegen konnte; sie sah ihre Umgebung nicht mit den Augen der anderen; da geriet sie in die tiefste Einsamkeit, die der endgültige Schritt zum Tod war, das heisst ein Schritt zur ewigen Einsamkeit.

Das Image von Wien als das einer Stadt von Liebe, die zur Einsamkeit führt und letztlich zum Tod, kommt auch in Elfriede

Jelineks Werk vor: In *Lust* (Jelinek 1992)² vertritt Hermann, der Direktor einer Papierfabrik in einem Dorf, die Phallokraten, die nichts in einer Frau sehen als ihren Sex. Gerti, seine Frau, liebt ihn sehr und wünscht sich auch ein vernünftiges zwischenmenschliches Sexualleben. Leider beschränken sich ihre Beziehungen nur auf Sex. Hermann, der ein tüchtiger Besucher von Bordellen ist, muss wegen AIDS-Gefahr darauf verzichten. So konzentriert er sich auf Gerti. In den Beziehungen zwischen den beiden spürt man keine Liebe, sondern eine reine Benutzung des Körpers der Frau durch den Mann, um dessen sexuelle Phantasie zu befriedigen. Der Körper der Frau als Konsumgut wird wie folgt dargestellt:

Immer bereit zu sein, ihr Herz herauszureissen, es auf die Zunge zu legen wie eine Hostie und zu zeigen, dass auch der restliche Körper für den Herrn zubereitet ist, das erwartet er von der Frau. [...] Doch zuerst muss er sich alles ansehen, damit er Appetit bekommt. Man isst nämlich auch mit den Augen, und nichts bleibt verborgen ausser den scheuen Augen der Toten der Himmel, den sie sich letztlich erhofft hatten. (*Lt.55*)

In dieser Perspektive wird der Geschlechtsakt in Frage gestellt; man fragt sich, wozu dient der Sex, denn:

Verdattert schauen die Männer in die Löcher ihrer Frauen, die das Leben gerissen hat, ja, sie erschauen, als wüssten sie schon: die Schachtel ist längst leer, die ihnen seit Jahren die Körner verschüttet. (*Lt.241*)

Ob verheiratet oder nicht, haben die Frauen nichts anderes als ihre Köper anzubieten. Und aus diesem Körper kommt gar nichts Nützliches. Gertis Rolle ist vergleichbar mit der der ausgebeuteten Arbeiter in der Papierfabrik, (*Lt. 7*) das heisst, sie zählt nicht als Geliebte, sondern als ein Ding, das gratis benutzt wird; in diesem Sinne bekennt Hermann: „Was einem gehört, muss auch benutzt werden, wozu hätten wir es denn?“ (*Lt. 45*) Durch dieses Bekenntnis wird festgestellt, dass Gerti ein einfaches brauchbares

² Alle angeführten Textauszüge sind aus dieser Ausgabe. Die Abkürzung *Lt* wird gebraucht.

Ding ist und dass ihr Wert weniger als der eines Blatt Papiers ist, denn mit Papier können wertvolle Sachen wie Bücher gedruckt werden. Gerti, wie die Ich-Erzählerin bei Ingeborg Bachmann, ist sich ihrer Lage bei Hermann bewusst; so versucht sie eine Alternative zu finden: Zuerst verzichtet sie auf Liebe zum Mann; sie nimmt Alkohol als Ersatz für die fehlende Liebe. Eine solche Wahl treffen noch heute viel Wiener Frauen, die mit ihren Männern und dem Familienleben gar nicht mehr auskommen können. Aber es dauert nicht lange, denn Gerti glaubt immer noch an eine mögliche Gemeinschaftsleben mit einem Mann. Sie trifft Michael, einen Skiläufer; mit ihm hofft sie ein neues Leben anzufangen, das heisst, Michael wird ihr Liebe und Geborgenheit bieten. So freut sie sich, wenn sie den jungen Liebhaber sieht; darüber wird berichtet: „Die Frau streckt sich nach Michael aus. Ihr Gesicht wird langsam faltig, wie den Umstehenden mitgeteilt wird. Doch es spricht von Liebe”.(Lt.196) Diese Liebe wird sie bei Michael nie finden. Er setzt die „Arbeit” Hermanns fort, das heisst, er interessiert sich nur für Gertis Geschlecht, das er mit einer Tüte vergleicht. So bewundert er sich beim Schauen:

Es ist unglaublich, was man mit den dehnbaren Schamlippen alles anfangen kann, um sie, als wär’s ihr Schicksal, in der Form zu verzerren. Man kann sie z.B. zusammendrehe wie eine spitzige Tüte. (Lt. 197)

Gerti muss auch ihren Oberkörper zur Schau stellen, damit der junge Mann seine Neugier befriedigen kann:

Jetzt machen sie der Gerti auch noch das Oberteil vom Kleid auf und zeigen ihre zwei Brüste, die sie aus der Seide herauspringen lassen. Jetzt haben wir ein Bild gewonnen, hollaro!(Lt. 202)

Michael sowie Hermann finden gefallen am Schauen und am Betasten von Gertis intimen Köperteilen, bevor sie den Geschlechtsakt anfangen. Schauen in diesem Fall der lieblosen Beziehungen ist mit dem in einem Peepshow gleichzustellen. Immer in diesem Zusammenhang gehört Tasten zu ersten Kontakten mit Frauen in Bordellen, denn sie werden dort den

Besuchern als Waren angeboten. Peepshow und Bordelle sind florierende Geschäfte nicht nur in Wien, sondern auch in vielen Städten Österreichs. Da Männer daran gewöhnt sind, machen sie keinen Unterschied mehr zwischen ihren Liebesabenteuern mit Freudenmädchen und ernsthaftem und gesegnetem Liebesleben, dessen Basis die Gründung einer Familie ist.

Michael beschränkt sich nicht nur auf Schauen und Tasten, sondern er wird auch gewalttätig; er besudelt das Geschlecht der Frau mit dem Rest des Alkohols. Darüber wird berichtet: „Er schüttet ihr den letzten Rest aus der Flasche in die Muschi und gibt ihr gar eine Ohrfeige.“ (Lt.201) Die sinnlose Hast gegen Gerti, die zu ihrer Entwürdigung führt, veranschaulicht das tägliche Frauenschicksal im allgemeinen. Sei es beispielweise in Belgien, Frankreich, Süd-Afrika, usw.: Frauen sind Opfer von Gewalttätigkeit dieser Art. Wien ist also nur eine Stadt unter anderen. Die Erzählerin ist sich dieser traurigen Lage bewusst, wenn sie erklärt: „Die arme Gerti. Die so zornig geprüft wird in der Schule des Lebens.“ (Lt.199) Gerti, wie die meisten Frauen, existiert nur als Loch, in das die Männer ihre „Verkümmerung“ entleeren.³ Die Prüfung „in der Schule des Lebens“ geht weiter mit ihrem Mann, der sie wieder nach Hause schleppt und benutzt, ohne sich zu fragen, ob Michael sie angesteckt hat oder nicht, obwohl er selbst wegen AIDS auf die Bordelle verzichtet hat. Was für ihn momentan zählt, ist sich zu entleeren. Gerti kommt hier als ein Kadaver vor:

Der Boden scheint vom Blut wie frisch hergerichtet. Auf dem verschneiten Weg zersplitterte Vogelfeldern. Ein Marder oder Katze haben ihr natürliches Schauspiel geboten, auf allen vieren kriechend, ein Tier ist gegessen worden. Der Kadaver ist verschleppt. Die Frau ist aus der Stadt hierher gebracht worden, wo ihr Mann die Papierfabrik leitet. [...] Das Blut spitzt auf dem Weg herum. (Lt. 8)

³ Cf. Verena Stefan. Häutungen. München: Frauenoffensive, 21985, S.35. „Nach wie vor kann ein mann seine verkümmerung in die Vagina einer frau entleeren, ohne dass sie als person in seiner wahrnehmung vor- kommt, ohne dass sie sich grundsätzlich wehren, darauf verzichten kann“.

Die mit Schnee bedeckte Landschaft, in der Gerti als Kadaver auftritt, während ihr niemand aus dem Publikum Beistand leistet, bekräftigt Ingeborg Bachmanns Behauptung, dass „die Gesellschaft der allergrösste [...] Mordschauplatz (ist)“. (*Ma.* 290) Man kann sagen, dass die Darstellung der Landschaft als Mordschauplatz durch den Schnee eine Realität ist, denn die herrschende Kälte verwandelt die Natur in ein Leichenschauhaus, während die Weisse des Schnees, in dem Gerti liegt, das Leichentuch symbolisiert.

Weder in der Ehe noch in der Freundschaft findet Gerti eine würdige Behandlung. Man verweigert ihr die Liebe, besudelt und entwürdigt ihren Körper. In dieser tragischen Situation lehnt sie ab, allein zu sterben: Sie bringt ihren Sohn um. Der Mord am Kind wird wie folgt beschrieben:

Zärtlich küsst die Mutter ihr kleines Boot, das die Welt umschiffet. Dann ergreift sie eine Plastiktüte, legt sie dem Kind über den Kopf und hält sie unten ganz fest, damit der Atem des Kindes darin in Ruhe zerbrechen kann. [...] Die Mutter trägt das Kind, dann, als sie müd wird, schleift sie es hinter sich her. Hinter zarter Kleidung der Mond. Jetzt ist die Frau beim Bach, und zufrieden sinkt im nächsten Augenblick der Sohn hinein. (*Lt.* 254–255)

Für die phalokratische Gesellschaft geht es um Mord; die Frau muss das zumindest mit Freiheitsstrafe verbüssen, wie es üblich ist; aber für die Frau bedeutet das Gefängnis nichts, denn sie hat der Straflosigkeit der Männer im Bereich Sexualverbrechen und Misshandlung in Ehe und Freundschaft ein Ende gemacht. Gerti ist sich dessen bewusst, was ein Aufenthalt in einer Strafanstalt bedeutet; sie findet ihn besser als das, was sie zu Hause für Hermann zu leisten hat. Darüber wird berichtet:

Und das heilige Direktorenpaar strebt wieder, in ewiger Wiederholung, der Strafanstalt seiner Geschlechts zu, wo es nach Erlösung jammern kann soviel es will. Doch aus den Klappen und Löchern ergiesst sich nur grauenhafte, lauwarne Kost in die Zelle und darüber ihre ausgestreckten Hände. (*Lt.* 78)

Als Hausfrau dient Gerti, wie ein Fahrzeug, zum Transport ihres Mannes. Die Erzählerin beschreibt ihr Leben im Haus wie folgt:

Ja, jetzt enthält sie den ganzen Mann, soviel sie tragen kann [...] Er wirft ihr Vorderteil in die Badewanne und spreizt als Geschäftsführer dieses Lokals und ähnlicher Lokale ihre Hinterzimmer [...]. Bald wird er sich schreiend erleichtert haben, dieses riesige Pferd, das seinen Karren mit verdrehten Augen und Gischtflocken am Gebiss in den Dreck zerrt. Und auch der PKW der Frau soll nicht dazu dienen, dass sie auf eigenen Wegen fährt, er hat ihr schon eine Spur vorgelegt mit seinen Geschossen, die brüllend Schneisen in den Wald gebrochen haben. (Lt.25)

Elfriede Jelinek will durch diese einigermaßen übertriebene bildhafte Beschreibung zeigen, wie grausam die Lage ist, in der die heterosexuellen Frauen sich befinden. Man kann sich auch fragen, ob es nicht eine Art und Weise ist, Frauen zur Homosexualität zu ermutigen? In der Tat will die Autorin Männer zur kritischen Wahrnehmung ihrer Beziehungen zu Frauen bewegen, da sie selbst gar nichts mit Homosexualität zu tun hat. Diese Episode ist nur die Fortsetzung dessen, was Jelinek einige Jahre zuvor in ihrem Roman *Die Klavierspielerin* (Jelinek 1996)⁴ entworfen hatte.

In *Die Klavierspielerin* befasst sich Elfriede Jelinek mit dem tragischen Los einer jungen Frau namens Erika Kohut. Sie gerät in eine Liebesaffäre mit Klemmer, ihrem Studenten, sehnt sich danach, sich bis zum Tod hinzugeben; dazu schreibt die Erzählerin:

Erika ist bereit, bis zum Tod zu gehen. Erika sucht einen Schmerz, der im Tod mündet [...]. Erika möchte mit brechenden Augen betrachten, wie er ihr die Gurke zudrückt. (Ks. 249)

Erika wünscht sich, wie manche Frauen, ein bisschen Aggressivität in der Erotik; (Schmölzer 1993: 462) eine Art Liebe aus weiblicher

⁴ Alle angeführten Textauszüge sind aus dieser Ausgabe. Die Abkürzung *Ks.* Wird gebraucht.

Sicht; leider ist sie nicht imstande, ihre Vorstellung zu vermitteln. Walter Klemmer empfindet das als eine Provokation und wird gewalttätig: Er schlägt und vergewaltigt Erika Kohut im mütterlichen Haus. (Ks. 275–276) Erika ist sich dessen bewusst, dass diese Liebe aus der Sicht des Mannes „im Kern Vernichtung“ ist. (Ks. 275) Sie fühlt sich also gedemütigt und besudelt. Ihr Leben hat keinen Sinn mehr. Im Gegensatz zu Gerti, die nicht allein sterben will, indem sie ihr Kind ermordet, versucht Erika, die nur mit ihrer Mutter im Haus wohnt, Selbstmord zu begehen:

Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen! Der Rest der nötigen Kraft versagt, ihre Blicke fallen auf nichts, und ohne einen Aufschwung des Zorns, der Wut, der Leidenschaft sticht Erika Kohut sich in eine Stelle an ihrer Schulter, die sofort Blut hervorschiessen lässt. [...] Das Messer wird in die Tasche zurückgelegt. An Erikas Schulter klafft ein Riss, widerstandslos hat sich zartes Gewebe geteilt. Der Stahl ist hineingefahren. (Ks. 283)

So wie der Fall Gerti und Michael in *Lust* ist die physische Gewalt auch beim Vollzug der intimen Beziehungen in *Die Klavierspielerin* vorhanden: Elfriede Jelinek führt das Beispiel eines liebenden Paares, eines Türken mit einer Wienerin, auf einem Wiesenboden an, um Gewalt in der Liebe noch einmal zu veranschaulichen. Die Erzählerin schreibt:

Ausländisch jauchzend schraubt sich ein Mann in eine Frau. Die Frau läutet nicht, sondern gibt fast mürrische, halblaute Anweisungen und Kommandos, die der Mann möglicherweise nicht versteht, denn er jubelt auf türkisch weiter, oder in einer seltsamen Sprache, und richtet sich nicht nach den Frauenschreien. Die Frau glockt tief unten in ihrer Kehle, wie ein sprungbereiter Hund, dass der Kunde das Maul halten soll. Der Türke aber harft und säuselt wie der Frühlingswind. (Ks. 141)

Es ist also selbstverständlich, dass Männer jede Gelegenheit nutzen, um Gewalt gegen Frauen anzuwenden. Was sich auf dem Wiesenboden unter freiem Himmel abspielt, bedeutet, dass die

Perversion in Wien, einer konservativen Stadt, wo die römisch-katholische Moral das Leben Jahrhunderte lang geregelt hat, einen hohen Punkt erreicht hat.

Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek haben sich mit täglichen Ereignissen in der Wiener Stadt befasst: Einseitige Liebe, Untreue, Gewalt und Vergewaltigung, Mord und Selbstmord. Es sind Ereignisse, die regelmässig in Schlagzeilen stehen. Aber dies ist nicht der Fall bei Ingrid Puanigg: Sie beschreibt eine Figur in ihrem Roman *Hochzeit: Ein Fall* (Puanigg 1992),⁵ deren Verhalten den bisher typisch weiblichen Figuren fremd ist: Rudolph Hofreiter, Zeichen- und Mathematiklehrer vergewaltigt Sonja Auer, seine Nachbarin, die er bei einem Flug London/Zürich kennen gelernt hat. Rudolph Hofreiter wünscht sich ein Treffen mit der vergewaltigten Frau durch ein Inserat in der lokalen Presse. Dann treffen sie sich in einem Lindauer Kaffeehaus am 4. Januar 1988. Am 20. Mai 1988 heiratet Rudolph Hofreiter Sonja Auer. Vor der Trauung übergibt Sonja Auer ihrem zukünftigen Mann ein von einem Rechtsanwalt beglaubigtes Schreiben, dessen Inhalt wie folgt lautet:

Ich, Sonja Auer, vermache nach der Heirat meinem zukünftigen Ehegatten Rudolph Hofreiter meinen Körper zum Lieben, Beschützen, Gebrauchen, Töten. (HF. 21)

Dieser Fall ist seltsam, weil die Frau ihren Vergewaltiger aufnimmt und ihm ihren Körper vermacht, anstatt ihn zu verklagen; ist es, weil sie Nachbarn sind und sich einmal kennen gelernt haben? Wenn es so ist, warum hat Hofreiter sich für Gewalt entschieden? Warum hat er keine höfliche Weise benutzt, um sein Gefühl zum Ausdruck zu bringen? Wahrscheinlich überwiegt bei der Frau die „aggressive Komponente“. Vielleicht hatte Rudolph Hofreiter seinerseits Angst, von Sonja Auer nicht aufgenommen zu werden; so wendet er das allerletzte Mittel an: Gewalt. Auf jeden Fall geht es um eine Liebesgeschichte, in der die Worte die Mörder sind und die Liebe die Waffe, die die zwei Liebenden

⁵ Alle angeführten Textauszüge sind aus dieser Ausgabe. Die Abkürzung HF. wird gebraucht.

nicht schützt.(Auffermann 1992). Sie sind seit dem 20. Mai 1988 Eheleute und am 15. März 1990 ermordet Hofreiter Sonja, seine Frau. Er hat sie erwürgt. Nichts Besonderes rechtfertigt diese Tat, denn „das Ehepaar lebte in geordneten wirtschaftlichen Verhältnissen. Die zweijährige, kinderlose Ehe galt im Bekanntenkreis als vorbildlich.“ (HF. 9) Das Verbrechen und die Liebe gehorchen in dem Text einer gewissen Logik: Schon am Anfang erfährt man von einer der Tonbandkassetten auf denen ihr Leben dokumentiert wird, von der Vergewaltigung bis zum Todestag, dass der Mann sich als Sexualverbrecher vorstellt: „Madame! Lassen Sie uns lieben wie man foltert.“ (HF. 12) Der Mann inkarniert das Böse; alles bei ihm ist für den Mord bestimmt; er selbst vergleicht seinen Penis mit seinen Pistolen, indem er Sonja Auer die folgende Frage stellt: „Madame! Was wollen Sie! Meinen Schwanz oder meine Pistolen?“ (HF. 20) Obwohl die Frau sich der Tatsache bewusst ist, dass Hofreiter „Trinker und Waffenbesitzer“ ist, vermacht sie ihm ihren Körper. Damit hat sie ihr Ende bereits in einem früheren Stadium inszeniert. (Kunne 1992) Hofreiter rechtfertigt seine Tat wie folgt: „Meine Frau hatte sich mittels Sprache aufgegeben. Das war alles. Irreparabel. Unheilbar.“ (HF. 114) Durch die Sprache, zum Beispiel den Gebrauch von „Sie“, „Madame“ und „Monsieur“ als Anredemittel unter sich, wird vorgesehen, dass irgendwann etwas Schlimmes passieren kann. Sie haben sich nie als Eheleute angesehen. Deswegen ist Mord oder Selbstmord kein Zentralthema; relevant im Text ist das ausgefallene Experiment, das heisst, wie eine „Mordsuchende“ mit einem „Killer“ zusammenleben kann. Es stellt sich heraus, dass der Tod für das Paar als Gipfel des Glücks gilt. Ingrid Pukanigg stellt mit ihrem Text eine Welt dar, in der Liebe und Verbrechen untrennbar sind.

1977 hatte schon Brigitte Schwaiger die Koexistenz von Liebe und Verbrechen in der zwischenmenschlichen Beziehung literarisiert: In *Wie kommt das Salz ins Meer* (Schwaiger 1979)⁶ erlebt die Ich-Erzählerin nur Gewalt und Unterdrückung bei ihrem Mann. Sie braucht Zärtlichkeit und Geborgenheit, leider wird sie als „Hure“ (WSM. 93) behandelt. Sie ist also von ihm daran

⁶ Alle angeführten Textauszüge sind aus dieser Ausgabe. Die Abkürzung WSW. Wird gebraucht.

gewöhnt, „dass er seinen Schwanz überall hineinsteckt.“ (WSM. 93) Letzten Endes hat ihr Leben keinen Inhalt mehr: Sie ist nur noch eine Leiche, so dass sie die intime Beziehung mit „Leichenschändung“ (WSM. 59) gleichstellt.

Liebe und Verbrechen werden auch in der ausserehelichen Beziehung der Ich-Erzählerin mit ihrem Liebhaber Albert hervorgehoben: Sie liebt Albert sehr und wird schwanger. Er zwingt sie zur Abtreibung und führt selbst den Eingriff ohne Narkose durch. Die Protagonistin stellt fest: „Der Mann, den ich liebe, hat mein Kind umgebracht.“ (WSM.107) Nach dieser Tat kann sie sich „selbst nicht mehr ausstehen“, so sieht sie im Tod den letzten Ausweg, indem sie gesteht: „Ich will nicht mehr leben.“ (WSM.107)

Liebe und Gewalt in den Städten wie Wien bilden grundsätzlich wichtige Themen der modernen Literatur von Frauen im allgemeinen. Frauen sind immer traurig, enttäuscht nach einer Liebesaffäre. So kann man verstehen, warum Fritz Raddatz schreibt:

Erotik und Sexualität in der modernen [...] Literatur, das ist immer: allein sein. Die Menschen haben nichts mehr miteinander zu tun, sie kämpfen gegeneinander, ziehen sich vorsichtig und verletzbar voneinander zurück. (Raddatz 1978)

Die Liebe erscheint nicht mehr als Bindemittel, denn die Beziehungen zwischen Mann und Frau werden mit denen von Herr und Knecht gleichgestellt. Sehr pointiert formuliert Michael Schneider:

Liebe fungiert nicht mehr als aktive, Menschen und Verhältnisse verändernde Kraft, sondern nur noch als Rückzugs-Billet ins düstere Reich der Melancholie. (Schneider 1981: 241)

Annegret Schmidjell ihrerseits bekräftigt:

Die Literatur dieser Jahre scheint keinen Blick mehr zu haben [...]: Je desillusionierender, desto wahrhaftiger. Wohin man schaut, überall die beschädigten Menschen, die beschädigten Beziehungen, eine beschädigte Umwelt. (Schmidjell 1986: 11)

Diese traurige Landschaft in der Literatur von Frauen führt dazu, dass Bernd Neumann sie als „Katastrophenliteratur“ bezeichnet. (Neumann 1979: 117)

Bibliographie

- Auffermann,, V. 1992. Mörderisches Tagebuch. — *Frankfurter Rundschau*, 8. April.
- Bachmann, I. 1980. *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bachmann, I. 1971. Radikale Selbstverwirklichung. — *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 25.4.
- Jelinek, E. 1992. *Lust*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, E. 1996. *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Krolow, Karl. 1971. Malina: Aggression des Schmerzens. — *Nürnberger Nachrichten*, 15. März.
- Kunne, A. 1992. Hochzeit: Ein Fall. — *Deutsche Bücher*. Amsterdam, H. 3.
- Lujo, B. 1965. *Das älteste Gewerbe*. Wien, Düsseldorf: Econ.
- Puganigg, I. 1992. *Hochzeit: Ein Fall*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Raddaz, F. 1978. Kontaktsperre. Überlegungen, die neueste Literatur betreffend. — *Die Zeit*, 20.10.
- Schneider, M. 1981. Botho Strauss, das Feuilleton und die Kultur des Verfalls. Zur Diagnose eines neuen Lebensgefühls. — *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand.
- Schmölzer, H. 1993. *Die verstümmelte Frau: Das gekaufte Geschlecht — Ehe, Liebe und Prostitution im Patriarchat*. Bad Sauerbrunn: Edition TAU.
- Stefan, V. 1985. *Häutungen*. München: Frauenoffensive.
- Schmölzer, H. 1993. *Die verstümmelte Frau: das gekaufte Geschlecht — Ehe, Liebe und Prostitution in Patriarchat*. A.a .O.
- Schwaiger, B. 1979. *Wie kommt das Salz ins Meer*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt.
- Wohmann, G. 1971. Nachtwald voller Fragen. — *Der Spiegel*, 29. März.

Luis Cernuda o la escritura del deseo

ALFREDO SALDAÑA

Luis Cernuda, que siempre se mostró reacio a que la crítica indagara en su vida personal, comienza la redacción de *Historial de un libro* — ese ensayo escrito en 1958 que debe leerse como una especie de autobiografía moral e intelectual — pidiendo excusas por tener que incluir, junto a las experiencias del poeta que escribió los poemas de *La Realidad y el Deseo*, algunos acontecimientos referidos a la vida del hombre que protagonizara dichas experiencias, acontecimientos autobiográficos que — según reconoce el propio Cernuda — pueden sin embargo aportar alguna luz en la interpretación de los textos literarios. He ahí un primer conflicto del que Cernuda fue extremadamente consciente desde el comienzo de su andadura poética, el conflicto que alude a las relaciones en ocasiones tensas entre el ser humano y el artista, entre la persona y la personalidad creadora, entre el hombre que experimenta unos hechos vitales y el poeta que posteriormente los recrea. Y en un gesto de autocrítica que dice mucho de su honradez artística, hacia el final de ese mismo texto reconoce que una de las objeciones más serias que pueden hacerse a su trabajo literario tiene que ver precisamente con este asunto: «no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea» (Cernuda 1998: 534)¹. Esa escisión, esa quiebra, esa ruptura, esa grieta abierta entre el hombre

¹ Philip W. Silver (1989: 45) anota que el texto cernudiano de la vida se desarrolla en «dos líneas biográficas: la real y la poética. Por una parte está la cronología unidireccional de toda vida; por otra, una inflexión curva de la misma que resulta de la atracción que una concepción edénica — en espiral — de la vida, que procede de los poemas, ejerce sobre el relato de la vida empírica».

cuya vida es objeto del poema y el sujeto que es el autor de ese mismo poema no ha sido percibida por muchos lectores de la obra de Cernuda y de otras obras — y, lo que es peor, por muchos poetas — en la modernidad y de ahí precisamente provienen algunas de las falacias que han condicionado al lenguaje poético a lo largo de estos dos últimos siglos. El autor de *Los placeres prohibidos* fue, a mi juicio, alguien extraordinariamente riguroso en su faceta de escritor, alguien que a lo largo de toda su trayectoria literaria encontró en la escritura una forma de pregunta más que de respuesta, una modalidad de búsqueda mucho más que de encuentro, una oportunidad para generar problemas antes que soluciones.

De este modo, la revelación — la revelación poética, en este caso — sólo puede surgir en espacios donde reina la insatisfacción, donde el deseo de saber — o el deseo de ser, que viene a ser lo mismo — o el deseo sin más se imponga como una realidad tan real como la otra a la que estamos tan acostumbrados — según J. Gil de Biedma (1980: 71), Cernuda, con su poesía, constantemente «está intentando entenderse y entender» —. Alguien como Cernuda, un profesional de la escritura conocedor del valor del lenguaje — de su capacidad pero también de sus limitaciones —, que se entregó en cuerpo y alma a la poesía y que encontró en el trabajo poético la «razón principal, si no la única» (Cernuda 1998: 490) de su existencia, que se dedicó incondicional y desinteresadamente a buscar la belleza a través de la palabra poética, alguien así — con este tipo de formación y de educación moral y cultural, para quien la poesía, como ha escrito Philip Silver (1965: 43), es «not simply a vocation but a condition of his existence» — no podía dejar de percibir las profundas contradicciones que se dan entre el mundo y el lenguaje, entre los acontecimientos y los discursos. *Historial de un libro*, escrito en 1958 para acompañar la tercera edición de *La Realidad y el Deseo*, es un texto de recapitulación de su trabajo literario elaborado en la perspectiva del tiempo, un texto cuyo tema es el desarrollo y evolución de una particular imaginación poética, un texto que alude a unos procesos de despersonalización y poetización de una identidad creadora, un texto, como señaló el propio Cernuda (1998: 535), escrito con la intención de «ver no tanto cómo hice mis poemas, sino, como decía Goethe, cómo me hicieron ellos a mí», palabras que glosa Gil de Biedma (1980: 331) al afirmar que

Cernuda representa muy bien el caso de aquél «que durante años y años se esforzó en la tarea inútil de hacerse en sus poemas, y de entreverse en ellos». «No decía palabras» es el título de un poema de *Los placeres prohibidos* que comienza y acaba con estos versos (Cernuda 1998: 98–99):

No decía palabras,
 Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante,
 Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
 Cuya respuesta no existe,
 Una hoja cuya rama no existe,
 Un mundo cuyo cielo no existe.
 [...]
 Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe.

