

## TABLE OF CONTENTS/TABLE DES MATIÈRES/INHALTSVERZEICHNIS

### **ENGLISH STUDIES.....2**

FOREGROUNDING ALTERNATIVE PARADIGMS IN CHICK LIT.....	3
<i>Anemona Alb</i> .....	3
LANGUAGE AND SILENCE IN BECKETT'S "ENDGAME".....	10
<i>Carmen Chiruc</i> .....	10
FAILURE IN SCOTT FITZGERALD'S CHARACTERS.....	19
<i>Ioana-Maria Cistelean</i> .....	19
CONSTRUCTING/REFLECTING ON OTHERNESS.....	24
<i>Magda Danciu</i> .....	24
RESEARCH IN THE SOCIAL SCIENCES – A PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE.....	31
<i>Maria Elena Gherdan</i> .....	31
HUMOUR AND SATIRE IN EDGAR ALLAN POE' ABSURD STORIES.....	36
<i>Ecaterina Hantju</i> .....	36
MOCKING THE MONK IN ROMANIAN SHORT STORIES; CALISTRAT HOGAȘ AND VASILE VOICULESCU.....	42
<i>Andrada Marinău</i> .....	42
JOLLITY AND GLOOM IN COLONIAL AMERICA: THE CASE OF MERRY MOUNT.....	47
<i>Teodor Mateoc</i> .....	47
NOLI ME TANGERE! ID-ENTITIES IN D.H. LAWRENCE'S "THE PRICCESS".....	54
<i>Dan Negruț</i> .....	54
THE TRANSLATOR VS. THE TRANSLATED.....	61
<i>Mădălina Pantea, Giulia Suciu</i> .....	61
SPACE AND THE IMAGINARY IN J. M. SYNGE'S THE PLAYBOY OF THE WESTERN WORLD.....	66
<i>Éva Székely</i> .....	66

### **ETUDES LITTÉRAIRES FRANÇAISES.....71**

LE ROMAN FRANÇAIS POSTMODERNE. SÉBASTIEN DOUBINSKY - LE LIVRE MUET.....	72
<i>Dana Maria Cipău</i> .....	72
REPRÉSENTATIONS DE L'HISTOIRE DANS LE ROMAN PALESTINE D'HUBERT HADDAD.....	79
<i>Floarea Mateoc</i> .....	79
LANGAGE SYMBOLIQUE ET REPRÉSENTATION DU MONDE AU MOYEN AGE.....	87
<i>Oana Aurelia Gencăreău</i> .....	87
RÉÉCRITURE ET INTERTEXTUALITÉ: SOUS LE SIGNE DE LA « MALÉDICTION » ?.....	94
<i>Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos</i> .....	94
QUELQUES ASPECTS DE LA VISION DRAMATIQUE D'ALFRED JARRY.....	105
<i>Ioana Alexandrescu</i> .....	105

### **GERMANISTISCHE BEITRÄGE.....110**

JOHANNES MARIO SIMMEL. LITERARISCHE VERWANDTSCHAFT.....	111
MIT ANDEREN DEUTSCHEN UND INTERNATIONALEN AUTOREN.....	111
<i>Andrea Hamburg</i> .....	111
FEMINISTISCHE ANSÄTZE IN INGEBORG BACHMANN'S WERK.....	122
ZUR PATHOLOGIE DES PHANTASMAS BEI E. T. A. HOFFMANN.....	131
<i>Till Breyer</i> .....	131
MONA LISA. BETRACHTUNGSWEISEN IM VERGLEICH:.....	146
LEONARDO DA VINCI UND KURT TUCHOLSKY.....	146
<i>Hajnalka Hegyesi</i> .....	146

# **English Studies**

# Foregrounding Alternative Paradigms in Chick Lit

Anemona Alb  
University of Oradea

**Résumé:** Cet article se propose d'analyser le jeu paradigmatique identifiable dans le genre 'chick lit', littérature pour les jeunes filles.