Más allá de la anécdota personal que pudiera haber sugerido la escritura de estas líneas, más allá de la relación — homoerótica o del tipo que sea — que pueda haber detrás de éste y de otros muchos poemas de Cernuda, lo cierto es que lo único cierto que parece mostrar esta escritura es la desconfianza frente a todas las certezas, una desconfianza tanto más acusada cuanto más absolutas parecen o se presentan esas mismas certezas. La poesía — y esto es algo que Cernuda aprendió muy bien desde el inicio de su trayectoria literaria — no puede ser sino un ejercicio responsable de introspección, un ejercicio en el que constantemente se cuestiona y se pone en duda la realidad — su realidad, claro — y cuyos mecanismos de funcionamiento con frecuencia no responden a los deseos y dictados del poeta, una poesía, en palabras de Derek Harris (1973: 2), que «recounts his emotional and spiritual evolution from adolescence to the approach of old age in a prolonged exercise in self-analysis», una poesía que, según J. Talens (1975: 53), recorre el camino que va «desde la realidad envolvente hacia la propia interioridad». En *Historial de un libro* podemos leer (Cernuda 1998: 501–502):

Desde que comencé a escribir versos me preocupaba a veces la intermitencia que ocurría, a pesar mío, en el impulso para escribirlos. Éste no dependía de mi voluntad, sino que se presentaba cuando quería; una

experiencia inaplacable, una necesidad expresiva, eran, por lo general, su punto de arranque. El impulso exterior podía depararlo la lectura de algunos versos de otro poeta, oír unas notas de música, ver a una criatura atractiva; pero todos los motivos externos eran sólo el pretexto, y la causa secreta un estado de receptividad, de acuidad espiritual que, en su intensidad desusada, llegaba, en ocasiones, a sacudirme con un escalofrío y hasta a provocar lágrimas, las cuales, innecesario es decirlo, no se debían a una efusión de sentimientos. Aprendí a distinguir entre lo que pudiera llamar la causa aparente y la causa real de aquel estado a que acabo de referirme y, al tratar de dar expresión a su experiencia, vi que era la segunda la que importaba, aquella de la cual debía partir el contagio poético para el lector posible.

La extensión de la cita queda justificada — me parece — por la importancia de su contenido, por el valor de sus palabras en lo que significan de aprendizaje del trabajo poético, un trabajo que es resultado en ocasiones de la asimilación de las obras de otros autores, y entre esos autores que influyeron en Cernuda habría que mencionar necesariamente a Hölderlin — «cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta» (IB. 506) — y Shakespeare (a quienes tradujo al español), T. S. Eliot (*Desolación de la Quimera* procede de un verso del autor de *The Waste Land*), la poesía inglesa (sobre todo, algunos románticos: Blake, Coleridge, Wordsworth, Keats, en quienes encuentra — antes que en Baudelaire — el germen de la poesía moderna²), André Gide, un autor fundamental en su trayectoria literaria y, muy especialmente, vital, alguien que — dada su reconocida, aceptada y pública homosexualidad — le sirvió para reconciliarse finalmente consigo mismo (a Gide dedicará el poema «In memoriam A. G.» de *Con las horas contadas*, libro de 1956), y,

² J. Talens (1975) recuerda una anécdota no exenta de malicia aunque tampoco de algo de razón: al parecer, en cierta ocasión, con algo más que ironía Juan Ramón Jiménez comentó que la poesía de madurez de Cernuda parecía poesía inglesa traducida al castellano.

cómo no, a pesar de su progresivo alejamiento de la tradición poética española — un alejamiento que se acentúa con el exilio —, algunos autores pertenecientes a dicha tradición: sobre todo Garcilaso — su poeta español más querido y admirado, de quien toma el nombre de Albanio, uno de los pastores de la *Égloga II*, para denominar a un personaje que es su propio doble y que aparece en diferentes textos — y Bécquer, poeta que con su rima LXVI le proporcionará el título de *Donde habite el olvido*, probablemente, de los libros de Cernuda, el peor valorado por su autor, una obra que le desagradaba por motivos éticos y cuya relectura le producía «rubor y humillación» (IB. 504). Con respecto a las relaciones que la escritura de Cernuda mantiene con la tradición literaria española, J. Gil de Biedma señaló hace ya cuarenta años que la poesía de Cernuda — sobre todo la que escribe a partir de *Las nubes*, ese libro que elabora entre 1937 y 1940, es decir, la poesía del exilio — resulta particularmente difícil para la mayor parte de los lectores españoles. Su peculiaridad, señalaba Gil de Biedma (1980: 70), «reside en la actitud o tesitura poética del autor, implícita en cada verso, en cada poema, que es radicalmente distinta de la de sus compañeros de promoción y no demasiado frecuente en la historia de la poesía española». Por otra parte, hacia 1940 comienza Cernuda la redacción de lo que dos años después será *Ocnos*, un volumen de poemas en prosa que irá creciendo y conociendo sucesivas ediciones. El poema en prosa (utilizado también en *Variaciones sobre tema mexicano*, 1952) es, como ha recordado el propio Cernuda en alguna ocasión, un género literario que no pertenece a la tradición española y escasamente empleado por sus poetas. Creo que tanto la utilización del poema en prosa como del verso libre responde en Cernuda a la necesidad de encontrar un formato poético capaz de acoger todo su potencial expresivo, un formato de dimensiones mayores que las que le ofrecía el verso regular y las estrofas de verso corto, dominantes en sus primeros años de actividad literaria. En este sentido se encuentran los numerosos versículos y los poemas en prosa que hallamos en *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, libros iniciados, respectivamente, en 1929 y 1931. Recordemos, asimismo, que Cernuda toma de Goethe el nombre de *Ocnos*, personaje mítico que trenza los juncos que alimentan a su asno, un asno —

como señala Cernuda — que puede ser metáfora del tiempo que todo lo arrasa o del público igualmente devastador e irracional.

Luis Cernuda supo muy bien que, aunque la vida estaba hecha de sentimientos y de palabras, una cosa eran las emociones (las pasiones) y otra bien distinta el pensamiento y el lenguaje encargados de recrearlas, que — como dejara escrito T. S. Eliot en uno de los cuatro cuartetos — había un tiempo en la noche para pasear junto al amado bajo la luz de las estrellas y otro tiempo en la noche para meditar y escribir a solas bajo la luz de la lámpara³. Visto así, la escritura se nos aparece como consecuencia del sosiego y la reflexión, como una manifestación más de la mirada, una mirada que demanda ese «lector posible» del que habla Cernuda, una mirada, en efecto, que se completa en la mirada posterior de la lectura dado que leer — al igual que escribir — es mirar, y no se puede mirar sino aquello que permanece más o menos iluminado. Un poema es sólo eso, ni más ni menos, una mirada, una de tantas, la mirada que su autor ha fijado sobre una parte del mundo en un momento dado, y eso, inevitablemente, ya es pasado, pasado de la escritura que ha de ser recreado en el futuro de la lectura.

Así pues, antes de que los teóricos de la recepción destacaran la importancia de la actividad del lector en la comunicación literaria, Luis Cernuda ya se refirió al considerable papel que desempeña en dicha comunicación el lector, a la vez que aludió a distintos tipos de obras literarias en función de los diferentes lectores a los que iban dirigidas. En *Historial de un libro* escribió: existen, «con respecto a la acogida que los lectores les dispensan, dos tipos de obras literarias: aquellas que encuentran a su público hecho y aquellas que necesitan que su público nazca; el gusto hacia las primeras existe ya, el de las segundas debe formarse. Creo que mi trabajo corresponde al segundo tipo» (Cernuda 1998: 507), una idea al parecer plenamente asumida, como se desprende de estas otras palabras del propio Cernuda tomadas de una carta dirigida a Rica Brown el 28 de septiembre de 1943: «Hay un tipo de escritor, y es el único tipo de escritor que me interesa, que tiene que crear su público, y eso es tarea de siglos. Sólo me interesa el público “a

³ J. Á. Valente (1984: 309) ha encontrado en la fórmula «pensamiento-pasión» «la característica central de la obra de madurez de Cernuda»

la medida”, si puedo decirlo así; el público hecho, como las ropas hechas, no vale la pena» (ib. «álbum» 75). Sin embargo, no han tenido que pasar muchos siglos (se cumple ahora el primero desde su nacimiento) para que Cernuda tenga su público — todo parece indicar que su público lector — y sea considerado un valor fundamental de nuestra tradición poética. Esperemos a ver, no obstante, si todo esto no ha sido sólo un espejismo provocado por los fastos — algunos de ellos nefastos — del centenario.

Que la lectura sea entonces un lugar de iniciación, una actividad de construcción de sentidos, una oportunidad para el encuentro, una posibilidad más de la búsqueda, que la lectura sea una manifestación más de la vida o que no sea nada, tal parece haber sido una de las ideas defendidas por Luis Cernuda a lo largo de su trayectoria literaria, y de un modo especial en algunos textos recogidos en la tercera edición de *Ocnos*, preparada por el propio poeta pero aparecida a los pocos días de su muerte, ocurrida el 5 de noviembre de 1963. En uno de esos textos, el titulado «Biblioteca», leemos (Cernuda 1989: 133):

Cuántos libros. Hileras de libros, galerías de libros, perspectivas de libros en este vasto cementerio del pensamiento, donde ya todo es igual, y que el pensamiento muera no importa. Porque también mueren los libros, aunque nadie parezca apercibirse del olor [...] exhalado por tantos volúmenes corrompiéndose lentamente en sus nichos. ¿Era esto lo que ellos, sus autores, esperaban? [...] Mas un libro debe ser cosa viva, y su lectura revelación maravillada tras de la cual quien leyó ya no es el mismo, o lo es más de como antes lo era.

Así, frente a esos «vastos cementerios del pensamiento» en que desgraciadamente se convierten con frecuencia las bibliotecas, frente a esos lugares donde todo resulta indiferente y poco o nada importa que muera el pensamiento, Luis Cernuda apuesta por una lectura regeneradora, reconciliada con la vida, transformadora, cargada de energía vital, una lectura capaz de intuir el clima de los ríos en diciembre y de sospechar si hubo algún día una quimera desolada. Como un discurso que discurre sin saber cómo en el mar

de la existencia, como un viaje orientado sólo por la búsqueda de lo insólito, por el reconocimiento de la diferencia, desplegado en el tiempo hacia el pasado a través de los paraísos del deseo y sus formas apenas dibujadas, la escritura literaria de Luis Cernuda pugna en no pocas ocasiones por instituirse como el testimonio que otorgue sentido al sinsentido de la existencia, imagen de una sombra agarrada a duras penas al magnolio de la vida, arrastrada «entre el delirio de sombras» (ib. 174). Así es como la poesía de Cernuda no aparece en una burbuja de vidrio aislada de todo lo demás, no se entiende sin las constantes referencias a la vida y al mundo, una vida y un mundo llamados a configurar una poderosa identidad poética y, como escribiera Gil de Biedma (1980: 337), una y otro contemplados «con la clarividente incomprensión del odio»; así es como se entiende, según James Valender (1984), sobre todo en los poemas en prosa, los intentos por reafirmar el yo, la ausencia de ironía y la relación conflictiva que Cernuda mantuvo con la modernidad.

Febrero de 1938. Invitado por Stanley Richardson (escritor inglés a quien nuestro poeta había conocido en julio del año anterior en Valencia, en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas), Luis Cernuda sale de España para dar unas conferencias en Inglaterra. Desconoce en ese momento que ese viaje, previsto inicialmente para uno o dos meses, se iba a convertir en un exilio forzoso, una ausencia definitiva. Tenía treinta y cinco años, el resto de su vida, hasta los sesenta y uno en que murió, lo pasaría en Escocia (fue lector de español en la Universidad de Glasgow), Inglaterra (ocupó un lectorado en la Universidad de Cambridge y posteriormente fue nombrado lector de literatura española en el Instituto Español de Londres, dirigido por Pablo de Azcárate y, bajo el patrocinio de Juan Negrín, dependiente del gobierno republicano en el exilio), Estados Unidos (fue profesor de literatura española, primero en Mount Holyoke College, Massachusetts, y posteriormente en el San Francisco State College y en la Universidad de California, Los Ángeles) y México (donde, muy a su pesar, dio clases de teatro español y francés del siglo XVII en la Universidad Nacional Autónoma de México). En cualquier caso, todos estos puestos docentes que Cernuda ocupó a lo largo de su vida constituyeron — junto a esporádicas confe-

rencias, charlas, lecturas de poemas, traducciones y colaboraciones literarias en diversas publicaciones — el casi siempre menguado soporte económico del que dispuso para desarrollar con más dignidad que holgura su trabajo poético.

Un trabajo poético que adquiere por vez primera un rostro propio y una imagen peculiar en abril de 1936, cuando se publica la primera edición de *La Realidad y el Deseo*, un volumen muy bien recibido por sus amigos (F. García Lorca y Manuel Altolaguirre, entre otros), pero que marca al mismo tiempo el comienzo del enfriamiento y el deterioro de las relaciones con J. R. Jiménez, J. Guillén, D. Alonso y P. Salinas (a quien nuestro poeta debe, entre otras cosas, el conocimiento de la obra de A. Gide y la publicación, en diciembre de 1925, de sus nueve primeros poemas en la *Revista de Occidente* y, en abril de 1927, de su primer libro de poemas, *Perfil del aire*). Por otra parte, la inminente tragedia de la guerra civil y el posterior exilio al que como tantos otros se vio obligado Cernuda no vinieron sino a sumarse a una personalidad compleja, a veces inadaptada, difícil de encajar entre los modelos sociales más convencionales, una personalidad que nunca encontró en la España de su tiempo ese espacio habitable de placer y libertad necesario para vivir con normalidad⁴. En *Historial de un libro* escribe (Cernuda 1998: 493, 499–500): «no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño. [...] España me aparecía como país decrepito y en descomposición; todo en él me mortificaba e irritaba». La inquina y el resentimiento que muestra abiertamente hacia España aparecen a partir de este momento en bastantes textos, y una muestra de ello podemos leer en «A Larra, con unas violetas (1837–1937)», poema perteneciente a *Las nubes* (ib. 192–193) del que cito ahora unos versos:

Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha,
Miserable y aún bella entre las tumbas grises
De los que como tú, nacidos en su estepa,
Vieron mientras vivían morirse la esperanza,

⁴ Juan Goytisolo (1984) encuentra en la guerra civil un punto de inflexión en la trayectoria literaria de Cernuda, quien inicia entonces una segunda etapa en la que su poesía se va a ver enriquecida con nuevos y numerosos elementos temáticos, formales y estilísticos.

Y gritaron entonces, sumidos por tinieblas,
A hermanos irrisorios que jamás escucharon.

Escribir en España no es llorar, es morir,
Porque muere la inspiración envuelta en humo,
Cuando no va su llama libre en pos del aire.
Así, cuando el amor, el tierno mostruo rubio,
Volvió contra ti mismo tantas ternuras vanas,
Tu mano abrió de un tiro, roja y vasta, la muerte.⁵

No es éste, como digo, el único texto en el que Cernuda expresa su malestar — a veces incluso su rencor — hacia España, el país que en ocasiones adquiere la imagen de un espacio mítico denominado «Sansueña». De *Las nubes* es asimismo el poema «A un poeta

⁵ Al margen de la intertextualidad explícita que hallamos con el autor citado en el título del poema (recordemos que Larra afirmaba que escribir en España era llorar), habría que anotar que este poema plantea abiertamente el ya tradicional tema de España, tratado con diferentes registros por otros escritores anteriores, coetáneos y posteriores a nuestro poeta. Por citar sólo unos pocos casos, Antonio Machado, otro poeta que murió en el exilio, en «El mañana efímero», de *Campos de Castilla*, libro publicado en 1912, escribe: «y al estilo de España especialista/en el vicio al alcance de la mano./Esa España inferior que ora y bosteza,/vieja y tatur, zaragatera y triste;/esa España inferior que ora y embiste/cuando se digna usar de la cabeza» (Machado, 1982: 137); Dámaso Alonso se ocupa de este tema en dos libros de 1944, *Oscura noticia e Hijos de la ira*, y lo mismo hace Gil de Biedma (quien siempre tuvo en muy alta estima la obra de Luis Cernuda, a la que dedicó varios trabajos) en «Apologfa y petición», texto publicado en *Moralidades* (1966) que comienza con estos versos: «Y qué decir de nuestra madre España,/este país de todos los demonios/en donde el mal gobierno, la pobreza/no son, sin más, pobreza y mal gobierno/sino un estado místico del hombre,/la absolución final de nuestra historia?» (Gil de Biedma, 1991: 82); por último, y al hilo de la intertextualidad antes citada, L. M. Panero, un poeta posterior a todos los nombrados hasta ahora, escribe en «La canción del croupier del Mississippi», poema de *Last river together* (1980: 31): «Escribir en España no es llorar, es beber,/es beber la rabia del que no se resigna/a morir en las esquinas, es beber y mal/decir, blasfemar contra España/ contra este país sin dioses pero con/estatuas de dioses». Nos encontramos, pues, ante un tema generosamente abonado en la poesía española contemporánea.

muerto (F. G. L.)», dedicado a la memoria de su amigo García Lorca y en el que se refiere a la miseria, el odio, el insulto y el recelo como rasgos característicos de los españoles; «Ser de Sansueña», poema incluido en *Vivir sin estar viviendo*, donde, de nuevo, Sansueña (es decir, España) es nombrada como «la madrastra», y, entre otros, el durísimo «Díptico español», de *Desolación de la Quimera*, poema desarrollado en dos movimientos contrapuestos («Es lástima que fuera mi tierra» y «Bien está que fuera tu tierra») en los que su autor enfrenta a la España irracional, obscena y deprimente, dominada por la canalla y cuyo grito de guerra es muerte a la inteligencia esa otra España siempre viva y noble, recreada por Galdós según la tradición instaurada por Cervantes. Leemos en ese poema (ib. 421-422):

Si yo soy español, lo soy
 A la manera de aquellos que no pueden
 Ser otra cosa: y entre todas las cargas
 Que, al nacer yo, el destino pusiera
 Sobre mí, ha sido ésa la más dura.
 No he cambiado de tierra,
 Porque no es posible a quien su lengua une,
 Hasta la muerte, al menester de poesía.

Escribir, pues, como hace Cernuda a partir del exilio, desde la perspectiva de que la única patria posible se halla en la poesía — y en la lengua en que ha de ser elaborada —, apostándolo todo a una misma carta, como reconoce en *Historial de un libro* (ib. 527): «La poesía, el crearme poeta, ha sido mi fuerza y, aunque me haya equivocado en esa creencia, ya no importa, pues a mi error he debido tantos momentos gozosos»; escribir, como hace este poeta, con la voz que dicta la conciencia más severa, al margen de los coros más afónicos y las modas más obscenas, desde la soledad solidaria con los otros —como la del farero, ese ser que dice de sí mismo: «Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres» (ib. 149)—, desde la desposesión y la distancia de uno mismo, desde la diferencia, desde la orilla, desde el otro lado, desde ese lugar donde la palabra apenas se oye pero más y mejor se escucha, desde la línea en que la vida encuentra su frontera con la muerte, desde el amor vencido y contra el amor amordazado, al

compás del tiempo traicionado, a contratiempo; escribir, repito, al margen de los coros más afónicos y las modas más obscenas, desde la soledad solidaria con los otros, convencido de que la libertad y la independencia deseables se hallan, por ejemplo, en la solitaria vida de un magnolio sevillano, ese árbol de *Ocnos* que representa la materialización del deseo y la belleza (Cernuda 1989: 70–71):

Aquel magnolio fue siempre para mí algo más que una hermosa realidad: en él se cifraba la imagen de la vida. Aunque a veces la deseara de otro modo, más libre, más en la corriente de los seres y de las cosas, yo sabía que era precisamente aquel apartado vivir del árbol, aquel florecer sin testigos, quienes daban a la hermosura tan alta calidad. Su propio ardor lo consumía, y brotaba en la soledad unas puras flores, como sacrificio inaceptado ante el altar de un dios⁶,

o en la acuosa soledad de un plátano dos veces centenario de Cambridge, imagen asimismo de la belleza y del triunfo sobre el paso del tiempo. Cito ahora los versos con que se cierra «El árbol», de *Vivir sin estar viviendo* (Cernuda 1998: 316):

Mientras, en su jardín, el árbol bello existe
 Libre del engaño mortal que al tiempo engendra,
 Y si la luz escapa de su cima a la tarde,
 Cuando aquel aire ganan lentamente las sombras,
 Sólo aparece triste a quien triste le mira:
 Ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño.

⁶ Este magnolio y el jardín en que se encuentra habían sido ya evocados en «Jardín antiguo», poema en prosa del mismo libro, y «Jardín antiguo», poema en verso de *Las nubes*, libro que Cernuda comienza a escribir a partir de 1937 y que se incorpora en 1940 a la segunda edición de *La Realidad y el Deseo* (Cernuda 1998: 221): «Ir de nuevo al jardín cerrado,/ Que tras los arcos de la tapia,/Entre magnolios, limoneros,/Guarda el encanto de las aguas». El jardín aludido no es otro que el que se encuentra en el Alcázar de Sevilla, un jardín que el poeta recrea en ambos textos con una misma voz amorosa y nostálgica.

Al margen de las anécdotas que se narran en estos textos, las vidas de unos árboles, aparecen en ellos reunidos algunos de los motivos más importantes sobre los que se asienta la obra poética de Luis Cernuda: la búsqueda de la belleza, el deseo, la libertad, la soledad deseada — recordemos los versos con que comienza «Soliloquio del farero», ese extraordinario monólogo dramático que podemos leer en *Invocaciones*: «Cómo llenarte, soledad,/Sino contigo misma» (ib. 147) —, la mirada, la luz, la batalla del tiempo, el asombro, la extrañeza, la diferencia.

El ejemplo de Luis Cernuda — si vale este sintagma felizmente acuñado por J. Gil de Biedma — radica, como ha señalado el autor de *Las personas del verbo*, en haber sido capaz de enseñar sin influir, en haberse convertido en un maestro sin discípulos a los que adoctrinar con su teoría poética personal. *La Realidad y el Deseo* es, de este modo, un durísimo ejercicio de vaciado de la conciencia, de desposesión de la historia personal de un sujeto expuesto sin condiciones a la mirada pública, «una íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Luis Cernuda» (Gil de Biedma 1980: 70), idea que comparte O. Paz (1984) cuando afirma que se trata de una obra poética que puede verse como una biografía espiritual con un marcado carácter moral⁷. Una poesía, al margen del retrato moral y del valor de conducta personal que nos pueda proporcionar de su autor, que surge como un extraordinario lugar para contemplar algunas de las preocupaciones éticas y artísticas que siempre interesaron a Cernuda: las dificultades a la hora de actuar según los mecanismos de la imaginación, el deseo de perseguir la belleza absoluta, la angustia ante el paso del tiempo, la añoranza de un mundo habitable y el elogio de la vida retirada (que unos interpretarán como un rasgo del individuo socialmente inadaptado y otros como una señal del sujeto que sabe que la revelación — poética o del tipo que sea — sólo puede darse

⁷ Otros críticos abundan en estos mismos aspectos. Así, Richard K. Curry (1985) señala que, al margen del confidencialismo y lo moralizante, lo mejor de esta poesía se encuentra en la creación del mito del poeta moderno, del poeta maldito. Ese poso íntimo, vital, autobiográfico no impide a esta obra poética, según Jenny M. Castillo (1999), lograr un alcance universal.

en soledad, en la distancia de los hombres⁸). Su poesía es proyección de esa zona de sombra raramente frecuentada por los poetas españoles contemporáneos, un lugar en el que la protesta y la rebeldía ante un mundo ética y estéticamente deforme se presentan como los registros principales. Y así es como la escritura cernudiana se alarga — aunque no demasiado, su obra no es muy extensa —, se reconoce y se extiende a través de un mar en cuyo centro aún late la verdad de la memoria que el olvido con su conducta humilla y doblega⁹: el tiempo, en ocasiones a contra-tiempo, nos enseña que nuestra existencia es una anécdota, un pasatiempo fugaz y pasajero, imágenes de otras vidas encontradas muchas veces a destiempo, barro que el agua, con ayuda del tiempo, del mal tiempo a veces, convertirá en polvo, en nada. Y es entonces cuando el deseo se disuelve en la imagen de sí mismo y nos damos de bruces contra la realidad, y la realidad nos golpea en la cara. Cernuda opuso siempre el deseo liberador como antagonista de esa realidad brutal, castrante y devastadora que adquiere diferentes formas y manifestaciones: la piedra — esa piedra que según leemos en el poema que cierra *Desolación de la Quimera* caerá sobre él una vez muerto al igual que la ignorancia, la indiferencia y el olvido serán las respuestas que sus paisanos den a su poesía —, la incertidumbre de estar o no estar vivo, la picadura del insecto y la angustia letal de los quirófanos, la asepsia de las aulas, la tiranía de una vida gobernada por un horario que desconoce el verdadero valor del tiempo, la sordidez de la póliza y la instancia, la humedad letárgica de las cárceles y el dolor agudo y seco de los corazones que se acuestan solos. Es la piedra, la piedra de la realidad que sin desmayo golpea nuestro rostro y pone a prueba

⁸ En cualquier caso, la actitud defendida por Cernuda, unida a un cierto resentimiento hacia lo humano, parece más bien representativa de esta segunda opción. Recordemos las conocidas palabras que utiliza en la «Poética» que antepone a sus textos en la antología *Poesía española*, preparada en 1932 por Gerardo Diego: «No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres» (Cernuda 1998: «álbum» 40).

⁹ J. Á. Valente (1998) ha visto en Cernuda un poeta fundamental de la memoria y el olvido.

nuestra cada vez más debilitada capacidad de reacción. Es la realidad, la pedrada de la realidad a la que Cernuda al fin y al cabo contestó con el deseo de ser, el deseo de ser en su propia desaparición. «Escrito en el agua» (título tomado del epitafio que Keats escribió para sí mismo: «Aquí yace alguien cuyo nombre fue escrito en el agua»), texto que cierra la primera edición de *Ocnos* y que el propio Cernuda excluyó de las sucesivas ediciones de esta obra, se cierra con estas palabras: «Yo no existo ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de quién y para quién?) absurdo de mi existencia» (Cernuda 1989: 174). Vivir así y dejar constancia de la existencia en el poema o, mejor, vivir en el poema, en ese lugar donde la vida se reduce a un acto de conciencia poética. Como ha escrito M. Ramos Ortega (1982: 95): «Luis Cernuda construye la fábula de su propia existencia — su obra poética — como resultado de la propia conciencia de estar arrojado a un mundo que le es hostil, en donde la realidad no es compatible con el deseo». Antes aun que Gil de Biedma — que en un momento dado se da cuenta de que no era poeta sino poema lo que siempre quiso haber sido, y en ese instante deja de escribir —, Cernuda asimismo mantuvo siempre una relación extraordinariamente respetuosa con el lenguaje — O. Paz (1984: 148) señala que, en una tradición poco dada a reflexionar sobre las palabras, «Cernuda representa la conciencia del lenguaje» —, una relación en la que el silencio actuó con frecuencia como un consejero elocuente y eficaz y en la que la razón de la imaginación le llevó a escribir desde la barricada la palabra y el tiro de gracia que acabase con la sinrazón y el delirio del tirano.

Más allá de cualquier otro elemento o argumento que hoy podamos presentar, creo que en el trasfondo de la conciencia de Cernuda fue el deseo no sólo el agente que lo impulsó a vivir sino también la herramienta con la que elaboró su trabajo poético, un trabajo que ha sabido resistir muy bien los embates de ese «viento del olvido que, cuando sopla, mata» (Cernuda 1998: 466). Así, deseo — manifestado en forma de pasión erótica o en forma de energía cósmica — y vocación poética son en Cernuda cara y cruz indistintas de una misma moneda, registros de una misma escritura que narra la evolución de un cuerpo transformado en texto.

Referencias bibliográficas

- Castillo, J. M. 1999. *Motivaciones existenciales en el segundo Luis Cernuda (1937-1962)*. Madrid: Pliegos.
- Cernuda, L. 1989. *Ocnos*. (Ed., intr. y notas de D. Musacchio). Barcelona: Seix Barral.
- 1998. *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Pról. de J. Á. Valente, álbum de A. Ramoneda. Madrid: Alianza Editorial.
- Curry, R. K. 1985. *En torno a la poesía de Luis Cernuda*. Madrid: Pliegos.
- Gil de Biedma, J. 1980. *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica.
- 1991. *Las personas del verbo*. 5ª ed. Barcelona: Seix Barral.
- Goytisolo, J. 1984. Homenaje a Luis Cernuda. — D. Harris, ed. 1984, pp. 161-175.
- Harris, D. 1973. *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*. Londres: Tamesis Books Ltd.
- , ed., 1984. *Luis Cernuda*. Serie El escritor y la crítica. Madrid: Taurus.
- Machado, A. 1982. *Campos de Castilla*, 8ª ed., ed. de J. L. Cano. Madrid: Cátedra.
- Panero, L. M. 1980. *Last river together*. Madrid: Ayuso.
- Paz, O. 1984. La palabra edificante. — D. Harris, ed. 1984, pp. 138-160.
- Ramos Ortega, M. 1982. *La prosa literaria de Luis Cernuda: El libro «Ocnos»*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Silver, P. W. 1965. «*Et in Arcadia ego*»: *A Study of the Poetry of Luis Cernuda*. London: Tamesis Books Ltd.
- 1989. *De la mano de Cernuda*. Madrid: Fundación Juan March-Cátedra.
- Talens, J. 1975. *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Anagrama.
- Valender, J. 1984. *Cernuda y el poema en prosa*. Londres: Tamesis Books Ltd.
- Valente, J. Á. 1984. Luis Cernuda y la poesía de la meditación». — D. Harris, ed. 1984, pp. 303-313.
- 1998. Luis Cernuda entre el olvido y la memoria. — L. Cernuda. 1998, pp. 11-17.

These Are My Rivers:
Lawrence Ferlinghetti¹

REET SOOL

Since this is a conference of *Points of Convergence*, but I come from Tampere conference of *Great Divides*, I still feel slightly divided myself. There is a haunting title of a story by Carson McCullers, *Everything That Rises Must Converge*, that a translator friend of mine asked advice about how to render it in Estonian. She finally settled for *Tõusuteel kohtuvad kõik*, a happy find, actually, but I find it tempting, in our context, to distort this title into *Everything That Divides Must Converge*, and must apologize for such flippancy at once. For my topic is serious, as is this occasion, of course.

The quotation in the title of my paper comes from a poem by the Italian poet Giuseppe Ungaretti, usually characterized as hermetist, that Lawrence Ferlinghetti, usually termed either a Beat poet or San Francisco Renaissance poet, or just West Coast poet, chose for the title of his most recent major collection, *These Are My Rivers. New and Selected Poems 1955–1993*. Actually, the above-mentioned terms should not be used interchangeably since a group of prominent authors (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, and Gregory Corso) originally belonged to the Beat group in New York City (v. Charters 1993: 581 ff.). Ferlinghetti participated in the San Francisco Poetry Renaissance movement that flourished in

¹ The following is an expansion of a conference paper given at the University of Tartu in 2001, hence its specific form. The content, though, is different in the sense that this article begins where the conference paper ended. The title and the specific angle have been retained.

the 1950s and 1960s from the very start, and was elected Poet Laureate of San Francisco in 1998–1999. Contrary to Dana Gioia’s notorious and possibly notoriously misinterpreted remark about California not yet having produced a great poet “— like a Walt Whitman in New York, a Baudelaire in Paris — poets who capture the spirit of a place” (quoted in Pogrebin 2002: E3), Ferlinghetti has undoubtedly accomplished that, besides seeing both America and Europe as the proper stage for a professional man of letters that he is. In 2001 he was one of the two American poets (the other being John Ashbery) chosen to participate in the second celebration of UNESCO’s World of Poetry Day in Delphi, Greece, an occasion commemorated in a poem *To the Oracle at Delphi* in his most recent book *How to Paint Sunlight*. In this poem the speaker addresses the Oracle as an “I, Americus, the American,/ wrought from the dark in my mother long ago,/ from the dark of ancient Europe —” (Ferlinghetti 2002: 92), asking for the reason of the oracle’s stare:

Why are you staring at me
as if I were America itself
the new Empire
vaster than any in ancient days
with its electronic highways
carrying its corporate monoculture
around the world
And English the Latin of our days —
(ib.)

The reader, however, finds it easier to identify the poet with “America itself” since his voice is unmistakably Whitmanesque, as are his concerns “in the Great Divide/ between the rich and the poor/ in whom Walt Whitman heard America singing”/ (ib.).

While there is no doubt about Ferlinghetti’s standing as a major contemporary American poet and his place in the US literary canon, he is, at least this side of the Atlantic, mostly associated with the Beat movement that launched his literary career in the middle of the last century, which is to say that he is often seen principally as a representative of this rebellious mode, and this

only, in a way doomed to eternal Beat-dom. It is certainly true that it is easier to make a breakthrough in a literary grouping, yet it is likewise obvious that it is difficult to state one's uniqueness within it once the image of the movement gets cemented over the years. The more so in the technological age of ours that is fond of regimentation, faithfully following the rules and standards set by the "literature industry" (Heidegger 1975: 214) of its own creation. As any genuine poet, Lawrence Ferlinghetti possesses his own singular voice which is worth listening to on its own, not necessarily as one voice in a chorus.

The epigraph by Ungaretti reads, "Ho ripassato/ le epoche/ della mia vita/ Questi sono/ i miei fiumi ... (I have revisited/ the ages/ of my life/ These are/ my rivers ...) Rivers, even those of our lives, seem endless, but they do converge finally — in the sea (the Mediterranean), or the ocean (the Pacific at San Francisco), and death. They are also believed to connect this world and the other. In this connection it is interesting to consider Ferlinghetti's view of poet as fisherman in his boat as presented in the poem by the same title, *Poet As Fisherman* (Ferlinghetti 1993: 7–8), the third poem of the "New Poems" section of the book. (See also the translation of it into Estonian by the author of this article as *Poet kalurina* in *Looming*, 3, 2002: 371, since, as we know, every translation is an interpretation and vice versa, v. Heidegger 1984: 74–76). I will do so in the light of Martin Heidegger's lectures on the nature of poetry and language, notably "... dichterisch wohnt der Mensch ...", held in 1951 and published in 1954. The title phrase of the lecture comes from a poem by Hölderlin, *In lieblicher Bläue* (translated into English as *In Lovely Blueness*). According to Heidegger (and this is a very crude simplification at this point), man dwells poetically on this earth, as Hölderlin once put it, while 'dwelling' has to be understood essentially, in terms of human existence, not as merely one form of human behaviour alongside many others. He does so as a mortal toiling upon this earth, looking sky-wards towards the divinities, inquiring whether he, too, might resemble these. This upward glance that measures the distance between sky and earth is what makes dwelling poetic. Poetry as a very special kind of measuring renders breadth to

human existence, the two belong together, each calling for the other. (v. Heidegger 1975: 213–29).

The poem opens with a concession of age: “As I grow older I perceive/ Life has its tail in its mouth/ and other poets other painters/ are no longer any kind of competition” (Ferlinghetti 1993: 7; all further citations of the poem come from the same edition). The narrator is a poet and painter himself, as the adjective ‘other’ indicates, who, with the passing of years, has realized that competition in arts is senseless, as is comparison. The adverbial modifier ‘no longer’, however, tells us that this has not always been so, and that our poet, too, has been struggling for recognition and all that goes with it in his younger days, feeling challenged by his confrères. While doing this, he has missed the real goal of a poet, which he now describes as the challenge: “It’s the sky that’s the challenge/ the sky that still needs deciphering/ even as astronomers strain to hear it/ with their huge electric ears” (ib.). Risking to sound trite, we could say that despite the efforts of science the sky has remained as inexplicable as ever, and that it still needs deciphering. However powerful the ‘electric ears’, it takes a human, a mortal man to first hear and then interpret the constant whispering of the sky as sky (and not as an object for science, but as what is above us as mortals, protecting us): “the sky that whispers to us constantly/ the final secrets of the universe” (ib.). It is intriguing to note that the secrets of the universe, itself infinite, have been deemed as final, as something ‘coming at the end, ultimate’, ‘putting an end to doubt, conclusive, definitive, unalterable’, to resort to the Concise Oxford Dictionary. Also the fact that the sky whispers these final secrets ‘to us’ is most significant, implying that ‘we’ hear them, seemingly without much effort, while the astronomers ‘with their huge electric ears’ just ‘strain to hear’. It also implies that our experience is immediate and natural, as supposedly the final secrets of the universe are. They are, after all, open for the ones that are willing to hear — to return to the ear image, to the ones that have ears to hear. These secrets will be heard in their concealment, their ‘secret-ness’, and not as wrested out of their essence, in short, without ruining their secret heart, or, the secret at their heart. (Importantly, the title of an earlier collection of Ferlinghetti’s poetry is *The Secret Meaning*

of *Things*, 1968.) The sky is personified as breathing in and out, as is the cosmos, to whose mouth it is likened: “the sky that breathes in and out/ as if it were the inside of a mouth/ of the cosmos” (ib.). As if to illustrate the title of this *conference* (etymologically, the present participle of the Latin *conferre*, ‘to bring together’), *Points of Convergence*, an important point of the kind occurs in the next lines: “the sky that is the land’s edge also/ and the sea’s edge also”, the point at which both earth and water meet the sky, the ultimate point of convergence. The sky contains many voices, metaphorically, “a sea of sound” that it “echoes back to us/ as in a wave against a seawall” (ib.). We have another convergence here, that of images, the sea images deftly applied to characterize the sky. Although full of voices, there is an essential absence in the sky: “the sky with its many voices and no god” (ib.), something that seemingly would invalidate the Heideggerian reading of the poem altogether. Yet this is not the case. The easiest way to account for this absence is to say that we live in a godless era. But reading carefully what Heidegger says of Hölderlin’s poetry on this account, we find that the god remains unknown and is revealed as such by the sky: “God’s appearance through the sky consists in a disclosing that lets us see what conceals itself, but lets us see it not by seeking to wrest what is concealed out of its concealedness, but only by guarding the concealed in its self-concealment. Thus the unknown god appears as the unknown by way of the sky’s manifestness.” (Heidegger 1975: 223). Heidegger quotes the following verses of Hölderlin:

What is God? Unknown, yet
 Full of his qualities is the
 Face of the sky, For the lightnings
 Are the wrath of a god. The more something
 Is invisible, the more it yields to what’s alien.

He then elucidates: “What remains alien to the god, the sight of the sky — this is what is familiar to man.” (ib.)

Ferlinghetti writes:

And the sky is clear to the fisherman
even if overcast
He sees it for what it is:
a mirror of the sea
about to fall on him
in his wood boat on the dark horizon
We have to think of him as the poet
Forever face to face with old reality
Where no birds fly before a storm
(ib.).

Man knows the changing sights above him, 'the face of the sky', as Hölderlin put it, thus partaking of the invisible in what he can see. He witnesses the sunsets, lightning, the movement of the clouds, and hears the voices of birds:

Whole poems whole dictionaries
rolled up in a thunderclap
And every sunset an action painting
and every cloud a book of shadows
through which wildly fly
the vowels of birds about to cry
(ib.)

The imagery here is rich and subtle, advancing towards the important revelation of the fisherman as poet. The two last lines quoted above are rhythmically accentuated and rhymed, which makes them exceptionally beautiful. The reader also notices that it is the vowels, the most sonorous of sounds, that fly through the cloud book of shadows here, and that they actually do so as the birds are only *about* to cry [italics mine]. The fisherman-poet sees all this and as a poet he has to sing it. To quote Heidegger again, "But the poet calls all the brightness of the sights of the sky and every sound of its courses and breezes into the singing word and there makes them shine and ring. Yet the poet, if he is a poet, does not describe the mere appearance of the sky and earth. The poet calls, in the sights of the sky, that which in its very self-disclosure causes the appearance of that which conceals itself, and indeed *as* that

which conceals itself. In the familiar appearances, the poet calls the alien as that to which the invisible imparts itself in order to remain what it is — unknown.” (Heidegger 1975: 225) He sees the invisible, the heavenly, in the visible and by his special gift of measuring, which is poetry, calls it into existence:

And he's his own best lookout
 listening for the sound of the universe
 and singing out his sightings
 of the land of the living
 (Ferlinghetti 1993: 8)

This powerful image of poet as fisherman in his boat, a mortal looking up at the skies, ‘singing out his sightings’ and thereby giving breadth to our existence, reminds us that we, too, ‘dwell poetically upon this earth’, as the rivers of our lives run to the sea. And death.

References

- Charters, A. 1993. Beat Poetry and the San Francisco Poetry Renaissance. — *The Columbia History of American Poetry*. Jay Parini, ed. New York: Columbia University Press.
- Ferlinghetti, L. 2002. *How to Paint Sunlight. Lyric Poems & Others (1997–2000)*. New York: A New Directions Book.
- Ferlinghetti, L. 2002. Luule. (Inglise keelest tõlkinud Reet Sool). — *Looming*, 3.
- Ferlinghetti, L. 1993. *These Are My Rivers. New and Selected Poems 1955 — 1993*. New York: A New Directions Book.
- Heidegger, M. 1984. Hölderlin's Hymne 'Der Ister'. — *Gesamtausgabe*, Bd. 53. Frankfurt am Mein: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. 1975. "... Poetically Man Dwells ...". — *Poetry, Language, Thought*. Trans. and Introd. by A. Hofstadter. New York: Harper & Row.
- Pogrebin, R. 2002. Poet Is Viewed As a Calm Fit For Arts Post. — *The New York Times*, Oct. 28.

**Prisoners of the Present:
Tense and Agency in J. M. Coetzee's
Waiting for the Barbarians and M. Atwood's
*The Handmaid's Tale***

ENE-REET SOOVIK

What do theorists make of present-tense narration — especially if we are dealing with a first-person (homodiegetic) narrator? It has been widely argued that living and simultaneous telling about it is not possible and that the so-called historical present tense used in first-person narratives therefore is but a formal device in which the grammatical forms of the present semantically equal those of the past. Several acclaimed narrative theorists such as, e.g., Shlomith Rimmon-Kenan and Paul Ricoeur (cf. Cohn 1999: 96) claim that the present tense is inherently a non-narrative one. Nevertheless, there are also dissenting voices to be heard. For instance, Dorrit Cohn (1999: 96–108) convincingly demonstrates that the present need not necessarily be a strictly non-narrative tense, and goes on to prove that it need not be reducible to the historical present either. James Phelan (1994: 222–243), another scholar who has paid closer attention to the peculiarities of present tense narration, shows that the efficacy of simultaneous homodiegetic narration may be derived precisely from its deviation from the established narrative norms and violation of the narrow standards of mimeticism. Yet all in all the phenomenon of simultaneous narration appears to have received relatively scanty attention from the scholarly community: even as recently as in 2002 Brian Richardson (2002: 53) notes that this ‘deliberately contradictory postmodern practice’ still remains virtually unstudied, which calls for further explorations of its presence and functions in works of fiction.

Both Phelan and Cohn use one and the same novel — J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians* (1980) — as their test case. In his attempt to determine the possible effect of simultaneous present-tense narration on the readers, Phelan reaches the conclusion that in the novel in question this technique contributes to the foregrounding of the text's thematic focus on the narrator's complicity in an oppression regime. This paper sets out to observe the particularities of the use of the present tense in *Waiting for the Barbarians* in comparison with Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985), a work that both Cohn and Phelan list as another example of sustained use of the homodiegetic simultaneous present. In particular, the focus will be on the relationship between the choice of tense and the scope of the narrator's agency. Phelan (1994: 223) has persuasively argued that the device deprives Coetzee's narrator of possible teleological designs he might entertain regarding his narrative, as his not knowing where he will end up does not allow him to fashion the story to serve a final purpose. Proceeding from this premise the question can be raised if there is a correlation between the narrator's insufficient mastery over his tale and the agency he is entitled to in the story world; further, we may enquire if similar observations can be made about Atwood's novel.

First of all, however, it should be established if Coetzee's use of the simultaneous present indeed is as consistent as Cohn and Phelan imply. Cohn (1999: 102–104) shows that attempts to read the text either in terms of an interior monologue (that lacks a narratee and thus does not aim at narrative communication) or as an exercise in the historical present tense become undermined in the sample extract she analyses. Phelan (1994: 244), however, admits that there are instances in the text that appear to be narrated in the historical present, which helps the author to resolve local tasks at hand yet does not significantly influence the work's overall design. However, in addition to the narrator's explicit demonstration of retrospective knowledge that disturbs the effect of simultaneity such as the sentence "Of the screaming which people afterwards claim to have heard from the granary, I hear nothing" (Coetzee 1982: 4–5)¹,

¹ All references to Coetzee's novel are based on this edition, further abbreviated as WB.

another feature can be observed in Coetzee's text that repeatedly seems to problematise the maintaining of simultaneous narration — this is the question of the relative temporal positions of separate episodes regarding one another.

The story is narrated in relatively brief stretches, each of which contains some of the diegetic events as well as a limited amount of mental retro- and/or introspection. The intervals between discrete episodes are typographically clearly marked by spaces and sets of asterisks between them. The episodes follow a linear temporal sequence co-directional with the reading process; the narrator does occasionally indulge in flashbacks but their carefully structured and logically reasoned character hardly allows them to be interpreted as free-associating stream-of-consciousness narration. What does seem peculiar, however, is that when proceeding from one discrete episode to another, the narrator, who at each consecutive moment could be expected to experience it as his 'now', often does not appear to speak from the perspective of his present. Instead, he defines his coordinates in time in relation to other moments that he has already left behind, as suggested by examples such as, "The next day the Colonel begins his interrogations." (WB 22); "A few days later I see her crossing the square..." (WB 26); "When later in the middle of the night I ease myself out of her arms, she whimpers but does not awaken." (WB 42), etc.

The tense used in narration and the temporal markers seem to be at odds, suggesting a split between the experiencing self and the narrating self as the latter organizes the moments of experiencing and makes their relative temporal positions explicit by describing them from the standpoint of someone who is located outside the sequence made up by these instances. The persistence of this practice leads to the assumption that this need not be an oversight on the author's part. Still, it is difficult to discover particular local effects that employing the strategy could accomplish — besides subtly subverting the effect of simultaneity.

The function of the time markers is to increase the coherence of the narrative by informing the authorial audience about its time-scale and temporal progression, and they are consistent with the direction of the reading process — the readers are bound to meet the events that are said to occur 'later', later than the ones they

have just been reading about. The priority given to the audience's perspective over that of the narrator may appear to push the reader of the novel towards adopting 'the historical present resolution', to use Cohn's term (1999: 102). Nevertheless, I am not claiming that this evidence is sufficient to eliminate the simultaneous present interpretation once and for all. Rather, the discrepancy between the Magistrate's perspective and the location of that perspective in the framework of the narrative's overall temporal progression seems both to correlate with as well as underscore the Magistrate's own dual situatedness in time.

On the one hand, the Magistrate would like to see time as self-repetitive, thus reminiscent of timeless stasis suggested by the present tense chosen for the purpose of his narrative; in his own words he may well be "an old man who does not want the ease of his last years on the frontier to be disturbed" (WB 52). On the other hand, he is involved in the historical time of progression towards increasingly newer, later moments. The Magistrate associates the notion of historical time with the Empire that he serves: "Empire has created the time of history. Empire has located its existence not in the smooth recurrent spinning time of the cycle of the seasons but in the jagged time of rise and fall, of beginning and end, of catastrophe. Empire dooms itself to live in history and plot against history" (WB 133).²

The Magistrate is an agent in the service of the Empire's grand narrative even in what he himself perceives as harmless passivity; linear time is superimposed on the stasis of the present moment. At the beginning of the narrative he appears to enjoy the full power that the position of the town's highest civilian official can offer, dividing his time between carrying out his not too onerous duties, pursuing his hobbies that include hunting and archeological excavations, as well as enjoying multiple non-committal liaisons with the young women of the settlement. Although he is happy with these activities and obviously exercises them of his own free

² It is interesting to note the similarity between this dual vision of time and Julia Kristeva's concepts of cyclical or monumental women's time and the linear time of history (cf. Kristeva 1986: 191).

will, these are permitted, if not downright prescribed, to him by his role in the Empire and the lifestyle determined by that role.

In due time the Magistrate recognizes that the difference between himself and the Third Bureau, the Empire's secret police that has arrived to investigate the situation on the frontier, is quantitative rather than qualitative. Instead of judging an occasional person or two to the sound of consolatory maxims that essentially boil down to the justification of the sentences with the aphorism '*dura lex sed lex*', the Empire destines innumerable people to pain and torture without any hesitation or remorse; instead of the pleasure of solitary morning hunts, the Empire organizes drives that leave mountains of dead game to rot away. It is not surprising that it should be on the topic of hunting that the Magistrate initially seems to find a common tongue with the callous torturer Colonel Joll. Also, it is on a hunting trip that he is suddenly overcome by the recognition that his life is actually following a route not carved out by himself. He is about to shoot a magnificent waterbuck that notices him before he can pull the trigger:

With the buck before me suspended in immobility, there seems to be time for all things, time even to turn my gaze inward and see what it is that has robbed the hunt of its savour: the sense that this has become no longer a morning's hunting but an occasion on which either the proud ram bleeds to death on the ice or the old hunter misses his aim; that for the duration of this frozen moment the stars are locked in a configuration in which events are not themselves but stand for other things. (WB 39–40)

His experience of being caught in an instance of the present has a wider significance, bearing on his whole life: he becomes aware that he is trapped in a set of limited options over which he has no control. Later he reports his feelings, "Never before have I had the feeling of not living my own life on my own terms." (WB 40). He is imprisoned in his life in the imperial service the same way he feels to be suspended in the moment — his agency is that of a tool in a larger project led by others. And he can exercise no more mastery over his destiny than he can over the development of his narrative.

In the course of the novel the Magistrate attempts to escape his role by establishing an unorthodox independent goal and setting out on an expedition in order to take a woman, whom he has kept

with him after she has been maimed by the interrogators of the Third Bureau, back to her tribe. Setting up an individual aim makes him feel at peace with himself: "Now that I have committed myself to a course I sleep more easily and even detect within myself something like happiness" (WB 58). However, on his return the Empire punishes his unscheduled and therefore potentially subversive action by resolutely minimizing his agency. He is imprisoned, supplied with only bare necessities for living and, above all, deprived of his human dignity so that he can hardly consider himself to be an individual subject any more: "What freedom has been left to me? The freedom to eat or to go hungry; to keep my silence or gabble to myself and beat on the door or scream. If I was the object of an injustice, a minor injustice, when they locked me in here, I am now no more than a pile of blood, bone and meat that is unhappy" (WB 85).

When he openly opposes the Empire by making an attempt to stand up for the nomad captives who are being flogged in public, retaliation follows in the form of a mock hanging — near obliteration of his whole person. Execution would mean total elimination of the Magistrate as an agent. Yet even after he has gone through such external curbing of his agency, towards the end of the novel his own complicity in the Empire's totalitarian schemes makes him long for such restrictions, as these mean escape from the responsibility for the dire situation at hand:

Calf-deep in the soothing water I indulge myself in this wistful vision. I am not unaware of what such daydreams signify, dreams of becoming an unthinking savage, of taking the cold road back to the capital, of groping my way out to the ruins in the desert, of returning to the confinement of my cell, of seeking out the barbarians and offering myself to use as they wish. Without exception they are dreams of ends: dreams not of how to live but of how to die.
(WB 133)

His death wish can, of course, be interpreted as a wish for a determined teleological closure as could be concluded on the basis of Peter Brooks' (22, 107–108) evocation of Walter Benjamin and

Sigmund Freud who view death as an ending that would lend meaning to everything that has preceded it. I tend to believe, however, that the significance of the above quotation is not to be found in this train of thought, all the more that the novel in fact provides no such closure to the Magistrate's story. Rather, he is dreaming of a virtual non-life in the form of a return to an idealized past, or giving up his freedom by becoming a prisoner or a slave, or purging his consciousness from an awareness of his situation — all these options amount to a refusal to face personal responsibility.

The powerlessness implicated in the situations visualized in the Magistrate's daydreams is a condition often met in dreams, as these cannot be directed or organized at will. And indeed, since the delegation from the Third Bureau arrives in town, and the Magistrate has reason to start questioning the innocence of his role, he begins to feel extraordinarily sleepy: "I feel old and tired, I want to sleep. I sleep whenever I can nowadays and, when I wake up, wake reluctantly. Sleep is no longer a healing bath, a recuperation of vital forces, but an oblivion, a nightly brush with annihilation" (WB 21). Sleep is a condition that eliminates agency and at the same time deletes responsibility — "We cannot help our dreams or what we do in our sleep." (WB 23), as a girl who provides sexual services for the Magistrate puts it.

Often the Magistrate drifts in and out of sleep and is not able to draw a clear boundary between his dreams and his waking state, e.g. "There is a space of time which is blank to me: perhaps I am not even present. When I come to, my fingers have slackened, the foot rests in the basin, my head droops" (WB 28). Also, dreamtime consists in a timeless present, and the Magistrate yearns for timelessness for he would rather not be involved in historical time. Linear historical time implies an awareness of the past and apprehension of the future, but he would prefer to inhabit "time like fish live in water, like birds in air, like children" (WB 133). Instead of the linear time of history, it is the cyclical time of natural laws that seems to govern the Magistrate's world as his oxymoronic phrase 'space of time' (WB 28) indicates.

The dreamlike quality of the Magistrate's time reminds of Suzanne Fleischman's characterization of the present tense used in the epic, i.e., a genre that, according to Fleischman (1990: 265)

represents “[a] discourse that is timeless, in the sense of collapsing the traditional divisions of the time continuum (past, present, and future), is appropriately vehiculated by a tense that can avoid a commitment to explicit temporality and to completion”. Of the related genre of romance that she describes as “independent of real (physical or historical) time” Fleischman (ib. 283) writes: “PRET, which ties events to an historical world, yields to the PR, which detemporalizes events and underscores a story’s function as timeless entertainment”.³ Fleischman does not view the epic and the romance as truly narrative, yet description of the function of the present tense in these genres seems to apply also to *Waiting for the Barbarians*. Some readers may consider the story of the Magistrate too anguished to be truly entertaining in the narrow sense of the word, but its rendering in the present tense that Cohn (1999: 106) describes as “the most pluri-significant of all tenses” and its setting in no particular historical time and place make it serve as a timeless allegory of colonialism and oppression.

In contrast with the ambiguity of the setting of Coetzee’s novel Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* (1985) is provided with coordinates that help to locate it in time and space: this is a dystopian vision of the future narrated by a young woman from the caste of Handmaids whose sole function is to bear children to be raised by the childless upper-class families of Gilead, a theocratic society with a drastically declining birthrate that has replaced the contemporary US. In Atwood’s novel present-tense diegesis frames a series of analeptic episodes that are narrated in the past tense. Considering the numerous flashbacks it seems curious that Cohn (ib. 97) should label *The Handmaid’s Tale* as a novel written in global simultaneous present, defined by her as “a distinctively narrative (not monologic) discourse in the present tense from first to last”. The appropriateness of Cohn’s characterization becomes even more questionable when the reader reaches the appendix in the form of a conference paper ostensibly presented on the topic of the novel’s preceding part. The appendix explicitly destroys the illusion that the story could be told synchronously with the events

³ Fleischman uses the abbreviations PRET and PR to refer to the preterite and the present, respectively.

and experiences narrated, as the body of the narrative is stated to have been copied from cassette tapes recovered at the site of a sometime way station on 'The Underground Femaleroad', an escape route from Gilead that has since ceased to exist:

Supposing, then, the tapes to be genuine, what of the nature of the account itself? Obviously, it could not have been recorded during the period of time it recounts, since, if the author is telling the truth, no machine or tapes would have been available to her, nor would she have had a place of concealment for them. Also, there is a certain reflective quality about the narrative that would to my mind rule out synchronicity. It has a whiff of emotion recollected, if not in tranquility, at least *post facto*. (HT 383–384).

However, the certainty the reader arrives at when reading the appended postscript need not diminish the effect of how the body of the novel is perceived before this definitive statement is reached; this is due to the prospective temporal orientation of reading, a process recalled and illustrated by Phelan (1996: 228). Therefore it seems to be justified first to observe the question of how the present tense is used as the main text unfolds, and only after that consider the issues the appended paper may invite to us raise.

The present tense carries the weight of the main diegesis of the narrative, but it is proportionally outweighed by past-tense episodes that refer to different time periods. The past tense insertions are used to convey the narrator's memories from the period before the regime of Gilead became finally established and she was relegated to the status of a Handmaid; her experiences at Gilead's Rachel and Leah Centre where she received her Handmaid training; and retrospectively recalled incidents that have occurred during the time she has been positioned at the Commander's house that serves as the novel's primary setting.

If the beginning of *Waiting for the Barbarians* that opens with a scene of direct interaction of two characters alerts the readers to the use of the present tense as well as to narrativity, the beginning of Atwood's novel does not lead them to expect a case of

simultaneous present tense narration. The first chapter is told in the past tense with no indications that this is not going to remain the predominant, or even the sole, tense throughout the narrative. Also, the chapter is overwhelmingly descriptive, dwelling on the narrator's immediate physical surroundings and the meanings attached to the objects that no longer serve their original purpose. What marks the opening chapter as peculiar, however, is the fact that the narrator seems to represent the collective voice of a plural subject denoted by the personal pronoun 'we', thus foreshadowing the thematic focus on obliteration of individual agency that is given an explicit verbal expression in the Gileadean practice of naming the Handmaids as the property of their current masters and banning them from using their own names — a regulation that accounts for the narrator being called Offred.

It is only the following chapter that introduces an individual character narrator who continues her story in the present tense, although this is not revealed immediately. The first paragraph does not give a clue to the narrator's identity and it is only a way into the second paragraph that it transpires that an individual narrator has replaced the plural subject. As in the first chapter, the emphasis is on static description; elliptic sentences leave an impression of immediate observation, while withholding the actual tense of narration and the person of the narrator. The narrator's report of sensory perceptions intermingles with her reasoning about the state of the surroundings in a previous era: in the first chapter, she, e.g., notes that "... the hoops for the basketball nets were still in place, though the nets were gone." (HT 3), while in the second she observes, "There must have been a chandelier, once" (HT 9). This could be interpreted as an attempt to make sense of the situation from which she is narrating: Fleischman (1990: 305) has argued that things acquire meanings only through memory and the precondition for meaningfulness is familiarity a person has with them that has been acquired at a moment earlier in time. However, rather than expressing curiosity about her present, Offred tends to be drawn to the past that used to be a meaningful time period before her life underwent the drastic change, thus differing from Coetzee's Magistrate who wants to perpetuate the prelapsarian present that is slipping away from him.

At the same time Offred is also consciously trying to curb her resorting to memories of the past: "I try not to think too much." (HT 10). She attempts to turn herself into a recording device, not asking for explanations nor delving into causalities. The simultaneously narrated visual impressions emerge as an exercise of command over her mind, at this point not allowing it to expand outside the immediate there and then. In particular, this attempt is foregrounded when the narrator is obliged to take part in activities that would be unbearable if she allowed herself to contemplate them too seriously, such as the ceremonial sex she is to have with the Commander in the presence of the latter's wife in order to possibly conceive a child for the couple. She explicitly formulates her deliberate alienation from herself on such occasions, "One detaches oneself. One describes." (HT 123).

By resorting to description she positions herself outside the action, as an audience to her own story unfolding in front of her — a situation that has its parallel in the restricted narrative agency of the simultaneous present tense. The result could be characterized along the lines that, according to Fleischman (1990: 266), are typical of the non-narrative epic mode and that she summarizes using the term of 'dynamic description' she defines as "a linguistic compromise between the dynamic movement of narration and the stasis of description. Action reported in the PR tense is action that is visualized, as in pictorial or cinematic narration". Indeed, the novel demonstrates a drift towards the lyric mode that is especially evident for those readers who are also aware of Margaret Atwood's work as a poet. The Handmaid nearly achieves the state in which "the emotive rhetoric of a subjective perceiver is absent, as though the reflective and affective components of the mind had been bracketed, leaving only its capacity for sensory perception" as Fleischman (ib. 269) puts it in her evaluation of the French *nouveau roman* which she denies narrative properties.

Still, it is not only because of Offred's projection of action as description that parts of *The Handmaid's Tale* may seem to not quite meet the requirements set for narrative by, e.g., Fleischman (ib. 264) for whom narrativity presupposes the sense of a linear presentation of events informed by temporal and causal logic. Indeed, several things happen in the first section of Chapter II that

can be summarized as action, though they admittedly are trivial ones: the bell rings, the narrator gets up from her chair, takes her gloves and basket, goes out into the hallway, descends the stairs, walks along the hallway to the kitchen, gets shopping tokens from Rita who is serving as a Martha, live-in domestic help, and puts them in her pocket, listens to Rita's advice about how to place the order and accepts it. Yet while going through this sequence, Offred never actually exercises her own agency, but simply reenacts a set of functions that are prescribed to her, which is why she neither experiences nor represents them as links in a chain of causality. The first occasion when she does anything of her own will and causes a result provoked solely by herself appears when she makes a young Guardian checking her pass blush by looking into his eyes: "It's an event, a small defiance of rule, so small as to be undetectable, but such moments are the rewards I hold out for myself, like the candy I hoarded, as a child, at the back of a drawer" (HT 28–29).

Such a lack of agency is not a situation peculiar to the narrator only: Gilead is a society in which women, the plural subject of the first chapter, have been totally cut off from influencing the public sphere. The Marthas occupy themselves solely with household chores; Handmaids are only able to participate in biologically determined processes occurring within their bodies, i.e., pregnancy, and the event of giving birth; the upper-class Wives are provided with substitute activities, such as taking care of their gardens and knitting scarves for the regime's army that the narrator suspects will be unravelled once they have been delivered to the authorities that have commissioned them. Thus even the most privileged of women can actually make no contributions to the life of society outside home, to say nothing of the Handmaid whose influence on the story world is negligible.

For the most part Offred is confined to her room so that her interaction with the outside world is severely restricted. She can be present only at certain mass ceremonies, the attendance of which is obligatory. It is significant that on these occasions the Handmaid either participates in fixed rituals or has again been reserved the role of a passive spectator and therefore mostly provides descriptive reports of what she can see. At the same time, her descriptions

clustering around the few minor events represent the mental effort of someone trying to keep herself from going insane from nothing to do: “There’s time to spare. This is one of the things I wasn’t prepared for — the amount of unfilled time, the long parentheses of nothing. Time as white sound. If only I could embroider. Weave, knit, something to do with my hands.” (HT 89)

Fighting for her sanity, Offred is herself questioning if she has a narratee or whether her narration is just a faithful representation of the thoughts as they come and go in her head — which would let the ‘interior monologue resolution’ (Cohn 1999: 102) undermine the interpretation of her tale as the simultaneous present. Still, similarly with the Magistrate, Offred seems much too conscious and in control of what is going on in her mind for her narrative to function as a stream of consciousness. Thus the reference to the reflective quality of her text made in the appendix is justified, yet at the same time does not help to support the ensuing thesis of retrospection, for it is precisely this kind of harnessing of her own mind that the Handmaid uses as part of her survival strategy. And in this process she indeed has an imaginary narratee, an anonymous ‘you’ (HT 53) whom she can address to make her important for someone else beside herself.

However, the main body of the novel also contains features indicating that it is not — at least not wholly — narrated in the simultaneous present that alternates with plunges into a remembered world of the narrative past, with the two tenses kept apart with each fulfilling its own separate function. For instance, some episodes of the story’s past are at times narrated in the historical present, thus by way of contrast highlighting the simultaneous present of other episodes. This happens, for instance, in the protagonist’s recalled conversation with her friend Moira that starts with the timeless ellipsis evocative of the present, continues in the past tense and then switches into an explicit present:

Moira, breezing into my room, dropping her denim jacket on the floor. Got any cigs, she said.

In my purse, I said. No matches though.

Moira rummages in my purse. You should throw out some of this junk, she says. I'm giving an underwhore party.

A what? I say. (HT 73)

The absence of quotation marks to signal dialogue is a feature this passage shares with the ones narrated in the past, indicating that the speech is recalled and retold by the narrator. The elliptical start suggests that it is a vision that the narrator sees in her mind's eye and starts to reconstruct subsequently. The historical present here appears to fulfill its traditional function as "a device to dramatize narration and render it more vivid" by its visualizing property and "the ability of the PR to offer a mimetic representation of speech" (Fleischman 1990: 285).

Yet the novel also contains mixed-tense episodes the temporality of which is more ambiguous, such as Offred's visit to the doctor. Initially the Handmaid locates the episode at a definite moment in the narrative past, "Yesterday morning I went to the doctor" (HT 77); then switches to the generic use of the present "I'm taken to the doctor's once a month,..." (ib.) and "The doctor's office is in a modern office building. We ride up in the elevator..." (ib.), with the latter sentence remaining temporally ambiguous, as it may refer both to habitual action as well as a particular instance. From this ambiguity the Handmaid proceeds to a report of the particular visit rendered in the present tense, from "Inside the waiting room there are other women, three of them, in red..." (ib.) to "I put on my clothes again, behind the screen. My hands are shaking." (HT 80). On the one hand, this sequence resembles narration in the historical present; on the other hand, Offred's dialogue with the doctor is presented in quotation marks as is direct speech she perceives in the simultaneous present-tense episodes.

The most definitive undermining of the simultaneous present resolution occurs near the end of the body of the novel, when the Handmaid's account of her sexual encounter with the Commander's chauffeur Nick is followed by the narrator's unexpected admission from the perspective of a later time: "I made it up. It didn't happen that way. Here is what happened." (HT 338). She goes on to present another present-tense version of her meeting

with Nick that she also disclaims using the past tense. Offred's awareness of herself as a story-teller has been expressed on several occasions throughout in the novel. The first time the topic of story-telling was brought up was motivated by the necessity to project herself as an agent telling her own life history, for as a narrator she would wield power to shape the events and to work the story towards a desired ending: "If it's a story I'm telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it. I can pick up where I left off" (HT 52). Still, it is significant that it is in connection with such a risky individual decision in defiance of the rules and asserting of her individual personality that the Handmaid finally resumes the ability to create her own versions of the story at will.

Ultimately, positioning herself in the role of a story-teller is another aspect of Offred's survival strategy — she is convinced that "[t]hose who can believe that such stories are only stories have a better chance." (HT 52). She also claims some authorship over her self: "I wait. I compose myself. My self is a thing I must now compose, as one composes a speech." (HT 86). Thus, her strategy involves sustaining two illusions: firstly, life must be thought of as one's own narrative in order not to sink into utter desolation by acknowledging one's total objectification and lack of agency; secondly, her verbalization of her inevitable circumstances should be a detached description that would leave her outside the story, occupying not the role of an object acted upon, but rather that of the audience to an unfolding spectacle.

If we then consider the information provided by the appendix and assume that the Handmaid who is presented as a narrator aware of her role has made a conscious choice of telling sections of her tales so as to achieve the effect of simultaneous present, we might ask what could have prompted this 'simulated simultaneity'. In her tale it is reserved for moments that foreground her minimized agency and inability to shape her future. Despite her being able to record the story, she is still totally dependent on the goodwill of other people and the circumstances even at the time of narration. The ending she gives to her story does not provide a definite answer if she is really being arrested or taken to a place of relative safety by the underground Mayday organization.

Uncertainty surrounds her even as she presumably records her tale at a temporary hiding place — it remains unknown if she can finally escape from the clutches of the regime: “Whether this is my end or a new beginning I have no way of knowing: I have given myself over into the hands of strangers, because it can’t be helped.” (HT 378). Her, and other women’s, minimal scope of agency is thematically central to the novel. It seems likely that the observation that simulated simultaneity is used for the sections emphasizing this feeling has been the factor triggering the critics’ interpretation of local simulated simultaneity as global simultaneous present-tense narrative.

All in all it appears that simultaneous present tense narration is not as fully sustained in the two novels under discussion as theoretical treatments of this narrative practice suggest — indeed, it is only with certain reservations that *The Handmaid’s Tale* can be said to employ this strategy. Still, the novels contain stretches of narrative that the reader experiences as simultaneous narration at that point in the prospective process of reading: in case of *Waiting for the Barbarians* this type of text accounts for the major part of the novel, while in *The Handmaid’s Tale* it appears in the diegesis.

Both novels employ the simultaneous present tense that allows the narrators no control over their narrative in the episodes that reveal the narrators’ limited agency in the story world. In *Waiting for the Barbarians* the spatial present tense and the blurring of the boundary between present-bound dreams and reality support each other in strengthening the thematic focus on the magistrate’s limited personal agency and his attempts at denying his imperialist function rooted in his complicity in a repressive system. The simulated simultaneity of *The Handmaid’s Tale* in its turn emphasizes the ruthless objectification of the narrator who also represents all the women in the totalitarian society of Gilead.

The types of deviations from the strict adherence to this technique correlate with the narrators’ attitudes towards their situation. The insidious intrusion of an external perspective into the Magistrate’s narrative includes him in the plans of the Empire’s that he would like to deny in order to benefit from his status without having to suffer pangs of conscience. Offred, in contrast,

tends to move into the past or the narrative present (that semantically equals the past), as these tenses actually permit her the power of teleological shaping of her story that she lacks in her prison-house of the present.

And, as a final remark, it can also be noticed that neither novel features lengthy sequences of uninterrupted development of events. This fragmentary quality might indicate a certain awkwardness related to conveying extensive episodes of developing and changing events in simultaneous present; however, a more extensive amount of material would have to be analysed to draw any definitive conclusions on this issue.

References

- Atwood, M. 1993 (1985). *The Handmaid's Tale*. New York: Fawcett Crest.
- Brooks, P. 1996 (1984). *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Coetzee, J. M. 1982 (1980). *Waiting for the Barbarians*. Harmondsworth: Penguin.
- Cohn, D. 1999. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fleischman, S. 1990. *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*. Austin: University of Texas Press.
- Kristeva, J. 1986 (1979). Women's Time. Trl. A. Jardine, H. Blake. — T. Moi (ed.) *The Kristeva Reader*. (New York: Columbia University Press), pp. 188–213.
- Phelan, J. 1994. Present Tense Narration, Mimesis, the Narrative Norm, and the Positioning of the Reader in *Waiting for the Barbarians*. — J. Phelan, P. J. Rabinowitz (eds.) *Understanding Narrative*. (Columbus: Ohio State University Press), pp. 222–245.
- Richardson, B. 2002. Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction. — B. Richardson (ed.) *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. (Columbus: Ohio State University Press), pp. 47–63.

El cuento en la novela:
El Quijote y Corazón tan blanco

SILVIA ALONSO PÉREZ

Porque mi abuela solía contarme aquella breve o incompleta historia recibida de sus ayas negras, en cuyo simbolismo sexual meridiano jamás había reparado, por cierto, hasta aquel momento, el de oírsele a Miriam, o, mejor dicho, el de oírle el canto funesto y un poco cómico que formaba parte de esa historia que me contaba mi abuela para meterme un miedo poco duradero y teñido de broma (me enseñaba el miedo y a reír del miedo): la historia decía que una joven de gran hermosura y mayor pobreza era pedida en matrimonio por un extranjero muy rico y apuesto y con mucho futuro, un hombre extranjero que se instalaba en La Habana con los mayores lujos y los proyectos más ambiciosos. La madre de la muchacha, viuda y dependiente de su única hija o más bien del acierto de sus necesarias nupcias, no cabía en sí de contento y concedía su mano al extraordinario extranjero sin dudarle un instante. Pero en la noche de bodas, desde la habitación de los recién casados a cuya puerta debía de hacer suspicaz o resabiada guardia, la madre oía cantar a su hija, una y otra vez a lo largo de la noche, su petición de auxilio: "Mamita mamita, yen yen yen, serpiente me traga, yen yen yen". La posible alarma de aquella madre codiciosa quedaba sin embargo apaciguada por la reiterada y estafalaria contestación del yerno, que le cantaba una y otra vez a través de la puerta y a lo largo de la

larga noche: “Mentira mi suegra, yen yen yen, que estamos jugando, yen yen yen, al uso de mi tierra, yen yen yen.” A la mañana siguiente, cuando la madre y ya suegra decidía entrar en la habitación de los novios para llevarles el desayuno y ver sus rostros de dicha, se encontraba con una enorme serpiente sobre la cama sanguinolenta y deshecha en la que en cambio no había rastro de su infortunada y promisoriosa y preciada hija.

Recuerdo que mi abuela reía tras contar esta macabra historia a la que quizá yo he añadido ahora algún detalle más macabro debido a mi edad adulta (no creo que ella mencionara en modo alguno la sangre ni la longitud de la noche); reía un poco con risa infantil y se abanicaba (quizá la risa de sus diez o menos años, la risa aún cubana), quitándole importancia a la historia y logrando que yo no se la diera tampoco con mis propios diez o menos años, (...) (CTB 54-55)

El narrador de *Corazón tan blanco*¹, de Javier Marías, muestra a través de este breve relato un magnífico ejemplo de narración popular. No es nuestro propósito verificar aquí las fuentes folklóricas que lo sustentan, ni baremarlo de acuerdo con un índice de motivos populares. Sirviéndonos de la comparación de este cuento con el cuento de la pastora Torralba, que Sancho cuenta a Don Quijote, intentaremos establecer una serie de coincidencias que subrayan el enriquecimiento literario resultante de la interacción de las creaciones de los circuitos popular y culto en la novela.

Empezaremos por declarar qué entendemos por “popular” en literatura, y para ello nos atenemos a la constatación de una serie de características tomadas de las reflexiones de dos grandes teóricos: Maurice Molho y Mijail Bajtín.

Molho establece con insistencia una diferencia entre la literatura popular y el uso que la literatura culta hace de lo popular:

pero, al entrar en la obra culta, lo popular cambia de signo, se “despopulariza”, no conservando del acervo

¹ Abreviamos en las citas con las iniciales CTB.

común original más que una especie de recuerdo alusivo (Molho 1976: 32).

De esta consideración tendremos que partir a la hora de hablar de lo popular en la novela, ya que asumimos con Molho la existencia de dos circuitos literarios independientes (el popular y el culto) de existencia autónoma. Ahora bien: ¿cuáles son esas características de la creación popular que pueden verse reflejadas en la novela? Molho señala cuatro fundamentales: la **oralidad**, la **transformabilidad**, la **funcionalidad** y la **impersonalidad**. Observemos el carácter pragmático del enfoque de este autor. Todas las características que define se refieren a la circulación de los productos dentro del sistema al que pertenecen, o a peculiaridades de su emisión y recepción. Quedan a un lado definiciones basadas en series de motivos o temas, e incluso se evita a la hora de definir y esquematizar el recurrir a explicaciones psicológicas y sociológicas de la dinámica profunda de lo popular. Este último aspecto, sin embargo, está presente en otros momentos de la teorización de Molho². Tanto en el caso de Molho como en el de Bajtin, podemos afirmar que se habla de sistemas paralelos al de la literatura culta oficial, ya que a esta noción se aproxima el empleo en uno y otro de las palabras "circuito" y "corriente". Bajtin, por su parte, establece una serie de características temáticas de la cultura popular que llegarán a plasmarse en lo que él llama "realismo grotesco" y a ser exponentes de la cosmovisión carnavalesca. Los estudios de ambos resultan, por lo tanto, complementarios a la hora de abordar de forma amplia la cuestión de la presencia de lo popular en la literatura culta.

¿Qué queda en el cuento de *Corazón tan blanco* de este sistema popular? En primer lugar, hemos de observar que, a diferencia de lo que ocurre en el cuento de la pastora Torralba, el modo del relato es estrictamente monológico. La voz del narrador en primera persona que domina toda la novela es la que relata, y lo hace al amparo de la evocación de su mundo infantil y de acuerdo con una razón del todo inmersa en su participación como personaje dentro de la historia que cuenta. El canturreo de una mujer al otro lado de

² Por ejemplo, en su estudio "Raíz popular de Sancho Panza".

la pared de su habitación de hotel le resulta familiar, y es entonces cuando se produce la evocación del pasado infantil y de un narrador que está integrado en el circuito de lo popular: la abuela cubana. Ahora bien: este narrador no llega a tomar la palabra, sino que es evocado en el mismo plano en que se evoca el relato en sí mismo. Se cuenta el cuento y se cuenta cómo se contaba y escuchaba, es decir: se habla de la situación locutiva completa. En concordancia con el carácter pragmático de las características que establece Molho, el narrador de *Corazón tan blanco*, a la hora de reproducir el cuento, recrea una situación en la que se dan estas características. No se trata de una fusión de los circuitos culto y popular, ni de una interferencia, sino de hacer uso de la capacidad recursiva del lenguaje y la literatura integrando un tipo de discurso literario dentro de otro, enunciando un acto de enunciación del que resulta un enunciado que es ajeno al sistema que lo produce.

En el caso del cuento de la pastora Torralba, la situación locutiva se reproduce de manera directa a través del modo dialógico, y esta ilusión de simultaneidad que proporciona el diálogo de los personajes nos hace leer el relato de Sancho directamente en su voz, y atribuirle como paranarrador la capacidad enunciativa de facto, por lo cual, a través de la ficción, se nos presenta el discurso de la creación popular interactuando y entrecruzándose con el discurso culto, que es el medio tanto de don Quijote como representante del código literario caballeresco que ha adoptado como forma de vida, como del narrador³ de la novela, que posee la capacidad de hacernos creer que el discurso de Sancho que reproduce en estilo directo carece de una reelaboración propia del registro lingüístico dominante en los pasajes no dialógicos.

Ahora bien, detrás de estas fundamentales diferencias en la configuración del discurso, se encuentra la oralidad como característica de la transmisión de ambos cuentos. El acto de habla al que se alude precisa en ambos casos de un narrador, ya sea evocado o incorporado al discurso a través de un personaje al que se le confiere capacidad enunciativa propia.

³ Pasamos por alto aquí la debatida cuestión del número de narradores del Quijote, que no interesa en relación a la oposición culto/popular.

Estrechamente relacionada con la oralidad se encuentra la transformabilidad, que también está presente en ambos textos. La transmisión oral propicia la variación del relato, dado que cada narrador modifica en menor o mayor grado la historia que cuenta, dado el cambio en la situación locutiva, el tipo de receptor, sus propios intereses, etc. En *Corazón tan blanco*, el narrador se hace dueño de la situación mostrándonos de una manera muy curiosa su conciencia de haber transformado a su vez lo que oyó en boca de su abuela. Es más, declara estar haciéndolo en el mismo momento en el que enuncia, y detalla en una especie de auto-expurgación los detalles que cree haber añadido ...¡cuatro líneas atrás!. De este modo, en un hábil juego narrativo, se autentifica como narrador fiel a los hechos que cuenta, confiriendo verosimilitud a todo el relato novelesco; y al mismo tiempo cobra profundidad como personaje.

Recuerdo que mi abuela reía tras contar esta macabra historia a la que quizá yo he añadido ahora algún detalle más macabro debido a mi edad adulta (no creo que ella mencionara en modo alguno la sangre ni la longitud de la noche) (...) (CTB 55)

Como individuo adulto y maduro que es, el personaje-narrador exhibe el conocimiento de su propia manipulación, la resume en dos detalles (la sangre y la longitud de la noche) y da una explicación de esta variación narrativa: su edad actual le permite una apreciación de lo macabro distinta a su modo infantil de contemplar lo truculento, y esto se plasma en su discurso. Al mostrarnos este proceso de evolución psicológica tan verosímil, el narrador nos hace aceptar que tiene historia: el pasado (la posesión del propio pasado) le da relieve dentro de su discurso. Por otra parte, introduce sutilmente a través de los elementos adverbiales la sugerencia de una reafirmación progresiva de lo que dice, en el momento mismo de producción de este segundo discurso enjuiciador de su forma de transmitir el relato heredado. Empieza diciendo **quizá** yo he añadido ahora, para confirmar inmediatamente no creo que ella mencionara **en modo alguno** (...). Del mismo modo que nos acaba de mostrar un cambio personal en la articulación de su presente y de su pasado, ahora muestra rapidísimamente un pro-

ceso de autocrítica que va desde la sospecha de su propia manipulación del cuento hasta la rotunda afirmación de que los detalles sospechosos no fueron mencionados por su abuela. Fijémonos en que esto supone a su vez un desplazamiento de la propia duda a la confirmación en la fuente de la emisión del relato (la abuela que narra). Con este giro sutil crece la ilusión de oralidad evocada en el fragmento y la intención de fidelidad a lo oído del narrador, que a la hora de despejar sus dudas recurre a la palabra clave: no creo que ella **mencionara**.

Vemos, pues, como la transformabilidad propia de lo popular es utilizada por el narrador de la novela que, mostrándose consciente de esta característica que lo pone en cuestión como transmisor fidedigno del mensaje, invierte su efecto a través de varios mecanismos autenticadores. Este tipo de oscilaciones y de juegos metanarrativos nos revelan el espléndido dominio del medio novelístico del autor.

En el caso del cuento de la Pastora Torralba⁴, Sancho representa como narrador al circuito popular. Frente a la impaciencia de don Quijote, desesperado ante la torpeza narrativa de su escudero, Sancho defiende los usos literarios propios de su sistema:

“(...) y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba, la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico, y este ganadero rico ...”

Si desamane cuentas tu cuento, Sancho — dijo don Quijote —, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente, y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada.

— De la misma manera que yo lo cuento — respondió Sancho — se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos. (DQ 242)

Los usos que Sancho defiende incluyen la autoimplicación del narrador como testigo, que así presenta lo contado de forma más

⁴ Abreviamos en las citas con las iniciales *DQ*.

vívida. Este mecanismo de autoimplicación en lo contado es el principal rasgo que fomenta la transformabilidad del cuento popular.

“— Así que, señor mío de mi ánima — prosiguió Sancho —, que, como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba, la pastora, que era una moza rolliza, zahareña y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo”.

— Luego ¿conocístela tú? — dijo don Quijote.

— No la conocí yo — respondió Sancho —; pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que bien podía, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo. (DQ 242-243)

De nuevo la interrupción de don Quijote muestra su falta de integración en el circuito de lo popular, pues busca en la autoimplicación de Sancho la confirmación de su presencia empírica en los hechos que cuenta. La respuesta de Sancho (que como todos los narradores populares insiste en la veracidad del cuento), reafirma de nuevo la cadena de oralidad en la que se basa la transformación, apelando a un narrador anterior que a su vez garantiza que el cuento es verdadero.

En paralelo con la habilidad para invertir el signo de la transformabilidad que se aprecia en la narración del cuento de *Corazón tan blanco*, aquí la ironía cervantina juega también con una inversión de significados que resulta de un sistema lógico de inferencias.

Don Quijote pregunta, dentro del sistema al que pertenece, ¿conocístela tú?, buscando veracidad de acuerdo con la experiencia personal. Sancho, sabiendo que está siendo cuestionado como narrador fidedigno, no responde mintiendo, puesto que no quiere renunciar al sistema que le es propio, el circuito de lo popular, y así cifra la veracidad de sus palabras no en su experiencia, sino en el testimonio del narrador anterior. Sin embargo, no ha renunciado a su autoimplicación unas líneas atrás. De esta forma se nos está mostrando, ya no la variación de un número de detalles contrastados, sino el mismo mecanismo de conducta narrativa que

hace posible la transformación. Lo que desvela la forma de operar del principio de transformabilidad es la relación que hay entre los enunciados que emite Sancho y el narrador al que alude. Sancho, que — digámoslo ya — se burla de su amo contándole este contracuento, es un narrador no fidedigno cuya única intención es manipular al receptor inocente y frustrar su expectativas. Su recurso autenticador es apelar a un narrador anterior que a su vez afirma ser veraz, y para ello falsea el dato clave de su presencia en lo relatado. Al amparo de un testimonio anterior que reclama veracidad, los nuevos narradores irán introduciéndose en el relato para dar fe con su persona de algo que han oído narrar, no vivido. Por ello, el narrador anterior — que actúa con la misma conducta en virtud de las características universales e inmutables que el mismo Sancho defiende oponiéndose a los “usos nuevos” — se convierte a su vez en un narrador no fidedigno. Reparemos en que la idea profunda de verdad popular no como lo real, sino como lo efectivamente narrado dentro del circuito popular, es la que subyace a su vez en la cruel broma de Sancho con la que acaba el cuento. La importancia del acto enunciativo, del “contar”, es inmensa, y el receptor que no se somete ciegamente a la exigencia del narrador todopoderoso es castigado, como el pobre don Quijote, que pendiente de la historia y ansioso por el desenlace ha despreciado la literalidad de lo que oye.

Tenga vuestra merced cuenta en las cabras que el pescador va pasando, porque si se pierde una de la memoria, se acabará el cuento, y no será posible contar más palabra dél. (DQ: 244)

La usurpación del yo del narrador de una experiencia que le es ajena nos lleva a la característica de la impersonalidad, ya que al asumir el discurso oído como propio e imponer la primera persona en cada acto enunciativo nuevo, el yo pasa a convertirse en una primera persona proteica y universal, una voz que cuenta ejerciendo un poder que hereda de una voz anterior en una larga cadena que es más anónima cuanto más larga.

En *Corazón tan blanco*, el cuento de la abuela cubana se presenta como heredado de sus ayas negras, con lo cual se establece a la vez una referencia cultural que lo liga inmediatamente a lo

popular, a lo no oficial, y a la vez a la cultura extraña a la propia. La impersonalidad actúa aquí subrayando varios campos de distanciamiento: la lejanía geográfica, la racial y cultural, la cronológica, el hecho de ser un cuento olvidado durante largo tiempo (lejanía de la consciencia). En esta impersonalidad, en el recuerdo borroso o la conjetura acerca de la procedencia del cuento, se esboza un mundo exótico e infantil en el que lo folklórico predomina. En un ambiente de pasado semiolvidado se difuminan los contornos hasta el punto de no recordar a veces si lo oído es un cuento o una canción, pues cualquiera que sea su forma, pertenece para el narrador a ese mundo atávico y femenino, en el que la universalidad de lo instintivo hace inoportuna cualquier individualización.

o era tal vez que el miedo que podía infundirme aquel cuento era un miedo femenino tan sólo, un miedo de **hijas y madres y esposas y suegras y abuelas y ayas**, un miedo perteneciente a la misma esfera que el instintivo canto de las mujeres a lo largo del día y al final de la noche, en Madrid o en La Habana o en cualquier parte, ese canto en el que participan también los niños y que luego olvidan cuando dejan de serlo. (CTB 55)

Por último hemos de considerar la característica de la funcionalidad, en virtud de la cual las creaciones literarias populares estarían asociadas a diversos momentos de la vida del pueblo, acompañando tanto las actividades del trabajo como las del descanso. En nuestro caso (que es el de la inclusión de productos populares dentro de la novela), a esta función primitiva se le añade otra función de carácter distinto dentro de la estructura de la novela. Trataremos de deslindar esta doble función en ambos casos.

En el caso del cuento de la pastora Torralba, Sancho cuenta la historia para entretener a su amo que, ante la imposibilidad de acometer la aventura, decide velar toda la noche hasta que se deshaga el "maleficio" que retiene a Rocinante.

— No hay que llorar — respondió Sancho —, que yo entretendré a vuestra merced contando cuentos desde aquí al día, si ya no es que se quiere apear y echarse a

dormir un poco sobre la verde yerba, a uso de caballeros andantes, para andarse más descansado cuando llegue el día y punto de acometer esta tan desemejable aventura que le espera. (DQ 241)

La situación nos lleva a ver la reproducción de un marco locutivo bien conocido en la literatura popular y culta: la del criado que distrae a su amo durante la noche contando cuentos. Pero veamos que, como señala Molho, se trata de un narrador que se burla frustrando a su receptor con la naturaleza de su cuento.

El cuento del fabulista impertinente, que es el que se refleja en la historia de la pastora Torralba, reposa sobre la interrelación de un narrador frustrante y de un destinatario frustrado. El narrador es un personaje humilde, y el destinatario un rey o un señor poderoso, por lo que la historieta se añade a la serie extensísima de los cuentos de revancha (Molho 1976: 228).

Por lo tanto, nos encontramos con una primera función declarada por Sancho y reclamada por don Quijote, que es la de distraerlo durante el transcurso de la noche; una segunda función, que es la de la broma maligna de Sancho al contar un contracuento en lugar de un cuento (tomarle el pelo a don Quijote); y por último una tercera función de amalgama y representación del dominio de Sancho sobre don Quijote a lo largo de todo el capítulo. Este dominio se puede desdoblar en actos subversivos sucesivos, que ilustran a la perfección la inversión carnavalesca de los valores y relaciones jerárquicas en la que profundiza Bajtín:

En primer lugar, Sancho engaña a don Quijote atando las patas de Rocinante y haciéndole creer que se trata de un encantamiento. Se está haciendo dueño de las fantasías de su amo para manipularlo según su conveniencia, al igual que en el episodio del encantamiento de Dulcinea.

A continuación le cuenta el cuento de la pastora Torralba, frustrando sus expectativas de escuchar el final.

Una vez acabado el cuento, Sancho defeca haciendo explícito su miedo de una manera groseramente corporal. Falta, según su amo le hace ver, al respeto que le debe a don Quijote (lo que éste no sabe es que es ya la tercera vez que lo hace).

Por último, cuando llega el alba y se descubre que el estruendo amenazador proviene en realidad de mazos de batán, Sancho estalla en una risa desmesurada. Esta risa incontenida es la misma risa que la de la abuela cubana, la risa popular que se ríe del miedo (me enseñaba el miedo y a reír del miedo), risa regeneradora que reconcilia lo horrible con la naturaleza y lo cotidiano a través de la consciencia del constante renacer de la vida. Pero en la risa sanchesca, además de este reírse del miedo, hay un segundo componente extraordinariamente subversivo, que es el que le lleva a imitar parodiando el discurso caballeresco de su señor. Este acto de apropiación para el escarnio del habla de su amo hace culminar la subversiva inversión de jerarquías de la que hablamos.

Cuatro veces sosegó, y otras tantas volvió a su risa, con el mismo ímpetu que primero; de lo cual ya se daba al diablo don Quijote, y más cuando le oyó decir, como por modo de fisga:

“Has de saber, ¡oh Sancho amigo!, que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad del hierro, para resucitar en ella la dorada, o de oro (...)”

Y por aquí fue repitiendo todas o las más razones que don Quijote dijo la primera vez que oyeron los temerosos golpes. (DQ 248)

Tanto este episodio como el anterior del engaño del encantamiento de Rocinante, corresponden al concepto básico de degradación, explicado por Bajtin como rasgo sobresaliente del realismo grotesco propio del arte popular.

Numerosas degradaciones de la ideología y del ceremonial caballerescos que aparecen en el Don Quijote están inspiradas en la tradición del realismo grotesco. (Bajtin 1987:25)

Queremos detenernos brevemente en uno de los aspectos centrales de la teoría bajtiniana sobre lo popular, que une motivos temáticos de los dos cuentos que nos ocupan, y que se ve especialmente reflejado en el cuento de la abuela cubana. Se trata de nuevo de un rasgo fundamental del realismo grotesco: el principio de la vida material y corporal, por el cual el arte muestra una especial insistencia en las imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual (ib. 23).

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. (Ib. 25).

Si releemos a Bajtín con atención, resulta asombroso hasta qué punto las características y motivos que describe en relación con lo corporal están presentes en el cuento tremendo de *Corazón tan blanco*. El coito, la muerte y el acto de comer (más bien devorar) se encuentran unidos en la truculenta escena que adivinamos tras esa petición de auxilio que la madre oye durante toda la noche. El contraste entre la madre vieja y la joven novia, así como la oposición coito-muerte, remiten a la visión de la tumba y seno corporales donde se amalgaman según Bajtín la muerte y la regeneración. Por otra parte, la escena principal elidida, además de su función integradora de las tres funciones corporales, aporta una explícita demostración de la visión popular del cuerpo como organismo que franquea sus propios límites, que tiende a expandirse o a unirse a otro a través de sus funciones vitales.

Una de las tendencias esenciales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo (ib. 30).

Resulta difícil hallar mejor ilustración literaria de tal principio que la que nos proporciona el cuento de *Corazón tan blanco*. A través de un coito mortal, donde un cuerpo devora monstruosamente al otro, se pone de manifiesto esta confusión de los cuerpos. La unión que la madre resabiada espera se convierte en otro tipo de unión, en una integración feroz de lo corporal⁵.

El indiscutible tratamiento grotesco de lo sexual en este cuento se relaciona, prescindiendo del enorme factor de la truculencia,

⁵ La importancia de este aspecto de la unión de cuerpos en el acto de comer o devorar se encuentra preludiada en *Corazón tan blanco* por otro de los cuentos de la abuela cubana, el de la vaca Verum-Verum (pp. 53-54). No podemos emprender aquí la comparación, que resultaría de gran interés.

con la presentación grotesca de Torralba por parte de Sancho. La pastora es presentada como un personaje en la línea de las serranas feas de Santillana. Se aleja del canon bucólico hasta el punto de presentarse con una mezcla de rasgos masculinos (es hombruna, tiene bigotes y lleva mudas para la cara...) y animalizadores (es zahareña y lleva alforjas al cuello). El componente de repulsión sexual está implícito en estos rasgos de caracterización.

Por otra parte, el llamado realismo grotesco guía la construcción de Sancho como personaje de raíz popular, y su defecación después de contar el cuento resume en el episodio de los batanes el mecanismo grotesco de degradación a través de la transferencia de lo abstracto (miedo) al plano de lo corporal. Así, el principio material de la vida se impone forzosamente sobre las normas abstractas que rigen la actuación de don Quijote. En este caso se impone tiránicamente a través de su olor, que a don Quijote le es forzoso soportar porque se encuentra inmovilizado por el engaño de Sancho.

Por último, y retomando el tema de la funcionalidad, concluiremos poniendo de relieve la importantísima función estructural del cuento de la abuela cubana dentro de *Corazón tan blanco*.

Asociado con el motivo general del canto instintivo e inconsciente de las mujeres, este recuerdo de infancia se ve resucitado para preludear en un núcleo literario diferenciado (el cuento popular) la clave del enigma presente a lo largo de todo el libro: el de la primera mujer del padre del narrador y el secreto de su muerte. Así, se encuentran dos paralelismos evidentes⁶ entre la estructura del cuento de la serpiente y las relaciones que se establecen entre los personajes de la historia general de la novela.

El primero es el que el narrador descubre en el hotel de La Habana, y se da en la historia entre la mulata Miriam y el español Guillermo. Además, Miriam es la que canta distraídamente la petición de auxilio del cuento, provocando el recuerdo del narrador.

El segundo, que cierra la novela, es el que finalmente se desvela en la confesión de Ranz a Luisa, que explica la muerte de

⁶ Los paralelismos que la novela desarrolla a partir del germen del cuento son numerosísimos, y a menudo implican directamente al narrador. Sólo señalamos a modo de conclusión los más importantes.

su primera esposa cubana. El mismo narrador, que escucha la confesión a lo lejos sin ser advertido, establece la comparación resolviendo su inquietud de adulto a partir del cuento de su infancia.

No en la mecedora, no creía, no en la mecedora de mi abuela habanera que sin duda pensaba en sus propias hijas, la viva y la muerta, ambas casadas, y quizá en la hija casada y muerta de otra madre cubana cuando me cantaba “Mamita mamita, yen yen yen” durante la infancia para infundirme un miedo que a mí me resultaba poco duradero y risueño, un miedo femenino tan sólo, de hijas y madres y esposas y suegras y abuelas y ayas. (CTB 288–289)

El cuento de la abuela cubana actúa como un núcleo poético concentrado y simbólico cuyos elementos se expanden a lo largo de la novela, y hace que los acontecimientos que se desarrollan a los ojos del narrador (o que éste busca) se integren a través de su recuerdo infantil en esa tremenda unión de sexo y muerte de la que ha aprendido a no asustarse.

Referencias

- Bajtín, M. 1987. Introducción — *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 7–57.
- Cervantes Saavedra, M. 1978. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, vol. I.
- Marías, J. 1996. *Corazón tan blanco*. Madrid: Anagrama.
- Molho, M. 1976: La noción de “popular” en literatura. — *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, pp. 9–33.
- 1976. Raíz folklórica de Sancho Panza. — *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, pp. 217–336.

In Search of Mechanisms of Intertextuality: The Case of Kaur Kender

KRISTA VOGELBERG

In much of practical research in cultural studies the notion of “culture”, though central to the analysis, is, as a rule, taken for granted. More significantly, there seems to be a curious gap between explicit definitions — in the rare cases when they are given — and the notion that guides the practice of empirical studies as revealed in their “non-critical” passages, i.e. those where remarks “in-passing” are made as part of actual analysis.

In theory, the concept of culture pivotal to cultural studies¹ is claimed to be the one ultimately deriving from anthropology and (anthropological) sociology (see, e.g., Verheul 1999: 99). This broad unified concept of culture encompasses not only works of art — be it high or popular — but also institutions, behaviour, values, and mentalities, culture as “behaviour patterns associated with particular groups of people, that is, /.../ ‘customs’ or /.../ a people’s ‘way of life’” (Harris 1968: 16). Essentially the same concept has been propounded by Raymond Williams in his “cultural materialist” approach which calls for “the analysis of all forms of signification ... within the actual means and conditions of their production” (quoted in Brantlinger 1990: 17). However, what cultural studies have managed to do in practice is extend the concept of culture to embrace popular culture, as well as cultural iconography as inscribed in all cultural artefacts, “anything from

¹ Cultural studies are here understood in the broad sense (which covers, e.g. American Studies in all forms), as against the narrow sense of the British school of Cultural Studies.

the beach to the car, from the poem to the punk" (McKay 1997: 29). This democratisation, though undoubtedly a significant accomplishment in itself, neglects culture's sociological dimensions², the deep-seated processes that underlie the production of the cultural artefacts.

The limitations of the approach underpinning the practice of cultural studies make themselves felt most acutely in the study of cultural influences. Within the framework of the approach, cultural iconography, symbols, objects, artifacts, as it were, take on a life of their own: treated as independent agents — operating via literature, the media, advertising and other channels — they can be either passively absorbed by the recipients (a process described by the metaphors of invasion or collision), contested and resisted, or, to take the middle ground, freely "taken out of their historical and cultural contexts and juxtaposed with other signs from other sources" (Hebdige 1988: 74) (appropriated, creolized). What seems to be lacking, however, is an explanation for the predilection of representatives of recipient cultures in particular contexts of one or another of the wide range of possible responses.

It is the present author's conviction that reception of culture in the narrower sense is predicated on culture in the broad socio-anthropological sense. Central to the broader notion of culture is the concept of shared meanings (Geertz 1973), among which shared values occupy pride of place. Indeed, as cogently put by Hofstede (1980: 7), it is values that constitute the "deepest manifestation of culture".

Culture in the narrower sense, then, is able to exert its influence in a form and to an extent largely determined by the governing value system of the recipients. This is not to deny the dialectic of the processes: the lure of new cultural icons clearly plays a significant role in the very transformation of the value systems that condition the mode of their reception. Yet the role should not perhaps be overestimated, not even in this age of mass communication: cultures with strongly ingrained value systems may enthusiastically espouse the external trappings of, say, imported

² On the neglect of Social Sciences as potentially extremely fruitful contributors to American Studies, see Griffin and Gross 1999.

popular culture (cf. the immense appeal of American action movies in Arab countries), with the deeper layers of mentality remaining untouched. On this issue, one cannot but agree with Hofstede's (op. cit.) position that outside forces do not influence value systems but their origins.

The complex mechanisms that change culture as a "way of life" largely defined by the dominant set of values cannot, thus, be reduced to an influx, however massive, of foreign cultural artefacts, and have to be studied separately, with input from various disciplines³.

Meanwhile, the results of such a study can well be checked against the manifestation of (transformed) values in indigenous cultural products. This is the approach I am going to take in the present article: instead of tracing direct the influence of foreign, in this case American, literary paradigms on present-day Estonian literature — a perfectly feasible project, of course — I am going to attempt to unravel — admittedly in a sketchy manner — social mechanisms operant in the Americanization of the dominant Estonian value system and, as the next step, the manifestation of the new values in the work of Estonian best-selling authors, focussing on Kaur Kender.

The analysis cannot be unidirectional, though, since many of the social changes underlying the value shift are also documented, one might say almost on-line, in the works of Kaur Kender (1971), starting from *Iseseisvuspäev* ('Independence Day'), his first and most acclaimed novel, up to the latest work *Pangapettus* (2002, 'The Bank Fraud'). Indeed, the multi-directionality of the analysis seems to point to another advantage of a symbiosis of traditional cultural studies (specifically American Studies) with social sciences where, this time, it is the social sciences that are the beneficiary: (changes in) dominant cultural values can oftentimes be

³ This is not to deny, of course, the existence of more straightforward mechanisms of intertextuality, all the way down to conscious and deliberate imitation of a foreign author. The case I am trying to make, however, is that even in that case, the choice of the object of imitation is ultimately contingent on the dominant value system of the recipient society.

more authentically traced through an analysis of culture in the narrower sense, particularly through works of wide popular appeal, than, e.g., via the traditional — at times questionable — method of questionnaires⁴. The criterion of popularity should perhaps be emphasised here: the meanings consumed and produced from best-selling texts — irrespective of their artistic merit — are those the society's mainstream both recognizes as congenial and through which it re-produces itself in a self-perpetuating circle⁵.

I have ventured the claim elsewhere (see, e.g., Vogelberg 1999, 2000) that if Europe is currently being Americanized, this happens chiefly, indeed massively, through former East and Central European countries. Paradoxically, while discourse of Americanization is vigorous in Western Europe, in much of Eastern Europe it is conspicuous by its absence. Yet, on reflection, the paradox is only seeming: American influence on these countries is, to paraphrase Stuart Hall (1977: 325), concealed by its very visibility, by its omnipresence, as it were. While even in the period when Western Europe was picking itself up from the ravages of war, it never lost a basic continuity of its values and, consequently, the capacity to filter foreign influences to suit the local landscape — as well as an acute awareness of the nature and origin of the influences, East and Central European countries, entering an affluent West as new but poor capitalist countries, were caught in a maelstrom of change that all but deprived them of the capacity of selective absorption/appropriation of foreign values. Like genomes in the process of meiosis (Vogelberg 2000), these societies in transition were and still are vulnerable to foreign influences to an extent that has recently necessitated the use of the term “syndrome of social immunodeficiency” (Vetik 2002).

How did the situation come about? The well-worn cliché — one that the present author resolutely opposes — has it that the old values that people were bereft of were those flaunted by official

⁴ For a critique of the validity of results obtained by sociological questionnaires, see, e.g., Vogelberg 2000.

⁵ For an analysis in a similar vein of popular Hollywood movies with a view to articulating the onslaught of a new social ethos in the Reagan era see Nadel 1997.

Soviet ideology. In fact, it has repeatedly, and with full justification, been claimed that in socialist countries Communists and the people spoke different languages. This implies a schizophrenic co-existence — sometimes in the same individual — of two different cultures that could be characterized as the official and the resistance one, the latter embracing far more than the openly dissident activities of a relatively small group of people.

The complex multi-layered phenomenon of resistance culture defies exhaustive description. I have analysed some of its defining aspects, e.g., in Vogelberg 2000, where I point to a possibility of delineating its distinctive features in terms of the dichotomy of warrior versus merchant mentality. Warrior mentality — as opposed to the merchant mentality prevalent in stable Western democracies — foregrounded solidarity, honor, strong emotional commitments between members of the community, and can be seen as underlying Vaclav Havel's (1992) dream of "post-democratic" political structures model on conscious, non-bureaucratic, dynamic and open communities founded on the moral and emotional ties of the parallel polis. In a sense, in Estonia the mentality culminated in the events of the Singing Revolution whose passion and symbolism were met with considerable bafflement, not to say wariness, in the West. In the same work I have also attempted to lay out a number of socio-economic and semiotic reasons why Havel's dream never materialized and why, from what has been termed culture shift yet might more appropriately be described as collective cognitive frame shift, merchant mentality — and, more significantly, merchant mentality in its stark American, form has emerged as almost the sole winner.

The present article carries this reasoning somewhat further. The struggle led by resistance culture — both in its openly heroic as well as milder forms — followed the typical scheme of fighting the Other — viz., official culture — through a significant Third — viz., the democratic West (Vetik 2002 applies the scheme to small nations only, meanwhile, resistance culture throughout the socialist system — isolated as it was from most of the real operating of society — can in its relative weakness be likened to a small nation). What is crucial, however, is how the Third was constructed. In a schizophrenic society the operation of the semiotic

boundary between society and its environment, with its dual functions of communication and filtering, assumes atypical forms. In particular, the filter, as it were, takes on an agency of its own: information that official culture attempts to filter out paradoxically increases manifold in significance while information officially admitted is rejected by resistance culture irrespective of its truth value.

Thus, information about the Third accepted and absorbed by resistance culture was idealistically biased, and, more importantly, predominantly took the form of visual images of abundance, ironically so, since for warrior mentality quest for abundance is strictly irrelevant. However, since the freedom fought for was an abstract notion rather than experienced reality, visual images of abundance easily assumed the role of its symbol. With the collapse of socialism the symbol overpowered what it symbolized. Resistance culture, though instrumental in bringing about the collapse, did not come out of it as a winner.

Instead, abundance, turned from a symbol into a primary goal, was one of the prime triggers for the shift to merchant mentality. More importantly, the rudiments of the mentality had always been there in the form of parallel, network-based economy, which can, in a sense, also be regarded as part of resistance culture, yet only if we are prepared to concede to a remarkable heterogeneity of the latter. At least two social groups were particularly well-prepared for the change: the top of the *nomenklatura* with its access to information and social networks, and the notorious small traders swarming round Intourist hotels to exchange goods with foreigners. The disproportionate representation of these groups among present-day economic and political elites would be amazing if one did not take account of the mechanisms of transition described above. The process of the seeds of merchant mentality at its worst blossoming forth, in particular, of the small traders amassing their proverbial "first million", receives a vivid cynical description in Kender's *Iseseisvuspäev*. The title, apart from being intertextually teasing, is outrageously ironical, since Estonia's regaining of independence catches the narrator in the midst of the amassment of the million through highly imaginative large-scale robbing of innocent Finns, and leaves him totally indifferent.

Further, another factor conducive to the prevalence of American influences in post-Socialist countries that has so far received little attention is the complex nature of the Third itself. In most treatments of transition societies (see, e.g., Vetik 2002), the Third is viewed as undifferentiated "Western (consumer) culture". Meanwhile, the very existence of the discourse of Americanization *inside* "the West" bears witness to an overgeneralization inherent in the concept. All processes of globalization notwithstanding, the "West" as France or Germany is not the same as the "West" as America.

The "West" that served as the Third for resistance cultures in socialist countries can be claimed to have been similarly heterogeneous. In the case of Estonia, at least two layers can be clearly traced: on the one hand, the heritage, never completely destroyed, of the interwar Republic of Estonia, on the other, the West of visual images most strongly identified with America. Perhaps the most conspicuous characterization of the former has been given by the Estonian writer Tõnu Õnnepalu (2002), who has remarked that the anti-German ideology of interwar Estonia was, paradoxically, thoroughly German in its deeper layers. Thus, many values carried by resistance culture, indeed the very national romantic ideals that played an important role in it, were ultimately German in origin⁶.

When resistance culture was excluded from much of real operation of society, it could easily accommodate both German and American elements without worrying about their inherent contradictions. Once oppression by the Other came to an end, however, society was faced with real choices and the Third became far more articulated. The choice made, particularly by the younger generation, was America as an affluent society *par excellence*. For better or worse, American values seem to have been adopted almost wholesale: alongside fascination with "freedom, casualness, liberality, vitality, modernity, and youthfulness" (van Elteren

⁶ Cf., e.g., Marju Lauristin (1999) on the essentially German model of Soviet-time Estonian journalism. The German model followed in, e.g., education was reinforced by the fact that ultimately the model underlay the Russian one and survived Sovietization. Many similar examples can be brought.

1997: 7) also excessive materialism, obsession with measurable achievement, an almost religious belief in the redemptive power of money — obtained honestly or otherwise —, contempt for poverty, indifference toward the past that comes close to amnesia, the attitude of “self is what self does” and the resulting absence of reflection, the cult of youth, or the uncritical acceptance of change, movement, efficiency and technology as valuable *per se*⁷.

The choice is celebrated by one of the central passages in Kender’s third novel, *Ebanormaalne* (‘The Abnormal’), that for the present author seems almost to have been written with a view to illustrating pertinent sociological analyses. The setting is, appropriately, New York.

YOU know: one has to be a 21st century writer. Young. Strong. Aggressive. Gone are the days when writers were hoary tottering old men or bespectacled old women in cardigans. /.../ Step aside, Dostoyevsky. *We* are not going to return to the scene of the crime, for we remember neither what we did nor where, to whom and why we did it. /.../ We need literature of the extreme. “If you are so clever than show me the MONEY” /the quote in the original is in English/ — this is what one says to old writers. And one says it only once. If they have nothing to show for it, they’ll be forgotten.

/.../ Your long black coat is flapping in the wind, you are standing slightly straddled, your head is just a shade tilted, nobody can see behind your black glasses. You need a new Sony VAIO laptop. It is three times as thin as Dostoyevsky’s “Idiot”, yet the whole of Russian literature fits on its hard disk. You need a cell phone. A global cell phone that works in the remotest spots of the world. /.../ You produce columns and reviews, you give interviews, write poems and novels. You are productive. And well paid. /.../ Present-day life realizes itself in you and

⁷ For sources describing dominant American values see, e.g., Stewart 1986, Wilkinson 1992, Vogelberg 2001.

through you. You write fast. You have nothing but pity for those who lose a manuscript and then boast that they can restore 98% of it. Wretched creatures. *You* can restore nothing. Because whatever you write is born for that unique moment only. You are insured in Lloyd's. If something is lost, you get the money back. And you move on. Not backwards. Indeed you think that in the work of those restorers that 98% is trash and it is only the missing 2% that are creative, new, unique. /.../ You have to act like Woody Allen. Spit on conventions. You have to produce, produce, produce incessantly. Until the time comes when critics are talking about your previous work, the readers are reading the new one, and you are talking about the coming one. Before long, the critics are completely fooled and there is nothing to prevent you from freely entertaining people. On-line. Real time. 24/7/365. /.../ (Kender 2000, 83–85, my translation).

In the fast-paced vibrantly energetic cadences of the passage, one can, of course, easily detect direct American literary and, perhaps even more obviously, cinematic influences. Kender himself has repeatedly and emphatically spoken about his admiration for and spiritual affinity with Tarantino. But one can also look at the text as a straightforward credo of a young Estonian out to conquer the world — a reading rendered all the more plausible by Kender's own ambivalence about his status as a writer, his refusal to take on the high moral responsibilities traditionally associated with the role. What is more, judging by Kender's phenomenal success, the credo is clearly shared by the majority of Estonians of at least his own generation. And, let us repeat, the credo celebrates nearly every American value listed above.

Yet the really interesting part of the passage is its hidden polemic with Jaan Kross, the Grand Old Man of Estonian literature, who did lose a manuscript and was able to restore 98 per cent of it. The present author is far from applying the same yardstick to the two writers, indeed, their comparative evaluation is not at issue here. Nevertheless, if we agree with Tõnu Õnnepalu (op. cit.) that the values represented in Kross's writing (and in fact, one might

add, its very style: meticulous, reflective, craftsmanlike, with passages carefully wrought and assiduously polished) are ultimately German in origin, the whole polemic, and indeed the whole problematics of Americanization of Estonia receives a new twist.

The discourse of Americanization, whether couched in negative terms as “a discourse of rejection to point to the variety of processes through which America exerts its dismal influence on European cultures” (Kroes 1993: 303) or in positive ones (American culture as a “zone of liberation or democracy”, America as “a locus for pleasure”, America as utopia or “a fantasy zone”, McKay 1997) tacitly presupposes the existence of indigenous, “own” cultures/identities that are either disrupted or enriched by American influence. Acceptance of the presupposition means that the question of how “own” is “own” is almost never raised. This may be partly warranted — though perhaps still not problematized enough — in the case of cultures with long traditions that take their identity for granted. The problematic nature of Estonian national identity, however, is easier to detect: the time when “a bunch of educated people” (Annus 2000: 116) decided to invent the nation, is recent enough. True, the national narrative was invented in opposition to the colonial ideology of the Other (Annus 2000: 123), yet the process cannot be reduced to a simple reversing of the poles: to cease to view themselves as the Other — via the eyes of Baltic Germans, as it were — Estonians effectively had to assume the position of the viewers, the Self, and this largely by modeling themselves on them. To resist Germans, Estonians, to a significant extent, *became* Germans⁸. The paradox observed by Õnnepalu thus carries an inescapable inner logic.

Though Estonians have had some time to appropriate and creolize the German model that underlay the construction of their “own” culture, it may be hypothesized that the time has not been long enough for a certain uneasiness about its authenticity or “naturalness” to disappear, so that it could form a true basis for national dignity. Hence a further hypothesis: is the eagerness with

⁸ The “grabbing” of the alien notion of “Estonians” and turning it against the aliens — the Baltic Germans — themselves described by Rein Veidemann (2000: 96) is actually highly symptomatic of the process.

which Estonians are embracing the whole gamut of specifically American values — the American part of the Third, as it were, which, in the new situation, turns the German part into a new Other⁹ — at least partly predicated on the fragility of Estonia's "own" identity: not because of the disruption of its continuity in Soviet times but rather because its very creation represents a disruption of an earlier continuity? In other words, are not values that are perhaps subconsciously still perceived as foreign relatively easy to discard, even to rebel against, in the name of a new set of values even more foreign yet increasingly predominant in the world, more consistent with and therefore attractive in Estonia's current socio-economic situation, as well as aggressively marketed?

Yet even in the case of Kender, can we really speak of an unconditionally enthusiastic adoption of American values, ecstatic and exhilarating though the passage quoted seems? Let us read on.

You have the program of how to be a writer. There is a tiny detail yet to be taken care of, though. You do not have a book. You believe that writers of the 22nd century will be better off. They won't have to go to the trouble of writing a book. They simply have to *be* writers. And to live as writers live. Going to every extreme. Many marriages, cohorts of children, car accidents, arrests, lovers, overdoses, waking up from coma, air crashes, natural disasters, cosmic collisions /.../You know that you are immortal. But not the way Pushkin and Dostoyevsky are. You are immortal because a moment arrives when nobody needs you. Your name, your image, your media appearances, your new novels, rumors about you will never be lost. They are produced by a huge concern. You will

⁹ That the German Other so vehemently resisted by Kender is the product of a new situation where the Soviet Other has lost its actuality is clearly demonstrated by the recent closing of ranks by Jaan Kross and Kender in their common struggle in a recent case of a re-emergence of a shadow of the Soviet times, viz. justification by a Soviet-time judge of a sentence given to political dissidents.

forever be under thirty. Young, Strong. Aggressive. Well, if not forever, then at least until this sells. And actually you'll be made into two brands. The first is the one who writes columns and reviews. And the other the one who writes novels and poems. /The first is/ *prêt-à-porter* and universally available. The other /.../ *haute couture*. Exclusive. And expensive. And you sell. Sooner or later you go to the Stock Exchange. IPO. 51% for sale. You'll become Blue Chip. And you are not interested in management buy-out. In secret, to prevent inside tradings from troubling anybody, you'll sell all of your shares. And you'll be free. And you won't ask yourself what the point of it all was. New York. New York.

The reader, however, does ask his- or herself what the point of it all was, and the obvious *reductio ad absurdum* seems to give a clue. When all is said and done, there is a tongue-in-cheek quality to all this adulation of America. One is left with the tantalizing question: how thorough is Americanization in Estonia, after all? Society, just as the writer working in it, keeps one step ahead of the researcher: in its fascinating elusiveness it will always defy final description.

References

- Annus, E. 2000. National Mythology: Past and Present. — *Interlitteraria*. 5. Tartu: Tartu University Press, pp. 115–130.
- Brantlinger, P. 1990. *Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America*. London: Routledge.
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.
- Griffin, L., Gross, R. 1999. American Studies' Two Cultures: Social Sciences, Humanities and the Study of America. — Krabbendam, H., Verheul, J. (Eds.) *Through the Looking Glass: American Studies in Transcultural Perspective (European Contributions to American Studies XL)*. Amsterdam: VU University Press 1999, pp. 116–133.
- Harris, M. 1968. *The Rise of Cultural Theory*. New York: Crowell.

- Hebdige, D. 1988. *Hiding in the Light: On Images and Things*, London: Routledge.
- Hall, S. 1977. Culture, the Media and the "Ideological Effect". — Curran, J., Gurevitch, M., Woolcott, J. (Eds.) *Mass Communication and Societ*. London: Edward Arnold.
- Havel, V. 1992. The Power of the Powerless — *Open Letters. Selected Writings 1965–1990*.
- Hofstede, G. 1980. *Cultures Consequences: International Differences in Work-Related Values*. Beverly Hills and London: Sage Publications.
- Kender, Kaur. (1998) *Iseseisvuspäev /Independence Day/*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Kender, K. 2000. *Ebanormaalne /The Abnormal/*. Tallinn. Eesti Keele Sihtasutus.
- Kroes, R. 1993. Americanisation: What Are We Talking About? — Kroes, R., Riddell, R.W, Bosscher, D. F. J. (Eds.) *Cultural Transmissions and Receptions: American Mass Culture in Europe*, Amsterdam: VU University Press, pp. 302–318.
- Lauristin, M. 1999. Mis on muutunud Eesti medias alates 1991. aastast? /What has changed in the Estonian media since 1991?! — *Vikerkaar*, No.1.
- McKay, G. 1997. Introduction: Americanization and Popular Culture. — McKay, K. (Ed.) *Yankee Go Home (And Take Me with You). Americanization and Popular Culture*. Sheffield: Academic Press, pp. 11–53.
- Nadel, A. 1997. *Flatlining on the Field of Dreams: Cultural Narratives in the Films of President Reagan's America*. New Brunswick: Rutgers's University Press.
- Stewart, E. C. 1986. American Assumptions and Values: Orientation to Action. — Louise Fiber Luce, L. F., Smith, E. C. (Eds.) *Towards Internationalism: Readings in Cross-Cultural Communication*. Newbury House: Sage.
- Van Elteren, M. 1994. *Imagining America: Dutch Youth and Its Sense of Place*. Tilburg: Tilburg University Press.
- Verheul, J. 1999. The Ideological Origins of American Studies. — Krabbendam, H., Verheul, J. (Eds.) *Through the Looking Glass: American Studies in Transcultural Perspective (European Contributions to American Studies XL)*. Amsterdam: VU University Press 1999, pp. 91–104.
- Vetik, Raivo (2002). Introduction to the Estonian Human Development Report 2001: Is Estonia Socially Sustainable? [http:// www.iiss.ee/nhdr/2001/en/intro.html](http://www.iiss.ee/nhdr/2001/en/intro.html)

- Veidemann, R. 2000. The Formation of the Estonian Nation from the Semiotic Aspect. — *Interlitteraria*. 5. Tartu: Tartu University Press, pp. 87 — 101.
- Vogelberg, K. 1999. American Studies in the Baltics: The Impact of Rapid Americanization. — Krabbendam, H., Verheul, J. (Eds.) *Through the Looking Glass: American Studies in Transcultural Perspective (European Contributions to American Studies XL)*. Amsterdam: VU University Press 1999, pp. 184–196.
- Vogelberg, K. 2000. Changes of Identity in the Meeting of Cultural Spaces. — K. Vogelberg and R. Põldsaar (eds.) *Negotiating Spaces on the Common Ground: Tartu University Cultural Studies Series I*. Tartu: Tartu University Press, pp. 248–267.
- Vogelberg, K. 2001. Kes ta on, ameeriklane — see uus inimene. — *Akadeemia*, No. 8, pp. 1594–1613.
- Wilkinson, R. (Ed.) 1992. *American Social Character: Modern Interpretations*. New York: Icon Editions.
- Õnnepalu, T. 2002. Ruutuemanda armuke. — *Postimees*, 1 June.

**Das englische Modell.
Theodor Fontanes politische
Korrespondenzen aus London aus
der Zeit zwischen 1855 und 1859**

CLAUDIA BUFFAGNI

Die Schriften zu den ersten beiden England-Reisen Fontanes sind als notwendige Entwicklungsschritte seiner späteren dreijährigen Erfahrung zu lesen. Wenn das über den ersten, kurzen Aufenthalt auf den britischen Inseln berichtende Tagebuch (1844) noch ganz im Banne einer ausgeprägten Bewunderung des Landes der Freiheiten steht, zeichnet sich *Ein Sommer in London* (1854) durch entschieden kritischere und nüchternere Züge aus, die ein viel facettenreicheres Englandbild zu Tage treten lassen.

In seinem *Tagebuch des Jahres 1844* herrschen hochpolemische und revolutionäre Züge gegen Preußen, enthusiastische gegen England vor. Er möchte die Preussen, die unter der damaligen bedrückenden politischen Lage leiden, zum Kampf ermutigen: England stellt sich ihm dar als das Land der Freiheiten und des Wohlstands, als das Kanaan schlechthin, während seine Landsleute sogar polemisch ihrer beschränkteren Freiheit beschuldigt werden. England soll ihnen als "Modell" in jedem Bereich gelten, da es außer "Unterricht und Erziehung", Musik und Apotheken Deutschland im allgemeinen und Preußen insbesondere überragt. Obwohl der das Tagebuch kennzeichnende Ton sich durchaus als kritisch erweist, wird der Leser durch dessen versöhnlicheren Schluß überrascht, der die innere Verbundenheit Fontanes Preußen gegenüber bekundet und durch die Lektüre von Zeitschriften auf der Schifffahrt nach Berlin wiederbelebt wird: "Die Schiffsbibliothek, die [...] auch einen Band der neusten Nummer unsrer

Grenzboten enthielt, machte mich wieder ganz deutsch [...] so war ich wieder das treue Bild eines konditoreikneipenden, literaturbeflissenen Berliners, wie man sie bei Koblanck, Sthely & Spagnapani zu Dutzenden zu treffen pflegt" (NFA 17: 501). Das Interesse und die Sorge Fontanes gelten immer noch Preußen, und er hegt hier Hoffnungen auf die Durchführung von künftigen Reformen in seiner Heimat.

Fontanes 1854 erschienener *Ein Sommer in London* gilt als sein erster Reisebericht, der aus Artikeln besteht, von denen er die meisten bereits 1852–1853 in verschiedenen deutsch-preußischen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht hatte und die zumeist auf seinen sich von April bis September 1852 erstreckenden England-Aufenthalt zurückgehen. Der demokratisch-republikanische Fontane aus dem Jahre 1848, der auf den Berliner Barrikaden auf der Seite der Revolutionäre gestanden hatte und dann eine Zeitlang als Korrespondent der radikaldemokratischen *Dresdner Zeitung* gearbeitet hatte, hat aber schließlich, nach dem Scheitern der Revolution und der Etablierung einer reaktionären Regierung, unter finanzieller Not leidend, 1850 eine Stelle im "Literarischen Kabinett" des konservativen preußischen Innenministers Otto von Manteuffel angenommen. Er muß Artikel für das reaktionäre Regierungsblatt *Adler-Zeitung* und Lobgedichte auf den Ministerpräsidenten schreiben. Es handelt sich um einen sehr schwierigen Schritt, dessen er sich geradezu schämt.

Fontanes politische Gesinnung ist zur Zeit der Entstehung von *Ein Sommer in London* im Grunde noch immer liberal, trotzdem entscheidet er aber, aus Treue seinem Brotgeber gegenüber, sich immerhin in relativer Zurückhaltung gegenüber liberal-gesinnten Persönlichkeiten zu üben. Fontanes Aufgabe besteht darin, im Dienste der Regierung ein möglichst negatives England-Bild zu vermitteln, um seinen konservativen Lesern gegenüber desto glänzender Preußens Verhältnisse erscheinen zu lassen. Eine tiefgreifende Analyse der veröffentlichten Texte sowie ein Vergleich mit seinen Briefen und Tagebuchnotizen aus dieser Zeit lassen aber erkennen, daß die von Fontane in seinen Artikeln an England geübten Kritiken oft oberflächlich, übertrieben und unbegründet sind. Dem kritischen Leser gegenüber erschließt *Ein Sommer in London* Einblicke in Fontanes damalige politische Position: Trotz aller Einwendungen

tritt im Grunde ein positives Urteil über die britischen Inseln zutage, während von Preußen einzelne Schattenseiten nicht verschwiegen werden. Das englische politische und soziale System wird also, wenn auch auf versteckte Weise gepriesen. Aus demselben Grund zeigt Fontane den Agitatoren aus dem Jahr 1848 gegenüber, die sich 1849, während der Reaktion, in England als Flüchtlinge niederlassen, Verständnis und Achtung, trotz der aus Rücksicht auf die konservative Leserschaft gemachten Einschränkungen. In den Korrespondenzen aus den Jahren 1855–1858 tritt der Unterschied zwischen dem Standpunkt Fontanes und dem der Regierung bzw. der Zeitung noch deutlicher zutage.

Fontanes Aufenthalt 1855–1859, der ohne weiteres als seine "journalistische Feuerprobe" (Ohff 1997: 181) zu bezeichnen ist, fällt in eine überaus verwickelte politische Lage: Infolge der Nichtteilnahme Preußens an der Seite Englands und Frankreichs am Krimkrieg drückt sich die englische Presse sehr negativ über Preußen aus. Die Spannung zwischen England und dem Königreich Friedrich Wilhelm IV. ist nicht zu übersehen und die preußische Regierung ist gewillt, das Problem mit einem ihr treuen Journalisten zu lösen. Zweck der Fontaneschen Anwesenheit in London ist es, positivere Anschauungen gegenüber Preußen in der englischen Presse zu verbreiten und preußische Leser über englisches Leben und Politik zu unterrichten, indem er die Gegenstände seiner Berichterstattung im Sinne seines Arbeitgebers beschönigt. Er soll in London eine journalistische "Deutsch-Englische Korrespondenz" aufbauen und deren Redaktion leiten. Er selbst und seine Vorgesetzten haben aber gegen die starke Konkurrenz all jener linken deutschen Emigranten zu kämpfen, die seit Jahren in London leben und zum Schaden Preußens schreiben. Insbesondere stößt er gegen die wohl etablierte Korrespondenz Schlesinger-Kauffmanns, die wegen der größeren Erfahrung der beiden, der besseren Beherrschung der englischen Sprache und nicht zuletzt der einflußreichen Beziehungen in der Regierung Palmerston sich als kaum überwindbarer Gegenspieler herausstellen sollte.

Den größten Verbreiter antienglischer und -monarchistischer Gesinnungen (und insofern ausgesprochener Gegner unseres Autors) in London erkennt Fontane im hochbegabten demokratischen politischen Journalisten Lothar Bucher, dessen erfolgreiche

publizistische Tätigkeit für die Berliner *National-Zeitung* "einen Umschwung der öffentlichen Meinung hinsichtlich Englands" verursacht hatte. Wie Fontane in einem Brief an Metzel vom 15. Oktober 1855 schreibt, er sei "zu weit gegangen; anstatt zu beweisen: 'es ist nicht alles Gold was glänzt' hat er schließlich zu beweisen gesucht: nichts was glänzt ist Gold!" (HAB I: 434).

Fontanes lange Anstrengungen, als "Trutz-Bucher" Fuß zu fassen, schlagen fehl und die "Deutsch-Englische Korrespondenz" wird am 31. März 1856 von Metzel auf Manteuffels Wunsch hin eingestellt. Das Ende des Krimkrieges hat wesentlich zur Änderung von Fontanes Stellung beigetragen: Mit der Unterzeichnung des Pariser Friedens (30. März 1856) durfte die preußische Regierung mit "einem allmählichen Abklingen der preußisch-englischen Spannungen und der Deutschfeindlichkeit der Londoner Zeitungen" (Nürnberger 1975: 218) rechnen. Er wird jetzt zu einer Art "Presseattaché der preußischen Gesandtschaft" (Ohff 1997: 186), so daß er endlich zeitlich in der Lage ist, durchdachte Artikel und Reportagen zu schreiben. Seine Aufgabe ist es von nun an, ohne direkt auf den Verkauf von Korrespondenzen an englische Zeitungen zu zielen, der Regierung in Berlin "politische Berichte und Briefe zu liefern, [...] Berichterstattungen für deutsche Blätter [zu] übernehmen" (Jolles 1983: 116).

Seine ersten Artikel soll er in der *Vossischen Zeitung* veröffentlichen, bei welcher Gelegenheit er mehr darauf bedacht sein soll, "dem Neuigkeitsbedürfnis der genannten Zeitung Befriedigung zu verschaffen als mit der prinzipiellen Erörterung von Tagesfragen vorzugehen" (Brief von Metzel an Fontane vom 31.03.1856). Er behandelt in der liberalen Zeitung auch mit der englischen Politik zusammenhängende Fragen, bei denen er aber, als Mitarbeiter der Zentralpressestelle im Dienste der Regierung stehend, sich so fern wie möglich von einer entschiedenen Be- und Verurteilung der Handelnden, sowie von einer genauen Stellungnahme hält. Auch weisen die von ihm für diese Zeitung behandelten Themen vorwiegend nur mittelbar politische Aspekte auf: Es geht hier vielmehr um eine allgemeinere, wenn auch kaum objektive Beobachtung des englischen Lebensstils. Er bespricht tägliche Erscheinungen des Londoner Stadtlebens.

Auch das englisch-amerikanische Verhältnis nimmt er unter die Lupe, das wegen der damaligen amerikanischen Baumwollproduktion gespannt ist, aber nur, um die Repräsentationslust und die äußeren Konventionen der Engländer zu betonen und zu schelten, die ihnen doch heiliger seien, als eine militärische Attacke.

Sehr kritisch wendet er sich weiter gegen die Erwerbslust zweier erfolgreicher Schriftsteller, deren Schuld in den Augen Fontanes es ist, neben dem Schriftstellertum auch ein lukratives Geschäft zu betreiben. Wie Fontane geradezu programmatisch am Anfang eines ausgesprochen didaktisch aufgebauten Artikels erklärt, will er an ihnen zeigen, wie "das englische Leben in vielen Punkten von dem unsrigen [abweicht], aber in keinem Punkte mehr, als in der Emsigkeit und Rücksichtslosigkeit, mit der alle Welt, von den Großwürdenträgern des Staats und der Kirche an bis herunter zu dem kleinen Straßenkehrer, [...] sich eine Existenz, womöglich eine behagliche, zu verschaffen trachtet". Der Schriftsteller Albert Smith, den Fontane als solchen für "gut" hält, besitze nämlich den "der [englischen] Nation eigentümlichen Spekulationsgeist". Nachdem er den Mont Blanc erstiegen hatte, habe er sich nicht wie "ein deutscher Kopf" begnügt, sein Leben lang darüber zu berichten, sondern er habe "eine Mischart von Diorama und Kuriositätenkabinett [etabliert]" (NFA 18a: 682), deren ständige Besichtigung seitens eines großen Publikums gegen Zahlung eines Billets sich als sehr lukrativ erweist. Fontane kritisiert nicht das Unternehmen an sich, sondern dessen Schaffung und Leitung durch Smith überhaupt. Das kann s. E. einem deutschen Geschmack nicht gefallen.

Die Kritik an dieser grenzenlosen Erwerbslust betrifft das ganze Volk der Engländer, aber Fontane wünscht sich eine "Reaktion", die dem ein Ende setzt: "Wir sind 'materiell' heißt es, der eine freut sich drüber und der andre findet sich drin. Aber es muß und wird eine Reaktion dagegen kommen, eine Zeit, die sich degoutiert von dieser Hast des Erwerbens und diesem modischen Kultus des "Kredits" abwendet" (NFA 18a: 685). Das in jenen Jahren politisch so stark belastete Wort "Reaktion" wählt der Korrespondent hier nicht zufällig: Fontane kritisiert dadurch den herrschenden und überaus erfolgreichen englischen freien Handel, indem er eine polemisierende Gegenüberstellung zwischen reiche-

ren aber unmoralischen Engländern und ärmeren aber sittlich untadeligeren Deutschen zu tage treten läßt. Er wünscht sich sogar eine Reaktion, die die englischen, moderneren aber eben unsittlicheren Verhältnisse den moralisch überlegenen deutschen anpaßt. Wie Stefan Neuhaus zurecht hervorgehoben hat, ist aus solchen Äußerungen eindeutig zu ersehen, daß Fontane auf viel verstecktere Weise, als es ihm in der *Neuen Preußischen Zeitung* möglich sein wird, den Zweck verfolgt, den Lesern der liberal gesinnten *Vossischen Zeitung* gegenüber regierungsgetreue und -freundliche Ansichten zu vertreten. Aus diesem Grund muß er immer neue Mängel am englischen "free-trade" und überhaupt an der mehr dem Liberalismus zuneigenden Politik Englands herausfinden, oder indirekte subtile Attacken gegen die Demokraten führen. Mitte Juli 1856 kündigt Fontane seine Mitarbeit bei der *Vossischen Zeitung*, wahrscheinlich wegen der gegen seine Korrespondenzen vorgebrachten Einwendungen.

In seinen Korrespondenzen für die *Neue Preußische Zeitung*, die als das "Sprachrohr" der stockkonservativen, um Friedrich Wilhelm IV. versammelten Kamarilla gilt, nimmt Fontanes Dienst für die Reaktion stärkere Akzente an: Sowohl in der Themenauswahl als auch im Ton seiner Artikel muß er der politisch extrem konservativen, antibritischen Linie des kurz als *Kreuzzeitung* genannten Tageblattes entgegenkommen. Im Dienst der gemäßigten Regierung Manteuffels stehend, versucht er immerhin die promonarchische und prussische Haltung des Blattes Gerlachs so oft wie möglich zu entschärfen. Aus einigen widerspruchsvollen Äußerungen in seinen Korrespondenzen ist deutlich zu ersehen, wie weit der politische Standpunkt Fontanes sich von dem seines konservativen Auftraggebers abhebt. Ein Blick in seine Briefe und Tagebücher aus diesen Jahren bestätigt diesen Eindruck.

Fontane widmet der "Neuenburger Frage" mehrere Artikel, wo er unumwunden Preußens Recht auf Neuenburg verteidigt und sich verachtend über die *Times* ausspricht, die zum Thema mehrmals Stellung genommen und für ein schweizerisches Neuenburg plädiert hat. "Die *Times* hat nun in der Neuenburger Frage gesprochen [...], ganz wie sich's erwarten ließ: wegwerfend, antipreußisch" (NFA 18a: 695). In einem Beitrag vom 18. Dezember 1856 betont er den "Rechtspunkt": Es sei allgemein unbestritten, daß der König

von Preußen ein Recht auf Neuenburg habe, während das Recht der Engländer auf einige "zentralamerikanische" Besitzungen nie anerkannt worden sei. Am 6. Januar 1857 nimmt er das Thema nochmals auf. In dieser Reihe von Beiträgen hebt er immer wieder die Souveranität Preußens und das Recht seines Königs hervor und läßt die politische europäische Konstellation absichtlich außer acht. Einem Brief an seine Frau aus denselben Tagen verdankt man die erstaunliche Entdeckung, daß er in Wirklichkeit über Neuenburg derselben Meinung ist wie die von ihm eben so hart attackierte *Times*, zumal sich alle Länder zu der Frage schon gegen Preußen ausgesprochen haben und das preußische Volk nicht zu einem Krieg um die Eroberung von Neuenburg bereit ist. Die einseitig propreußische und promonarchische Ansicht, die er in seinen Artikeln vertritt, ist also nichts anderes als eine Konzession des Korrespondenten an die politische Linie der Zeitung.

Trotz des Scheiterns der "Deutsch-Englischen Korrespondenz" soll Fontane für die preußische Regierung weiterhin die Rolle des "Trutz-Bucher" einnehmen. Er soll gegen die radikal-demokratischen Ansichten des erfolgreichen Journalisten Stellung nehmen; das tritt dann auch sehr deutlich in seinem Artikel "Die Buchersche Schule" vom 7. Februar 1857 hervor, in dem er sehr direkt Lothar Buchers Anhänger attackiert, die er geradezu als eine "Schule der Malkontenten" bezeichnet, denen "die scharfe, die eindringende Beobachtung [fehlt]", indem er sie einer durchaus einseitigen Haltung England gegenüber bezichtigt. In seinen Artikel widerspricht er allen Äußerungen und Befürchtungen Buchers: Die "königliche Gewalt" sei zu gering, die Pressefreiheit sei zu wenig beschränkt, es gebe zu viel freien Handel, und dies alles sei ein Übel und habe England sogar "ein[en] Teil seiner Größe genommen" (NFA 17: 579). Es gebe weiter kein Zeichen von einer Revolution von unten. Insofern vertritt er eine monarchistische Ansicht und bleibt den Richtlinien sowohl der Regierung als auch der *Kreuzzeitung* treu.

Der Ton des ganzen Artikels zielt aber auf eine Aufwertung der deutschen bzw. preußischen Einstellung England gegenüber, das von deutschen Flüchtlingen so vehement kritisiert worden war. Hier gelingt es Fontane, zusammen mit von seinem Auftraggeber immer erwünschten Kritiken an Großbritannien auch seine auf-

richtige Achtung dem englischen Volk gegenüber zu Papier zu bringen: "Man kann, die großen Tagesfragen behandelnd, jahraus jahrein gebunden sein, der englischen Politik den Krieg zu erklären, und kann doch zu gleicher Zeit die aufrichtigste Verehrung fühlen für den eigentlichen Kern, jene normale, Steuern zahlende Majorität der Bevölkerung, und kann durchaus begeistert sein für eine Reihe von Institutionen, Rechten und Gebräuchen, wenschon der flüchtigste Blick genügt, den täglichen Mißbrauch derselben kennenzulernen" (NFA 17: 578). Hier hat Fontane ein Meisterwerk der Diplomatie zu schaffen gewußt: Indem er jedem positiven Aspekt Englands eine vernichtende Kritik zur Seite stellt, hat er in der *Kamarilla*-Zeitung auf die institutionellen Errungenschaften hinweisen können, die die britischen Insel Preußen gegenüber erzielt haben. Nur selten ist es ihm gestattet, positive Bemerkungen über das englische Volk einzuflechten, da das gegen Preußens Reaktionspolitik verstößt. Durch die ständige Kritik an England trachtet die preußische Regierung nämlich dessen antipreußische Stellung in der politischen Einschätzung der anderen europäischen Mächten negativ zu beeinflussen und dadurch das Ansehen Englands bedeutend zu beeinträchtigen.

Dem englischen Volk gegenüber nimmt unser Korrespondent im allgemeinen, den antidemokratischen Ansichten der Zeitung Gerlachs entgegenkommend, eine überlegene Stellung ein. Er betont dabei die Schlichtheit der unteren Schichten, und ihre daraus folgende Unfähigkeit, als aktives Subjekt am politischen Prozeß teilzuhaben. Der englische Parlamentarismus wird in verschiedenen Artikeln für die "Preußische Zeitung" als zu extrem und als Ursprung der Übel der englischen Nation dargestellt. Seine wiederholten Kritiken an radikalen Flüchtlingen finden eine Bestätigung in deren nicht gelungenen sozialen und beruflichen Integration in England; jede Revolution sei von Anfang an unmöglich. Das den größten Teil der Bevölkerung aus den Wahlen ausschließende Wahlgesetz hält der Korrespondent für das einzige Hilfsmittel, dem "Übelstande" abzuhelpen. Die palmerstonsche Presse könne sich die Situation dienlich machen und erweise sich bedauerlicherweise als die erfolgreichste, indem sie "nicht müde [wird], alle jene schlechten Seiten im britischen Volkscharakter aufzustacheln, die das Wesen jeder nationalen Borniertheit aus-

machen, aber nirgends so wie hier" (NFA 18a: 729). Das Nationalgefühl wäre laut dieser Aussagen sogar gefährlich stark in den unteren Schichten ausgeprägt.

Auffallend und in dieser Zeitung als befremdlich wirkend ist auch Fontanes Bemühen, die Presse von dem Volk, bzw. die Politik Palmerstons von den Briten getrennt zu sehen: Diese Eskamotage ermöglicht ihm, auf der einen Seite mit seiner Kritik an den Institutionen Englands den Richtlinien der Zeitung zu folgen, auf der anderen Seite das ihm immer lieb gewesene englische Volk zu schonen. In einigen Korrespondenzen gelingt es ihm, positive Aspekte des britischen Volkes zu vermitteln. Es zeige nämlich Ausdauer und Energie auch in den schwierigsten Lagen, und handle seinem Vaterland gegenüber treuherzig und tapfer: Aber gerade weil sich auch die ärmeren Schichten als englisches Volk fühlen, seien sie sogar leicht für eine gemeinsame Sache zu gewinnen, und dieses Gefühl werde am meisten vom Ministerpräsidenten Lord Palmerston ausgenützt.

Fontane scheint sich sogar über "das breite Behagen der unteren Schichten" gewundert zu haben, das aus deren Freiheit hervorgeht, und er hat daraus notwendigerweise einen impliziten Vergleich zu Ungunsten Preußens ziehen müssen. Aus seinem Tagebuch ist auch zu ersehen, wie er in dieser Zeit sogar für eine breitere Teilnahme des Volkes am politischen Leben plädiert hätte. Er ist besorgt darüber, daß das "Selfgovernment" seinem Ende entgegenzugehen scheint, und er möchte, daß man das Volk nicht "bei Seite" ließe (AAT I: 152). Die vom Privatmann Fontane vertretenen Meinungen sind nämlich denjenigen des Korrespondenten Fontane entgegengesetzt, wie in der Analyse des Artikels "Die Buchersche Schule" herausgearbeitet wurde.

Die England-Feindlichkeit der *Preußischen Zeitung* erstreckt sich aber über alle Aspekte des englischen Wesens, deshalb scheint der von Fontane in seinen Korrespondenzen vertretene Standpunkt der Redaktion seines Auftraggebers manchmal nicht antienglisch genug gewesen zu sein, so daß dieselbe sich verpflichtet fühlte, weitere Kommentare hinzuzufügen oder den Bericht des Korrespondenten sogar "richtigzustellen" und damit in ihrem Sinn tendenziöser werden zu lassen. Das betrifft besonders gegen die englische Presse gerichtete Artikel.

Fontanes Urteile gegen die englische Presse berühren verschiedene Aspekte, u.a. die angebliche Haltlosigkeit des Argumentationsstils des englischen Zeitungswesens. Eine gründliche Analyse läßt aber zu Tage treten, daß es sich um Urteile handelt, die vielmehr über die unfreie deutsche und namentlich preußische Presse gefällt werden können als über die englische. Die Geschichte mit dem *Morning Chronicle* liefert einige Aufschlüsse darüber.

Dabei nimmt Fontane Kontakt mit Mr. Glover, dem Herausgeber des *Morning Chronicle* auf, der sich verpflichtet, gegen Zahlung von 2000 Talern jährlich regelmäßig in seinem Blatt alle von Fontane und vom preußischen Gesandten Bernstorff gewünschten preußenfreundlichen und keine preußenfeindlichen Artikel abzudrucken. Aus dieser extremen Maßnahme ist zu ersehen, wie, um ihr Ziel zu erreichen, weder Metzel noch Fontane weitaus unlautere Schritte scheuen: Vom Juli 1856 bis November 1857 veröffentlicht das Londoner Blatt, das ein größeres Ansehen in Berlin als in London genießt, von Fontane und der Zentralpressestelle zugeteilte Artikel über Preußen, sowie wahrscheinlich unmittelbar von Fontane gelieferte Beiträge. Es kommt dadurch sogar zur paradoxen Situation, daß Fontane in einer preußischen Zeitung den überaus objektiven Standpunkt eines von ihm in einem englischen Blatt veröffentlichten Artikels lobt. In einem Beitrag vom 9. Mai preist er unumwunden die Ehrlichkeit und Objektivität der deutschen Presse, die sich bemühe, "Fakten zu bringen, gleichviel, ob sie ihr passen oder nicht". Die englische Presse übe hingegen, wie er in einem Artikel vom 9. Mai 1857 schreibt, "ein beständiges Unterschlagungssystem" und stehe "nie im Dienst der Wahrheit, sondern immer nur der Partei" (NFA 18a: 732).

Solche Äußerungen können auf keinen Fall der persönlichen Überzeugung Fontanes angelastet werden, da er objektiv sehr unter den bedrückenden preußischen Presseverhältnissen leidet und eben die Geneigtheit einer englischen Zeitung "gekauft" hat. Die Mitarbeit beim *Morning Chronicle* findet erst dann ein Ende, als der Herausgeber, seiner antipreußisch gesinnten Leserschaft zuliebe auch preußenfeindliche Artikel aufnimmt, was eine Reihe durchaus kritischer Bemerkungen Fontanes und Bernstorffs über den unehrlichen (!) englischen Geschäftsmann zur Folge hat. Der preußische Korrespondent dürfte sich aber keinesfalls einen

solchen Ton der englischen Presse gegenüber leisten, wenn er bedenken würde, daß er direkt von der preußischen Zentralpressestelle abhängt. Im von Metzel entworfenen Instruktionsbrief finden wir außerdem die deutliche Anweisung, daß Fontane "Gegenstände der internationalen Beziehungen im Interesse des Preußischen Gouvernements behandeln" muß (Heynen 1935: 289). Die deutsche und insbesondere preußische Journalistik ist ohne weiteres viel instrumentalisiert als die im ganzen Europa als Vorbild für die Pressefreiheit geltende englische, und die Bemühungen Fontanes, seine Leser vom Gegenteil zu überzeugen, beweisen einmal mehr seine Abhängigkeit von der Regierung.

Trotz seiner ausgesprochen antidemokratischen Stellungen in den für die *Preußische Zeitung* bestimmten Artikeln ist Fontane, wie sich aus privaten Äußerungen eindeutig erkennen läßt, nach wie vor gegen den Absolutismus. Das kommt am eindringlichsten in seinem Tagebuch anlässlich der Beschreibung Versailles zum Ausdruck: "Die Stadt [...] ist nichts, das Schloß alles. Auffahrt, Schloß, Gärten — alles im größten Stil, imposant, und in der That auch schön. Aber das Ganze, außen und innen, erhebt nicht, thut nicht wohl. [...] Es macht den Eindruck eines modernen Pharaos. Nur der Absolutismus kann so bauen. Vielleicht ist [...] es das, was den Beschauer unbewußt verstimmt: man merkt, daß *nichts geworden und gewachsen*, daß alles auf *Commandowort* unerbittlich aus der Erde gestampft ist" (AAT I: 184f.). Der Parlamentarismus gilt ihm als erster Schritt in Richtung einer größeren Teilnahme des Volks (oder zumindest der Mittelklassen) am politischen Leben Preußens. Seine privaten Äußerungen erweisen sich zum Teil als geradezu im Gegensatz stehend zu seinen Korrespondenzen für die erkonservative Zeitung Gerlachs.

Die koloniale Ausdehnungspolitik Englands wird von der konservativen deutschen Presse mit Mißtrauen verfolgt: Im Dienste der Regierung wendet sich Fontane gegen die von den englischen Soldaten verübten Grausamkeiten an den Chinesen in den langjährigen Opiumkriegen, durch die England China zum freien Handel zwingen wollte. Insofern nimmt Fontane schon damals eine kritische Haltung ein, die durch spätere historische Analysen gerechtfertigt wird: Es handelte sich nämlich um "the most disreputable of all Britain's imperialistic exploits, because it was a

considered and consistent policy" (Morgan 1997: 506). In einer Reihe von Beiträgen schildert der preußische Korrespondent mit scharf formulierten Ausdrücken die skrupellose Vorgehensweise der englischen Regierung und deren geschickte Mystifizierung vor dem unwissenden Volk. Der populäre, liberal gesinnte Ministerpräsident Lord Palmerston und die ihm nahestehende *Times* werden zu den beliebtesten Angriffszielen. Fontane hat den zivilisatorischen und missionarischen Eifer der Europäer im 19. Jahrhundert nie geteilt, weil er damit untrennbar kaufmännische Interessen verbunden sah. Ein weiterer Gedanke scheint aber an der Seite dieser gerechtfertigten Sorge um asiatische Völker gestanden zu haben, wie aus einem die Methoden der englischen Presse angreifenden Artikel zu ersehen ist: "Solange Lord Palmerston mit China Krieg zu führen gedenkt, solange wird er bei dem gemeinen Mann die Vorstellung aufrechterhalten wissen, daß "Chinese" und "Kindermord" zwei Wörter für eine und dieselbe Sache sind. *Punch* ist das auserkorne Werkzeug, um diesen Glauben zu fixieren. [...] Was heute den Chinesen passiert, passiert uns morgen" (NFA 18a: 732). Hier läßt sich ablesen, daß die Sorge des Korrespondenten nicht nur den unterentwickelten asiatischen Ländern, sondern auch (und zwar hauptsächlich) dem mit seinen innenpolitischen Fragen beschäftigten Preußen gilt, das man vor dem sich ausdehnenden England warnen sollte, dessen Regierung sich einer instrumentalisierten Presse bediene, um das jeweilige Opfer dadurch zu diffamieren. Seinen konservativen Lesern will der Korrespondent dadurch eine weitere, konkrete Motivation zur England-Feindlichkeit an die Hand geben.

Dieselbe Einstellung vertritt Fontane beim indischen Sepoy-Aufstand von 1857: Wie anläßlich der China-Frage stellt er auch in diesem Fall mehr die Grausamkeiten der Engländer als diejenigen der Inder, sowie das englische Überlegenheitsgefühl in den Vordergrund, und die Ausnützung vonseiten der Briten von vorher bestehenden Spannungen im Land — unter dem Vorwand der Christianisierung. Unter der Diskrepanz der Ansichten zwischen Fontane und seiner Redaktion bezüglich der Indien-Frage leidet seine Mitarbeit bei der *Preußischen Zeitung*, was sehr deutlich in einigen Briefen an Tuiscon Beutner, den gegenüber Fontane wohlgesinnten Redaktionschef der Zeitung, zutage tritt.

Diese Wendung der englischen Politik führt ihn persönlich zu einer durchaus kritischeren Einstellung Großbritanniens gegenüber und beruflich zu einem Konflikt zwischen der preußischen Regierung, die Englands Kolonialpolitik kritisch betrachtet, und der *Preußischen Zeitung*, die die imperialistische Politik in Asien positiv beurteilt, weil sie zur Christianisierung der Asiaten führen sollte. Fontane kann die Gutheißung der englischen Ausdehnungspolitik in Indien seitens der *Preußischen Zeitung* keineswegs bejahen und besonders scheint ihm gerade das Sendungsbewußtsein solcher blutigen Kriege verhaßt zu sein. Obwohl Fontane zutreffend von Thomas Mann als ein "ungebunden[er] und auf nichts eingeschworen[er] Geist" bezeichnet worden ist (Mann 1973: 17), und sich auch nie durch einen ausgeprägten religiösen Sinn ausgezeichnet hat, beschuldigt er die Engländer des Mangels an einem nicht näher definierten "Glauben". Im Grunde hat er aber zwischen den entgegengesetzten Einstellungen der konservativen Zeitung und der preußischen Regierung wählen müssen. Durch diese unter dem Vorwand der Religiosität versteckte Kritik begründet Fontane seine Entfremdung von der *Kreuzzeitung*.

Diese Arbeit hat hoffentlich ansatzweise gezeigt, in wie weit sich Fontane in seinen Beiträgen für verschiedene preußische Tageblätter, insbesondere die *Vossische Zeitung* und die *Kreuzzeitung*, jeweils auf die politische Linie des Blattes eingestellt hat. Er hat immer offen antienglische, propreußische und reaktionäre Überzeugungen verkündet, von denen sich seine persönliche Meinung zuweilen beträchtlich entfernt. Aus einer eingehenden Lektüre dieser Texte geht nämlich hervor, daß er Englands eigentümliche Mischung von "Freiheitsgefühl und Konservatismus" (Jolles 1983: 135), sowie dessen Willen zur Macht zu schätzen weiß, und daß er unter der politisch unfreien Lage des preußischen Volkes und der gefesselten preußischen Presse durchaus leidet, wie private Schriften eindeutig belegen. Ich möchte hier nur einzelne, bedeutende Aspekte erwähnen: Die harten Kritiken an der *Times*, die er in seinen Artikeln übt, verschwinden gänzlich in seiner ausführlichen Abhandlung der Geschichte des Londoner Tageblatts, die er im Kapitel "Die Londoner Presse" seines 1860 veröffentlichten Buches *Aus England* liefert. Hier lobt er sogar die Unabhängigkeit der Londoner Zeitung, die er vorher immer herablassend als palmer-

stonsches Organ bezeichnet hat: "Die *Times* hingegen repräsentiert keine Partei. [...] Diese Schwäche, die aus der Nichtparteilichkeit für sie resultiert, ist doch auch wiederum die Wurzel ihrer Kraft". Der *Times* spricht er sogar die Aufgabe zu, die Stimme des englischen Volkes hören zu lassen, anstatt es zu instrumentalisieren. Solche Äußerungen widersprechen völlig seinen vorherigen für die *Kreuzzeitung* oder die *Vossische Zeitung* gelieferten Stellungnahmen. Diese letzteren sind eher als Ausdruck der damals besonders in Preußen herrschenden Meinungspressen zu verstehen, die sich von einem objektiven Journalismus diametral unterscheidet.

Auch die wiederholten, an den englischen "Kultus des goldenen Kalbes" gerichteten Attacken erweisen sich als haltlos: Fontane selbst strebt besonders während des dritten Londoner Aufenthalts nach einem besseren Lebensstil; ferner erklärt er die angebliche deutsche Indifferenz Geld gegenüber als nicht wesentlich. Es handelt sich in solchen Fällen um Stilisierungen und Verallgemeinerungen, die als Beleg für den politischen Standpunkt der Regierung bzw. der jeweiligen Zeitung dienen sollten.

Fontane hat zeit seines Lebens eine aufrichtige, innige Liebe zu seinem Land Preußen, seiner Geschichte und seinen Bewohnern gehegt. Er hat sich aber auch nach größeren Freiheiten gesehnt, auch wenn er sie, nach den schmerzlichen Auswirkungen der gescheiterten Revolution, nicht notwendigerweise innerhalb eines demokratischen Staates verwirklicht sah. Trotz der beruflichen Abhängigkeit von der Regierung hat er sich zwischen 1850 und 1858 aufrichtig für liberalere Ansichten begeistert und war über die "faulen", prussischen Neigungen verschiedener ultrakonservativer preußischer Politiker verstimmt.

Aus einer Tagebuchaufzeichnung vom 8. November 1858 läßt sich auch Fontanes Freude über das Ende der Ära Manteuffel und seine wohlwollende Einstellung den Liberalen gegenüber ablesen: "Bezügl. Manteuffels Sturz: Überhaupt, es kann nett werden; die Liberalen dürsten nach Rache, verdenk' es ihnen wer mag, auch ihre Stunde wird wieder kommen!" (AAT I: 353). Fontane ist freilich nicht radikal-liberal gesinnt, wie sein Husumer Freund Theodor Storm, mit dem es in diesen Jahren aus politischen Gründen zu Auseinandersetzungen kommt. Als liberaler Schleswig-Holsteiner empfand der letztere einen tiefen Haß gegen Preußen, das er

insbesondere als Obrigkeitsstaat verabscheute, und dessen Beamten-schaft er unerträglich fand (Laage). Der ehemalige Apotheker ist zwar schon lange vom preußischen Adel fasziniert und verfaßt zur selben Zeit in seinem das Land und die Geschichte Schottlands verklärenden Reisebericht *Jenseit des Tweed* eine Liebeserklärung an Preußen, die bereits den patriotischen Ton vieler Stellen aus den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* vorwegnimmt, indem er das "Land" an der "Havel" mit den Worten evoziert: "Es ist der gesunde Kern, daraus Preußen erwuchs, jenes Adlerland, das die linke Schwinge in den Rhein und die rechte in den Njemen taucht" (NFA 17:285; Schlingensiepen).

Fontanes politischer, durch seine England-Erfahrung gereifter Standpunkt ist Ende der 50er Jahre noch als differenziert zu bezeichnen und weist Nuancierungen auf, die es als nötig erscheinen lassen, seine Eingliederung in der Kategorie "konservativ" näher zu bestimmen bzw. zu belegen. Der von ihm in England so oft beobachtete und als sehr positiv beurteilte Fortschritt erweist sich z.B. als wesentlicher Motor seines Handelns und als nicht zu unterschätzende Komponente seiner Gesinnung, wie er seinem monarchisch-konservativen Freund Wilhelm von Merckel gegenüber in einem Brief vom 18. Februar 1858 bekennt: "Wir werden gut preußisch bleiben, zum Thron halten und zum Volk; im Ethischen wie im Ästhetischen, im Sittlichen wie im Schönen werden wir uns selber treu bleiben [...]. Die Wahrheit zu gestehn, halt' ich [...] [die] Fortentwicklung des Bestehenden für die einzige Garantie des Fortbestehens überhaupt" (HAB I: 605). Mit Worten ähnlichen Inhalts äußert er in seinem 1860 in Berlin gehaltenen Vortrag "Whigs und Tories" seine Einstellung der preußischen Politik gegenüber: "Akzeptieren wir den Satz Macaulays, des eben hingschiednen größten Geschichtsschreibers [...], daß die Gesellschaft in ihrem Wissen unaufhörliche Fortschritte macht [...] aber hüten wir uns zu gleicher Zeit [...], die großen Dogmen überheblich zu ignorieren, an die selten eines Menschen Weisheit reicht. Sei jeder von uns ein Whig auf dem Wege zu fortschreitender Erkenntnis, aber in des Herzens Liebe und Treue ein Tory" (NFA 19: 263).

Zusammenfassend läßt sich also die Behauptung aufstellen, daß der Journalist Fontane, bei genauer Betrachtung der Jahre zwischen

1844 und 1859, sich während seiner beruflichen Laufbahn vom Liberaldemokraten hin zum Liberalkonservativen entwickelt hat.

Literaturverzeichnis

- Fontane, T. 1959-75. *Sämtliche Werke*, Hrsg. E. Groß u.a. München: Nymphenburg 24 Bd. (im Text als NFA abgekürzt).
- Fontane, T. 1976-1982. *Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. W. Keitel, H. Nürnberger, Abteilung IV. *Briefe*, Hrsg. O. Drude u.a., Bd. 5. München: Hanser (Im Text als HAB abgekürzt).
- Fontane, T. 1968. *Briefe in zwei Bänden*. Ausgewählt u. erläutert v. G. Erler. Berlin, Weimar: Aufbau, I Bd.
- Chambers, H. 1987. Th. Fontane, Albert Smith und Gordon Cumming. — *Th. Fontane im literarischen Leben seiner Zeit. Beiträge zur Fontane-Konferenz vom 17. bis 20. Juni 1986 in Potsdam*. Hrsg. F. Krause, Berlin, S. 268–302.
- Gebhardt, B. 1979. *Handbuch der deutschen Geschichte*. Hrsg. H. Grundmann, Bd. 3, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Heynen, W. 1935. Vom Literaten Theodor Fontane in London. — *Preußische Jahrbücher*, Band 240.
- Jolles, C. 1983. *Fontane und die Politik*. Berlin und Weimar: Ullstein.
- Klug, C. 1999. Die Poesie der Zeitung. Fontanes poetische Rezeption der Tagespresse und die Entdeckung der neuen Wirklichkeiten. — *FontaneBlätter*, H.68, S. 74–117.
- Laage, K. E. 1992. Die politischen Dissonanzen zwischen Theodor Storm und Theodor Fontane. — *FontaneBlätter* Heft 54, S. 48–61.
- Mann, T. 1973. Der alte Fontane. — *Theodor Fontane*, Hrsg. W. Preisendanz, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Morgan, K. O. 1997. *The Illustrated History of Britain*. Oxford — New York: Oxford University Press.
- Neuhaus, S. 1996. *Freiheit, Ungleichheit, Selbstsucht? Fontane und Großbritannien*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Nürnberger, H. 1975. *Der frühe Fontane*. München: Ullstein.
- Nürnberger, H. 1997. *Fontanes Welt*. Berlin: Siedler.
- Ohff, H. 1997. *Theodor Fontane. Leben und Werk*. München: Piper.
- Schlingensiepen, F. 2001. Fontane und Schottland. — *FontaneBlätter*, Heft 72, S.138–160.
- Siemann, W. 1997. Gesellschaft im Aufbruch. Deutschland 1849–1871. — *Moderne Deutsche Geschichte*, Bd. 6: Suhrkamp.

Books and Reviews Received

- D'Angelo, Biagio. *Más allá de la estepa. Viajes, utopías y caprichos de la historia*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2002, 172 pp. ISBN 992-9565-1-2.
- Arán, Pampa O. and Silvia Barei. *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2002, 168 pp. ISBN 950-33-0336-2.
- Boletín Galego de Literatura*. 26. Arturo Casas. *Bibliografía sistemática de Teoría literaria*. Universidade de Santiago de Compostela, 2001, 319 pp. ISSN 0214-9117. ISBN 84-9750-021-0. (Ed. Anxo Tarrío Varela). It is a systematically organized bibliography of modern literary theory in major Western languages. It is available at: public@usc.es.
- Cuadernos Americanos*. 96. México: Universidad Autónoma de México, 2001. ISSN 0185-156X. (Dir. Leopoldo Zea). From the area of cultural and literary research, it contains the following articles: E. Pérez Sisto, Entre la ficción y la realidad: paradojas del Caribe anglófono; C. Hirshbein, Prosa caribeña de Enrique Bernardo Núñez; A. M. Vargas Canales, Tres novelas, tres propuestas en búsqueda de la identidad antillana: Édouard Glissant; L. Chen, Sombras chinescas: los orígenes de un imaginario latinoamericano; O. Terán, Lugones: arielismo y modernidad; G. Guardia, Pablo Antonio Cuadra: poeta y pensador cristiano; A. Astro, La literatura yídish de Cuba.
- ΔΙΑ — KEIMENA / INTER-TEXTS*. Annual magazine of the Laboratory of Comparative Literature of the University of Thessaly. 4. Thessaly, 2002. ISSN 1109-5997. (Ed. Georges Fréris). Besides a variety of articles in Greek, it contains the following contributions in French, English and Italian: L. Terrón-Barbosa, Une esthétique de l'équivoque. La Chine dans *Stèles* de Victor Segalen; F. Naudillon, Alger, ville mortifère. (Les romans policiers de Yasmina Khara); J.-L. Bacqué-Grammont, Trois récits ottomans de la Guerre de Troie; O. Antoniadou, L'Élaboration du mythe du roi Candaule à travers l'oeuvre d'André Gide et de Margarita Limberaki; V. Ivanovic, Tardives "Lumières" chrétiennes ou le fantastique manqué; M. Chebab, Zissimos Lorentzatos, médiateur des lettres françaises: entre Séferis et Saint-John Perse; K. Mitsi-Mitakou, Let the poppy seed itself and carnation mate with the cabbage: With Hardy and Woolf at Virginia Woolf Café; G.-P. Castellanau, Face à la mondialisation la culture a-t-elle finalement un sens?

- Díaz Navarro, Epicteto. *La forma del enigma (Siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet)*. Colección Trópica. Anexos de Tropélias. 7. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2000, 190 pp. ISSN 1132-2373. ISBN 84-922916-8-0.
- Exemplaria*. 6. (Revista de Literatura Comparada). Universidad de Huelva, 2002. ISSN 1138-1922. (Dir. Antonio Ramírez de Vergel, Miguel Á. Márquez). It contains the following full-length articles: G. Luck, Ovid, Naugerius and We; G. Hambrook, Gallovirus or Blood Transfusion? A Fin-de-Siècle Response to French Cultural Hegemony on Europe's Periphery; F. García Jurado, La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas releída como relato gótico; D. Dietrick, A Journey through the Underworld in Spain and England: Rinconete y Cortadillo y Oliver Twist; J. A. Liera, Los procedimientos de la comicidad en el primer teatro de Miguel Mihura y de Eugène Ionesco; M. J. Alcalde Pacheco, G. Laguna Mariscal, La elegía II 15 de Propercio: contenido, forma, recepción; J. M. Rodríguez García, Fuentes para el estudio comparado de la narrativa breve en lengua inglesa de los siglos XVI y XVII; S. Gil-Albarellos, Literatura comparada y tematología. Besides, it includes a number of short articles and book reviews.
- Goethe-Yongu*. 14. 2002. ISSN 1229-7127. It is the annual edition of the Korean Goethe Society. Besides a variety of articles in Korean, it contains articles in German by H. Birus ("In Islam leben und sterben wir alle" — Religion und Aufklärung in Goethes *West-östlichem Divan*) and Young-Ae Chon (Über die Blendung. Goethes künstlerische Behandlung der exotischen Stoffe).
- Rilce*. 18.2. Medio siglo de teatro (1950-2000): un balance. Pamplona: Universidad de Navarra, 2002. ISSN 0213-2370. (Dir. Víctor García Ruiz). It contains the following articles: E. Banús, El teatro como red de mediaciones; M. Camino Barcenilla, Convención Teatral. ¿Hacia un teatro europeo?; A. L. Fernández, Arquitectura teatral (1950-2000); S. Gurbindo, Apuntes sobre la descentralización teatral en España; J. G. López Antuñano, Dramaturgias en el inicio del milenio; M. Martos, La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral; J. Muñoz, Las salas alternativas, ¿realmente alternativas?; E. Pérez-Rasilla, Sobre el arte del actor y su formación. El actor de teatro en España de hoy; P. Trapero Llobera, El teatro, texto o espectáculo: ¿un debate siempre vivo?
- Sign System Studies*. 30.2. Tartu: Tartu University Press, 2002. ISSN 1406-4243. ISBN 9985-56-711-0. (Eds. Peeter Torop, Mihhail Lotman, Kalevi Kull). It contains articles in English and Russian. Besides introductory meditations (P. Torop, Introduction: Rereadings of Cultural Semiotics; J. Kristeva, Thinking about Literary Thought; T. G. Winner,

- How Did the Ideas of Juri Lotman Reach the West?), it includes articles on semiotics of culture (A. Schönle, L. Tchertov, S. Rahimi, I. Portis-Winner, M. Leone, K. Nastopka), theoretical semiotics (M. Lotman, M. Grishakova, P. Lepik, Ü. Pärli, E. Rudakovskaya), semiotics of translation (P. Torop, B. Osimo, S. Garzonio), semiotics of literature (M. Gasparov, K. Lindström, M. Könönen), semiotics of art (J. Lotman, E. Bisanz, L. Priimägi), as well as on biosemiotics.
- Spiridon, Monica (Ed.). (*Multiple*) *Europe: Multiple Identity, Multiple Modernity. Europes (Multiples): Identités Multiples, Modernités Multiples*. Bucharest: University of Bucharest. Ararat Publishing House, 2002. ISBN 973-9310-82-6. It contains the following articles: I. Panzaru, Introductory Word: Are We Who We Are?; S. Borbély, A Glimpse Behind the Hamman Doors: Lady Mary Wortley Montagu's *Oriental Letters*; M. Tlostanova, Post-Neo-Imperial Myths and Europe's Internal Others; R. Verona, The Cultural Landscape of the "Other" Danube. On Boundaries and Bridges; N. Petcovic, I Don't Know Who I Am, But I Know Who I May Be, if I Choose; M. Spiridon, Les guets-apens de la géographie identitaire; D. Roberts, Visa to Europe: The Search for Slovak Identity in the Slovak Literature of the 1920s; A. Călinescu, Constructions identitaires et stratégies de la mémoire; B. Westphal, Géocritique des extrêmes. Le royaume khazar dans deux romans contemporains; P. Hajdu, Concepts of Europe in the *Sziget* Booklets; R. Constantinescu, Europalis — Terminus Paradis. La répréhension du mythe; S. Corlan Ioan, Identités et Imaginaires. Le modèle national européen au-delà des frontières; A. Ioan, The Inter-bella Architecture and the Question of Collective Identity; A. Tabaki, Voies de modernisation et polysémie de l'acte de traduire. L'exemple grec; J. Kádár, Attraction to Authoritarianism. Césile Tormay, a Hungarian Woman Writer between the Two World Wars; R. Stancheva, Le triangle littéraire: Les relations Est-Ouest, les relations Est-Est; M. Dinu, Concomitance et contemporanéité. Considérations sur le synchronisme des cultures; A. Horváth, Vivre résolument. La modernité et l'espace symbolique de la tragédie; J. Talvet, Europe and the Challenge of Synthetism.
- Tópicos del Seminario*. 7. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2001. ISSN 165-1200. (Dir. María Isabel Filinich). Under the title "Presupuestos sensibles de la enunciación" it contains articles by J.-F. Bordron, D. Bertrand, L. Ruiz Moreno (Poética de la palabra de Michel de Montaigne), L. Tatit, L. Moros, G. Marrone, and P. Ouellet.
- Tópicos del Seminario*. 8. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2001. ISSN 165-200. (Dir. María Isabel Filinich). Under the title "Semiótica de valor" it contains articles by S. Badir, J. Coursil, J. Fontanille, C. Zilberberg, and J.-F. Bordron.

About Authors

SILVIA ALONSO PÉREZ is a graduate from Madrid Complutense University and a PhD in Literary Theory and Comparative Literature by the University of Santiago de Compostela. Currently she works as Associate Professor at the University of Santiago de Compostela, in Lugo. Her principal research field is semiotics of music, relations between music and literature, as well as poetry theory and criticism.

BIAGIO D'ANGELO (1967) is research fellow at the Katholieke Universiteit Leuven (Belgium). After studying Russian literature and Comparative literature at the Venice University "Ca' Foscari", he obtained the PhD in Theory of Literature at the Russian University for Humanistic Studies (RGGU) in Moscow, with a dissertation on the nature of the parody in the Middle Ages, written under the guidance of Prof. Dr. E. Meletinsky. He published articles on Comparative literature studies in Russia, on the idea of the Voyage in Literature, an essay on the parody in *Decameron* (*Who is afraid of Boccaccio parodist?*, Moscow, 1998). His fields of interest are theoretical reflections on literature, comparative studies (reception, genres, translations), travel literature. He is member of the "Centre de Recherche pour la Littérature des Voyages" (Paris IV). He is the Liaison officer for Belgium for the ICLA review, *Literary Research*. At present he works as Associate Professor at Universidad Católica Sedes Sapientiae, in Lima, Peru. In 2002 he published *Más allá de la estepa*, with a preface by Wladimir Krysinsky,

SUSANA G. ARTAL works as an Associate Professor of Institute of Hispanic Philology "Dr. Amado Alonso", at the University of Buenos Aires. She has published *Del rey Arturo a los héroes del espacio. Los relatos de héroes y aventuras entre dos milenios* (Buenos Aires, 1998), a book on traditional epic poetry, *De guerras, héroes y cantos* (Buenos Aires, 1992), and numerous articles in specialized magazines like *Hispanic Review*, *Bulletin Hispanique*, *Medievalia*, *Rilce*, *Filología*, *Signos*, etc. As a poet, she has awarded several national literary prizes and has published a book titled *De piedra al canto* (Buenos Aires, 1995).

CLAUDIA BUFFAGNI has been charged with research on German Literature at the University of Bologna (Italy) and holds courses in German Language and Literature at the University of Modena and of Siena. She studied in Bologna, Pavia, Würzburg, Kiel and Berlin. In

2000–2001 she lectured on Italian Language and Culture at the University of Kiel. She took her PhD at Pavia University (Italy). Specializing in German literature she has published articles in Italian and German. Her research area includes German Realism, Voyage Literature, Literature of the German Democratic Republic, Women's Prose and Lyric of the romantic period. She is member of the AIG (Association of Italian University Teachers of German Literature) and of the Theodor-Fontane-Gesellschaft (Theodor Fontane's Society). She has translated from German both theoretical texts (Herder's *Kalligone*) and prose fiction (Marcus Jensen's *Red Rain*). She is currently working at the publication of a monographic study on Theodor Fontane's prose work and at a project on German Women's lyric of the romantic period.

ARTURO CASAS (1958) is Professor of Literary Theory at the University of Santiago de Compostela. He is the author of numerous articles on Galician and Spanish literatures, aesthetic thought and literary criticism, and has specialized in the theory of the poem and in theory of Literary History. He is the editor of some works by Rafael Dieste and has published the books *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego* (1994), *Avances en Teoría de la literatura* (as a co-author, 1994), *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste* (1997), *Diccionario de termos literarios* (as a co-author, 1998 and 2003), *La descripción literaria* (1999) and *Bibliografía sistemática de Teoría literaria* (2001). As a poet, he has published three books: *Sombra de unidade*, 1990, *Pedra de Nadir*, 1995, and *Momentum*, 1997. With Jüri Talvet, he is co-editor of *Vello ceo nórdico. Antoloxía da poesía estonia contemporánea* (2002).

MOSÉ CHIMOUN (1952), from Cameroon, has studied African literatures, German and psychopedagogy at l'Ecole Normale Supérieure of Yaoundé. After that he took a MA in African literatures and German at the University of Saarbrücken (Allemagne) and a PhD in the same field in Aachen. After 1991, he has taught German and African literatures at the Gaston Berger University in Saint-Louis (Sénégal). He is author of numerous articles and a book about the methods of research: *Initiation à la recherche et au travail scientifique*. His monograph on Austrian and African literature is currently in print by Hans Dieter Heinz publishers at Stuttgart.

DOROTHY FIGUEIRA is a Professor in Comparative Literature at the University of Georgia, USA. Trained in both comparative literature and the history of religions, she is interested in the intersection of religion and literature. Her research includes: *Translating the Orient* (1991), *The Exotic; A Decadent Quest* (1994), *Aryans, Jews and Brahmins:*

Theorizing Authority through Myths of Identity (2001). She is presently working on the theme of race in early European travel narratives to India. She has held positions at Cornell University, SUNY, University of Illinois, and has been the recipient of several Fulbrights to India. She holds degrees from the Ecole Pratique en Sciences Sociales, Harvard University, the University of Chicago and serves on the executive Board of the ICLA.

TANIA FRANCO CARVALHAL received her PhD in Literary Theory and Comparative Literature from the University of São Paulo, Brazil. She is Professor of Comparative Literature at the Federal University of Rio Grande do Sul, in Porto Alegre. The founder and the first President of the Brazilian Association of Comparative Literature (ABRALIC), she is currently serving as one of the Vice-Presidents of the ICLA. She is also member of the Executive Committee of the Latin American Studies Association (LASA). She has been working as Associate Professor at the Université de Paris IV-Sorbonne, and has been visiting professor and scholar at the universities of São Paulo, Córdoba (Argentina), Bloomington, and Victoria (Toronto). Among her publications is *Literatura Comparada* (6th edition, São Paulo, Ática and Buenos Aires), and she has edited *Comparative Literature worldwide: issues and methods/ La littérature comparée dans le monde: questions et méthodes* (Porto Alegre, 1997) and *O próprio e o alheio. Ensaio de literatura comparada* (Unisinos, 2003).

GERALD E. GILLESPIE (1933) is Professor Emeritus of German Studies and Comparative Literature at Stanford Univ. (1974–), after prior service at the Univ. of Southern California (1961–64) and SUNY Binghamton (1965–74). He has been a research fellow at the Univ. of Pittsburgh, the Univ. of Paris, and Cambridge Univ., and a guest professor at the Univ. of Pennsylvania, New York Univ., the Univ. of Minnesota, Peking Univ., the Univ. of East Anglia, and the Univ. of Munich. Corresponding Member of the Berliner Wissenschaftliche Gesellschaft and Honorary Professor of International Studies at Liaoning Univ. (China). Selected publications: *Evolution of the European Novel* (1987, in Chinese), *Garden and Labyrinth of Time: Studies in Renaissance and Baroque Literature* (1988); *By Way of Comparison: Reflections on the Theory and Practice of Comparative Literature* (2003); *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context* (2003); as editor, *Comparative Literature, World Literature* (1990), *German Theater before 1750* (1992), *Romantic Drama* (1994), *Visions in History* (1995); as co-editor, *Powers of Narration* (1995), *Narrative Ironies* (1997), *Mallarmé in the Twentieth Century*

(1998). Earlier books concerning German Baroque and Romantic literature, and the Spanish dramatist Valle-Inclán. Numerous articles on European and New World Romanticism and Modernism, narrative, textual theory and criticism, and the global development of comparative literary studies. Has held Fulbright, Max Kade, American Philosophical Society, Mellon, Guggenheim, and NEH Senior fellowships, and other awards. Current editorial and editorial(-advisory) board posts include: *Int. Archiv f. Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, *Comparative Literature*, *Recherche Littéraire*, *German Life and Letters*, *Utrecht Publications in Comparative Literature*, *Synthesis*, *Literary Imagination*, *KulturPoetik*. Has served as General Secretary (1979–85), Vice-President (1985–88), and President (1994–97) of the International Comparative Literature Association; Chair, ICLA Commission on Structures (1986–91) and Research (1991–94, 1998–2000); Council member, Association of Literary Scholars and Critics (1998–2001). He is lead editor in the international project *Romantic Prose Fiction*.

MARINA GRISHAKOVA is Lecturer at the Chair of Comparative Literature of Tartu University. Between 1985 and 1990 she worked at the laboratory of History and Semiotics, directed by Yuri Lotman. She has published articles in the series of *Sign System Studies*, of Tartu University, and has presented reports at the Summer School in Kääriku (1986) and at the session of British nonformalist circle in Oxford (1991). She has completed her studies at the Universities of New York, Konstanz and Tampere, specializing in Comparative Literature, and has given lectures in the universities of Germany, Finland and Russia. Her main fields of interest are semiotics of literature, narratology and visual studies. She holds her MA in Russian philology and is finishing at present on her PhD thesis on Nabokov.

KLAARIKA KALDJÄRV is a PhD student of Tartu University. She is working on the subject of translation theory and literary translation. She is a graduate of Tartu University in Spanish philology. In 2000 she took her MA degree with a research of the translations of J. L. Borges's work in Estonian. Currently she is attending a doctoral course on literary translation at Granada University.

SERGEI KRUKS (1968) has studied journalism at the Latvia State University and worked for the national radio until 1995. He conducted post-graduate studies at the University of Oslo, and received doctoral degree from the University of Paris. Now he is lecturing at the department of Communication Studies of Latvian University. His academic interests include semiotics, discourse analysis, studies of culture and society.

JOSEP CARLES LAÍNEZ (1970) is a graduate from the University of Valencia in Valencian and Spanish philology and audio-visual communication. A writer and an editor, with a special interest in European minority languages, he has published in Spanish, Valencian, Aragonese, Asturian and Occitan. He is currently the Editor of the literary-philosophical magazine *Debats*. Among his latest work he has published a book of aphorisms *In Hoc Signo Vinces* (1998), which has been translated into German and Estonian. In his book of poetry *Música junto al río* (2001) he uses a dialectal Valencian-Aragonese from the region of his origins. His is a member of the Consello d'a Fabla Aragonesa, the most important institution of that language.

SVEND ERIK LARSEN (1946) is Professor of Comparative Literature at Aarhus University, Denmark. From 1992–1997 he was the director of the Humanities Reserach Center: Man & Nature, Odense University. Since 1997 he serves as the European treasurer for the International Comparative Literature Association, and is member of the board for a number of international doctoral schools. He has published on literature, semiotics and urban culture. Among the titles are *Sémiologie littéraire* (Odense: Odense UP, 1984), *Sprogets Geometri 1–2* (Odense: Odense UP, 1986), *Tegn i brug* (with Dines Johansen, Copenhagen: Amanda, 1994), *Naturen er ligeglad* (Copenhagen: Munksgaard/Rosinante, 1996), *From Code to Structure* (2000), *Signs in Use* (2002, both at Routledge). He has edited several books and special issues, most recently *Nature: Literature and its Otherness* (Odense: Odense UP, 1997), *Gärten und Parks [= Zeitschrift für Semiotik 19, 1–2]* (Tübingen: Stauffenburg, 1997), *La rue — espace ouvert* (Odense: Odense UP, 1997). His latest books in Danish are on Balzac (2002) and on solitude as a literary theme (2002).

ANNE LILL is Chair of Classical Philology at Tartu University. Her main scholarly research fields are literary and philosophical aspects of Greek tragedy, character study in ancient literature, the influence of Greek and Latin on the development of scientific terminology, Latin written casual poetry in Estonia, history of classical scholarship. On these subjects she has written a great number of articles. She has also translated into Estonian Aristotle's *Nicomachean ethics*, *On prophecies in sleep*, *On virtues and vices*, Apuleius's *Metamorphoses*, and Theophratos's *Characters*, and has edited several Latin textbooks for students of humanities. She is a member of Academia Latinitatis Fovendae (Rome) and FIEC (International Federation of the Societies of Classical Studies).

JESÚS LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS (1967) is Associate Professor (with Tenure) at the Universidad de Jaén (Spain), where he teaches comparative and English literature until 1660; literary theory; and drama. He obtained his PhD from the Universidad de Granada with a thesis on Shakespeare and Calderón in 1995. He has also taught at the Complutense University (Madrid, Spain) and Tartu University (Estonia), and has been visiting scholar at Arizona State University and Michigan State University (US). He has been Director of Drama and Cinema activities at the University of Jaén (1997–99), and since 1999 he is the Director for International Relations at that institution. He has published articles and books in *Studia Neophilologica*, The Grove, Rodopi, and University Presses of various universities from different countries. He has organized and/or convened several international conferences and seminars in Europe. He is currently writing a book on honour in Shakespeare, and he is also engaged in the organization of the 23rd International Conference of the Association of Spanish Academics in US Universities, to be held at the University of Jaén in July 2003.

RAILI PÕLDSAAR is a Lecturer at the Department of Germanic and Romance Languages and Literatures at the University of Tartu. She is also the Executive Director of the Baltic Center for North-American Studies and one of the editors of the Cultural Studies Series of the Chair of English, University of Tartu. Her doctoral thesis focuses on a comparative critical analysis anti-feminist discourse. Her research interests range from critical discourse analysis and sociolinguistics to cultural studies and comparative literature, linked by a pervasive interest in gender studies and feminist thought.

ALFREDO SALDAÑA (1962) is Professor of literature at the University of Zaragoza and Vice-Editor of the review of literary theory and comparative literature, *Tropelías*. He has published several books of literary criticism and aesthetics: *Oscura intuición* (about the poetry of J.A.Gómez,), *Poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna* (1997), *Modernidad y postmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética* (1997), and has edited, with A.Pérez Lasheras, a poetic anthology of Miguel Labordeta (1994). His original poetic work includes the books: *Fragmentos para una arquitectura de las ruinas* (1989) y *Pasar de largo* (2003).

SALAKA SANOU (1955) is Professor of African Literature at Ouagadougou University in Tondogosso, Burkina Faso. He published work include *La littérature burkinabè, l'histoire, les hommes, les oeuvres* (Limoges: PULIM, 2000) and a number of articles on Burkinabè literature and African traditions: masques, artistic and cultural activities. From 1997 to

2000 he worked at the Ministry of Culture as secretary of the National Week of Culture.

REET SOOL is Associate Professor at the Department of English at the University of Tartu where she teaches American literature, literary theory and Irish Studies (James Joyce). She has won a number of awards and scholarships (the American Council of Learned Societies Award, the Government of Canada Faculty Enrichment Award, IREX and Fulbright scholarships), has done research and lectured at various universities in Canada (the University of Toronto, York University), the UK (Queen's University in Belfast), and the United States (the University of California, Berkeley, the University of Michigan, the University of Cincinnati, SUNY). She has also given papers at international conferences in Estonia, Latvia, Lithuania, Finland, Denmark, Norway, France, Iceland, South Africa, the US, and published on literary theory and American, Canadian, Irish and Estonian literature both at home and abroad. In 1994 she won the Henrik Visnapuu Award (Canada). She has also published essays, translations and two collections of poetry — *jahe kuu* (1997) and *murdub äär: river runs* (2001).

ENE-REET SOOVIK is Lecturer at the Department of Germanic and Romance Languages and Literatures at the University of Tartu and PhD candidate in semiotics at the same university. Her fields of concentration include translation studies and contemporary British literature. She has published translations from English, Swedish and Danish into Estonian.

MONICA SPIRIDON. Professor of Comparative Literature, Semiotics and XXth Century European Culture, Faculty of Letters, University of Bucharest. Director of the Center for Communication Studies of the University of Bucharest. Member of the International Comparative Literature Association, elected member of the ICLA Executive Committee since 1997 and member of the ICLA Nominating Committee. Founder and Secretary General of the Romanian Association of Comparative Literature. Acting president of the ICLA Research Committee on Eastern and South-Eastern Europe. Member of the Romanian Writers Union and of the International PEN Club. Author of 10 books, of approximately 100 studies and more than 200 articles published in scholarly periodicals and of several chapters in books published in Germany, Italy, Canada, Greece, The Netherlands, Portugal and the U.S. Member, the editorial board of the *Review of National Literatures and World Report* (Published by the Council on National Literatures, New York, Ed. Anne Paolucci, New Series, 1998–) and of *Synthesis* (The Publishing House of the Romanian Academy). Liaison officer to *Literary Research/*

Recherche litteraire, ICLA and the University of Western Ontario, London, Canada.

JÜRI TALVET (1945) is since 1992 Chair of Comparative Literature at the University of Tartu. He took his PhD on the Spanish picaresque novel at Leningrad University in 1981. He has published a collection of articles and essays on Spanish and Catalan literature *Hispaania vaim* ('The Spanish Spirit', Tartu, 1995), books of (travel) essays *Teekond Hispaaniasse* (Tallinn 1985, Estonia's annual literary prize in essay genre) and *Hispaaniast Ameerikasse* (Tallinn 1992), *Ameerika märkmed ehk Kaemusi Eestist* (Tartu 2000) and books of poetry (*Äratused* 1981, *Ambur ja karje* 1886, *Hinge kulg ja kliima üllatused* 1990, *Eesti elegia ja teisi luuletusi*, 1997, *Kas sul viinamarju ka on?*, 2001). In 1997 he was awarded the Juhan Liiv Prize of Poetry. A selection of his poetry, *Elegía estonia y otros poemas*, was published in Spain, in 2002. In 2002 he was awarded the Ivar Ivask Memorial Prize for poetry and essays. He has translated into Estonian both classical and modern works (*Lazarillo de Tormes*, poetry by Quevedo, Espriu and Aleixandre, Gracián's *Oráculo manual* and Calderón's *La vida es sueño*, short stories of García Márquez, etc.) He is the editor and principal author of a manual of world literature for Estonian high schools and universities (*Maailmakirjandus*, I–II, Tallinn 1995–1999). Since 1994 he is the Chairman of the Estonian Association of Comparative Literature. He has also served as elected member of the ICLA Executive Committee (2000–2003).

REIN VEIDEMANN (1946) is a graduate of Tartu University in Estonian philology. After working as Academic Secretary at the Estonian Museum of Literature and finishing doctoral studies at the Institute of Language and Literature he took his PhD in 1984 with a thesis on Estonian post-war literary criticism. He has been active as Editor-in-Chief of literary monthlies *Looming* (1983–1986) and *Vikerkaar* (1986–1990), Member of Estonian Parliament (1990–1995) and councillor of the Ministry of Culture. In 1998–2000 he was the Chair-holder of Literary Theory at Tartu University, and at the same time, has worked as the head of, respectively, of the literary supplement and the literary section of two main Estonian daily newspapers, *Eesti Päevaleht* and *Postimees*. From 2000 up today he is working as Professor and Chair of Estonian literature at Tartu University. He has published numerous articles and essays about Estonian literature, a selection of which has appeared in his books *Olla kriitik* ('To Be a Critic', 1986), *Mälestus Golfi hoovusest* ('Memory of the Golf Stream', 1993) and *Ajavahe* ('Time Break', 1996). His monography *Kriitika kunst* ('Art of Criticism', 2000) was the first theoretical treatment

of Estonian literary criticism. His confessional essay book *Elu keskpäev* ('The Life Mid-day') appeared in 1986. *Kusagil Euroopas* ('Somewhere in Europe', 2001) is a subjective and expressive commentary on Estonia's latest history.

KRISTA VOGELBERG is Professor of English at the University of Tartu and Head of the Baltic Center for North American Studies as well as the Estonian Centre for British Studies at the university. She got her PhD from Moscow State Linguistic University in 1986 and has conducted research as British Council scholar at the University of London, as Fulbright scholar at the University of California at Los Angeles and as IREX scholar at the University of Illinois at Urbana-Champaign. She has lectured at a number of foreign universities (University of Helsinki, University of Indiana, University of Wyoming, University of Leuven, etc.) Her main areas of research, in all of which she has published internationally, include (Text) Pragmatics, Critical Discourse Analysis, Intercultural Communication, and American Studies, specifically processes of Americanization of post-socialist countries.

BERTRAND WESTPHAL (Strasbourg, 1962) is Professor of general and comparative literature at the University of Limoges. As Vice-President in charge of international relations of the French Society of General and Comparative Literature, since 1999, he heads in Limoges a team of interdisciplinary research "Human Spaces and Cultural Interactions" (EA 1087). He is the author of an essay *Roman et Evangile* (2002), and the editor or the co-editor of *La géocritique mode d'emploi* (2000), *Le Rivage des mythes: Une géocritique méditerranéenne* (2001), *Littérature et espaces* (2003). Since 1999 he has developed in Limoges, in collaboration with other universities, a programme of geocritics whose purpose is to try to theorize about the relations between the text and referential spaces in the diachronical and multifocal dimension.

interlitteraria 5-2000:

ERKKI SEVÄNEN

"The Post-National Condition": On the Relationship Between the State,
Nation and Nationalist Policy in the Present-Day Western World

LI XIA

In Search of New Paradigms: Signposting Multiculturalism and
Comparative Literature for a New Century

ARTURO CASAS

Problemas de Historia Comparada: la comunidad interlitteraria ibérica

MONICA SPIRIDON

Inventing Romania: Nationalism and Literature in the 20th Century

REIN VEIDEMANN

The Formation of the Estonian Nation from the Semiotic Aspect

JAAK RÄHESOO

Growing Up in Modernity: The Comparative Place of Estonian Culture

EPP ANNUS

National Mythology: Past and Present

TIINA KIRSS

Falling into History:
Postcolonialism and Fin-de-Siècle in Ene Mihkelson's *Nime vaev*

JÜRI TALVET

Paigallend, or the Building of Estonia in the Novels of Jaan Kross

THOMAS SALUMETS

Jaan Kross: Negotiating Nation

PIRET KRUUSPERE

The Role of National Theatre at the Turn of the Millennium.
Estonian Theatre Interpreting Estonian Literature in the 1990s

MADINA TLOSTANOVA

"Beyond Modernity".
Millennial Mythology in the American Culture of the Present
Fin-de-siècle

TADEUSZ KOWZAN

Au carrefour d'ethnies et de civilisations: Adam Mickiewicz
et Czesław Miłosz entre La Pologne et la Lithuanie

LORETA MAČIANSKAITĖ
Meanings of the Moon in Lithuanian Literature

JIM HICKS
“Even a Highwayman, a House-Breaker or a Murderer”:
International Compassion as an Insufficient Universal

VALDA ČAKARE
Postmodern Emancipation from Meaning in the Discourse
of Post-Socialist Latvian Literature

ANNA BOTTA
Women's Time and Female Chronotypes in Matilde Serao's
Cecchina's Virtue and Franca Rame's *Waking Up*

RAILI PÖLDSAAR
His Century, Her Solution?: Women's Alternatives to Technocratic Society
in Charlotte Perkins Gilman's *Herland* and Marge Piercy's
Women on the Edge of Time

INDREK TART
Poetry and Gender: Mindscapes and Publishing Opportunities

ÁNGEL GARCÍA GALIANO
La invención del espacio mágico en la narrativa de Bernardo Atxaga

TIINA AUNIN
Between Two Realms: Cross-Cultural Tensions as Reflected
in Estonian Fiction

PILVI RAJAMÄE
Permutations of the Identity
of the English Gentleman in Tom Sharpe's Fiction

INDREK ÕIS
The Irish Experience

JOHAN SCHIMANSKI
Singing 'Che Gelida Manina' in Welsh: Internal and
External Cultural Translation in the Future Wales of Islwyn Ffowc Elis

ENE-REET SOOVIK
Perspectives on the Emblem of the Nation
in Contemporary Estonian and Anglo-Welsh Poetry

interlitteraria 6-2001:

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ MAGDA
Transmodernity, Neotribalism and Postpolitics

LI XIA
Metropolis in Twilight:
Urban Consciousness in Contemporary Chinese Literature

PEETER TOROP
The Possible Fate of the Semiotics of Translation

MADINA TLOSTANOVA
"Being Elsewhere" Chronotopes of "Never" and
"Nowhere" in the Works of Contemporary Trans-Cultural Writers

ABDUL-RASHEED NA'ALLAH
Modern African Writers and the Challenges of Writing
in African languages

JOSEP CARLES LAÍNEZ
When Does a Literature Exist?

PRIYA NARISMULU
Hybridity and the Popular-Democratic Character
of South African Resistance Literature

NAJIB REDOUANE
De l'identité retrouvée à l'engagement politique chez Aimé Césaire

ALFREDO SALDAÑA
El poder de la imaginación: Gaston Bachelard

JÜRI TALVET
Transgressing the Borders of the "Self" in Postmodern Poetry
(with Observations about Estonian Poetry)

ENE-REET SOOVIK
Naming and Claiming: Mental Maps of Estonia
in the Poetry of Viivi Luik and Jaan Kaplinski

H. L. HIX
On the (Ir)regularity of Meter

MARIA LOTMAN
The Rhythmical Structure of Iambic Trimeter in Ancient Greek Comedy

THOMAS SALUMETS
Ein "etablierter Außenseiter": Friedrich Maximilian Klinger und
die *Geschichte eines Teutschen der neusten Zeit*

LIINA LUKAS

Die estnisch deutsche Gegensätzlichkeit um die Jahrhundertwende

MARI TARVAS

Hermann Bahr: Das Verschwinden des Autors in seinem Werk

GEORGES FRÉRIS

Le thème de la guerre: récit romanesque,
mythologie cinématographique et image télévisée

BIAGIO D'ANGELO

Epique et parodie dans *Taras Boulba* de Gogol
en rapport avec le roman historique de son temps

LEENA KURVET-KÄOSAAR

Representations of Woman Writer's Identity in *A Writer's Diary*
of Virginia Woolf and the Diaries of Aino Kallas

MOSÉ CHIMOUN

Transgressions des tabous sexuels dans les romans féministes
de l'Afrique de l'Ouest, de l'Allemagne et de l'Autriche

VASSILIKI LALAGIANNI

Eros et Thanatos dans *Le Visage Emerveillé* d'Anna de Noailles

MARIA TERESA DA FONSECA FRAGATA CORREIA

The Impossibility of Being

interlitteraria 7-2003:

Vol I

JOHN ANDREASEN

Theatre Five Futures or Fuwtuwrews...

MADINA TLOSTANOVA

Hamlet + Shylock. Revis(it)ing Modernism or Surmounting Postmodernism?

TAM KWOK-KAN

The Politics of the Postmodernist Theatre in China

SUSAN LITGATE MACE

Co-opting Globalization: Transitions and Native Identity
in the American, Polish, and Estonian Avant-garde Theatres

JAAK RÄHESOO

Within the Picture: The Last Ten Years in Estonian Theatre

DRUDE VON DER FEHR

Norwegian Drama at the Turn of the Century

MAŁGORZATA SUGIERA

Postdramatic Memory and After

PASCALE MONTUPET

L'achèvement théâtral de Babel

LUULE EPNER

Playing with Classics in Contemporary Estonian Theatre

ANNELI SARO

Theatre as a Market

KRISTEL NÕLVAK

Some Connections between the Mythical and
Postmodern World-View in Theatre Today

ELVIRA OSIPOVA

Stage Adaptations as a Phenomenon
(St. Petersburg Theatre at the Turn of the Century)

MOHIT K. RAY

Tradition and Avant-garde in Girish Karnad's *Hayavadana*

RAMA KUNDU

Cad Baniker Pala: The Return to Ritual and Folk Form in Avant-garde
Indian Drama

JÜRI TALVET
The (Im)possibility of a Postmodern Calderón?

YOUNG-AE CHON
Performing Faust at the Turn of the 21st Century

MARDI VALGEMÄE
Dionysos Agonistes

TANEL LEPSOO
Ce bon vieux Molière, lu à la lumière des écritures contemporaines

interlitteraria 7-2003:

Vol II

BENEDIKTS KALNAČS
Return of the Human?

IMRE ZOLTÁN
Theatre of the Mind:
Spectators and Installation in *H. G.* by Robert Wilson

MIHAI DINU
Discours didascalique et mise en scène

PIRET KRUUSPERE
Merle Karusoo's Memory Theatre

PAMELA MONACO, LEENA KURVET-KÄOSAAR
Investigating Wor(l)ds: The Personal *Is* in the Drama of
Merle Karusoo and Anna Deavere Smith

IMELDA VEDRICKAITĒ
The Avant-gardism of Kostas Ostrauskas' Dramas

SILVIA RADZOBE
Travestied Myths of European Culture
in the Production of J. J. Jillinger

ANDRA RUTKĒVIČA
End-of-the-Millennium Latvian Theatre:
The Concept of the National Historical Past

VERA SHAMINA
Lost in Definitions
(Some Comments on American Feminist Drama Criticism)

BIAGIO D'ANGELO
La vida como teatro, el teatro como vida.
Fragmentación y descomposición del sujeto en Maiakovski y Pirandello

JAAN UNDUSK
Oxymoron als Profanation des Heiligen. Zu Thomas Bernhard

TIINA AUNIN
The German Theatre in Tallinn as Reflected
In Estonian-Language Publications (1902/1940)

NATALIA TISHUNINA
Intermediality and Yeat's Late Drama

ELENA ALEYEVA

The Battle of the Sexes in Modern American and Russian Drama

ANNIKA NAMME

Are Tennessee Williams's Modernist Techniques Still Relevant?
Brecht's "Epic" and Williams's "Plastic" Theatre

LASSE KEKKI

Queer Vision and Tony Kushner's Play *Angels in America*

ZANDA GÜTMANE

The Image of the "Modern Man of Power"
in the Unfinished Play *Iphigenia* by M. Žižverts

Elm

autumn

estonian literary magazine

2003

The ESTONIAN LITERARY MAGAZINE, a collaboration of the Estonian Institute and the Estonian Writers' Union, is a twice-yearly publication in the English language, founded in 1995. Its aim is to introduce the past and present of Estonian literature. It publishes regular overviews of new literary works in Estonia.

The ELM is distributed on as many cultural events as possible, on book fairs, and it is sent to all Estonian embassies abroad. The ELM is also available in Internet:
<http://www.ee/einst>.

The ESTONIAN LITERARY MAGAZINE's editorial staff can be reached at the following address:

Estonian Institute
14, Suur-Karja
10140 TALLINN
ph.: 372 6314 355
fax: 372 6314 356
e-mail: einst@einst.ee

The ESTONIAN LITERARY MAGAZINE's previous issues are available at the Estonian Institute.

INTERLITTERARIA avaldab algupäraseid kirjandusuurimuslikke artikleid eeskätt võrdleva kirjandusteaduse valdkonnast inglise, prantsuse, saksa ja hispaania keeles. Eelistatud on käsitlused, mis hõlmavad kirjandusnähtuste interkultuuralseid kontekste. INTERLITTERARIA avaldab tõlkeid ülalmainitud nelja keelde ka artiklitest, mis varem on ilmunud teistes (väiksema levikuga) keeltes. Artikli ülemmaht on 15 lehekülge. Kaastööd palutakse esitada nii trükitult kui ka arvutidisketil (*Word Perfect, Microsoft Word for Windows*).

INTERLITTERARIA publishes original articles in English, French, German and Spanish, above all in the field of comparative literature. Preference is given to researches which focus on intercultural contexts of literary phenomena. INTERLITTERARIA publishes also translations into the above-mentioned four languages of articles which have earlier appeared in other (minor) languages. The maximum size of an article is 15 folios. Articles should be presented both in printed form and on a diskette (*Word Perfect, Microsoft Word for Windows*).

INTERLITTERARIA publie des articles originaux en anglais, en allemand, en français et en espagnol, touchant surtout le domaine de la littérature comparée. On attend de préférence des recherches sur les contextes interculturels des phénomènes littéraires. INTERLITTERARIA publie aussi des traductions des articles en quatre langues mentionnées ci-dessus, parus avant en d'autres langues moins parlées dans le monde. L'extension d'un article ne doit pas excéder 15 pages. Les travaux sont priés de présenter en deux exemplaires, l'un imprimé, l'autre en disquette (*Word Perfect, Microsoft Word for Windows*).

INTERLITTERARIA veröffentlicht literaturwissenschaftliche Artikel im Englischen, Französischen, Deutschen und Spanischen im Original, vornehmlich aus dem Bereich der vergleichenden Literaturwissenschaft. Bevorzugt werden Abhandlungen, die sich auf interkulturelle Kontexte literarischer Erscheinungen beziehen. Außerdem publiziert INTERLITTERARIA in die vier obgenannten Sprachen übersetzte Artikel, die früher in weniger verbreiteten Sprachen erschienen sind. Das Manuskript sollte 15 Seiten nicht überschreiten. Es sollte sowohl in gedruckter Form als auch auf einer Diskette vorgelegt werden (*Word Perfect, Microsoft Word for Windows*).

INTERLITTERARIA publica artículos originales en inglés, francés, alemán y español sobre todo en el campo de la literatura comparada. Se dará preferencia a los estudios enfocados desde contextos interculturales de fenómenos literarios. INTERLITTERARIA publica también traducciones en las cuatro lenguas antes mencionadas de artículos que han aparecido con anterioridad en otros idiomas (de menor divulgación). La extensión máxima de un artículo será de 15 folios. Se ruega presentar los trabajos tanto impresos como en disquete (*Word Perfect, Microsoft Word for Windows*).

ISSN 1406-0701

ISBN 9983-56-734-6

interlitteraria

8 - 2003

82

I - 61

- JÜRI TALVET • 7
Introductory Note
- GERALD GILLESPIE • 10
The Conflict between Synthetic Globalism and the Desire for Authenticity
- SVEND ERIK LARSEN • 18
Canons: The Paradox of Hegemony
- MONICA SPIRIDON • 31
"The Great Code" and Its Theoretical Legacy
- TANIA FRANCO CARVALHAL • 44
Le propre et l'étranger dans le parcours littéraire latino-américain
- REIN VEIDEMANN • 55
Literature as the Factor of Social Coherence: Estonia's Case
- ARTURO CASAS • 68
Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico
- JOSEP CARLES LAÍNEZ • 98
Lenguas y usos literarios en la Península Ibérica
- SALAKA SANOU • 116
Analyse critique de la question des littératures nationales: l'approche de la revue *Noire Libraire*
- SUSANA G. ARTAL • 132
Comparatismo y génesis.
Herencias compartidas y asignaturas pendientes
- JÜRI TALVET • 144
The Revolt of Humanism (Deconstruction Deconstructed. An Introduction)
- GERALD GILLESPIE • 156
La progression du mythe et le mythe du progrès.
Transition et changement depuis la Renaissance
- ANNE LIEL • 178
Dream Symbols in Greek Tragedy: The Case of Clytemnestra
- DOROTHY FIGUEIRA • 198
The Illusion of Authorship and the Seduction of Myth:
Thomas Mann's Indian Legend
- JESÚS LÓPEZ-PELÁEZ CASSELLAS • 213
The Different Approaches to the Coriolanus Theme: A Preliminary Study of Shakespeare's *The Tragedy of Coriolanus* and Calderón's *Las armas de la hermosura*
- SERGEI KRUKS • 227
Kalevipoeg and Laéplesis: The Way We Imagine Our Communities. A Sociological Reading of Estonian and Latvian Epics
- BERTRAND WESTPHAL • 248
Les cinq leçons européennes de Cees Nooteboom et Milan Kundera
- BIAGIO D'ANGELO • 266
Dédalo ausente. Brodski al margen de Borges
- KLAARIKA KALDJÄRV • 277
¿Traducción como nueva ficción? Un caso de Borges
- MARINA GRISHAKOVA • 291
On Some Semiotic Models in Vladimir Nabokov's Fiction
- RAIL PÕLDSÄAR • 308
Men on the Verge of Nervous Breakdown:
Masculinity in Contemporary Culture and Literature
- MOSE CHIMOUN • 322
Wien, eine Stadt von Liebe und Gewalt
in der österreichischen Gegenwartsliteratur von Frauen
- ALFREDO SALDAÑA • 336
Luis Cernuda o la escritura del deseo
- REET SOOL • 352
These Are My Rivers: Lawrence Ferlinghetti
- ENE-REET SOOVIK • 369
Prisoners of the Present: Tense and Agency in J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians* and M. Atwood's *The Handmaid's Tale*
- SILVIA ALONSO PÉREZ • 376
El cuento en la novela: el *Quijote* y *Corazón tan blanco*
- KRISTA VOGELBERG • 390
In Search of Mechanisms of Intertextuality: The Case of Kaur Kender
- CLAUDIA BUFFAGNI • 404
Theodor Fontane's politische Korrespondenzen aus London aus der Zeit zwischen 1855 und 1859
- Books and Reviews Received • 420
About Authors • 423

TARTU UNIVERSITY PRESS
Tüügi 78
50410 Tartu
Estonia