**Keywords:** paradigms, eco-feminism, secondary characters, chick lit.

## 1. Introduction

Subverting the canon in terms of, inter alia, well-established paradigms is part and parcel of postmodernism. What I am looking at in this paper is the interplay between conflicting paradigms, i.e. more or less mainstream, canonized paradigms in chick lit, more specifically at the usurping of paradigms of consumerist hedonism by the newly-appropriated eco-feminism/green discourse paradigms that chick lit seems to have appropriated recently.

## 2. Theoretical Underpinnings

*Eco-feminism* is a recent development of the feminist strand in terms of epistemological considerations. It celebrates "a pre-historic era, destroyed by patriarchal scientific culture, an era in which women were held in high-esteem." (Danciu and Alb, 2010: 104).

Indeed the tenets of matriarchy, fertility as a basic function in the – remote or contemporary – community, stability and cohesion, i.e. the cohesion of the group, woman as cohesive factor are the main staples of eco-feminism. The question crops up, what of these functions has been preserved in an age of assisted in vitro fertilization, surrogate mothers, of gender-blind career upward mobility, as a result of globalization, the leveler of time and space, whereby local, traditional images of women are blurred in the efficiency frenzy of the postmodern world?

Danciu and Alb (2010) quoting Carr (2000) states that

(Eco-feminism) demonstrates the relationship existing between women and Nature through the revival of ancient rituals centred on goddess worship, on the veneration of the moon, it observes and links animals and female reproductive systems considering that both women's biology and Nature are sources of female power to resist technology (man-created power of domination); their recurrent motif is the image of the soil as mother and people as her offspring not her masters (Danciu and Alb, 2010: 105).

Ergo, I would argue, filiation and not submission. Indeed, it is Jessica's *modus operandi* (Jessica is the long-lost sister of the shopaholic character in the novel under scrutiny here and a secondary character-turned-main character) to work within the ecological framework, namely to engage in nature-protective clamour, vehemently voicing green discursal preoccupations and organizing pickets and street demonstrations for a 'cleaner' planet. And equally saliently, to recycle massively in her private life.

Among the theorists that have recently laid out the eco-feminist manifesto, the following stand out in point of their conceptual contributions: Glynis Carr, Carol Cantrell, Janice Crosby,

Greta Gaard, Patrick Murphy, Elizabeth Waller (all quoted in Carr, 2000). Their work is preeminently interdisciplinary, bordering on hybrid fields such as environmental justice, bio-ethics, the ecology of language etc.

### 3. The data

The novel I am looking at as source of data for analysis belongs to Sophie Kinsella's the *Shopaholic* series<sup>1</sup> whereby the tenets of consumerism are placed under scrutiny via Becky, the consummate shopaholic whose life of hedonism and cornucopia revolves around mismanipulation of finance, in the sense that this anti-heroine is perpetually in debt as a result of her compulsive buying, spending.

In this particular novel in the series, *Shopaholic and Sister* (2004), Kinsella has her protagonist discover a long-lost half-sister whose existence had been unknown to the family as a result of a surreptitious affair of Becky's father in his youth. The newly-found half-sister (Jessica), who is brought onto the stage in a twist of fate ( a rare medical condition that she has and that requires blood compatibility in order to be cured) turns out to be, in an anticlimactic turn, quite the opposite of what Becky expects her to be, indeed she is positioned at the other end of the consumer-ecologist/green activist continuum. If Becky is the epitome of capitalist consumerism, shopaholism and what I term 'object bulimia', alternatively Jessica is a woman on a mission, i.e. she is a vehement green activist, an environmentalist and – alas! – a minimalist. Hence the two siblings' lifestyles and indeed worldviews, clash. Consumerism, represented here by shopaholism, fashion fascism and generally speaking excess is a paradigm that is abruptly usurped by the alternative discourse of green-correctness that Jessica can be said to embody.

### 4. Text analysis

In a discussion of the ways of men, with reference to Luke, Becky's husband, the following exchange between the two long-lost sisters is instantiated:

"Men!" I say as I'm out of earshot. "All they think about is computers!"

"I like computers," says Jess.

"Er ...me too," I backtrack hastily. "Absolutely!"

Which is kind of true.

I mean, I love eBay.

(Sophie Kinsella: *Shopaholic & Sister*, 2004: 194; underlining mine)

Competing paradigms emerge here, namely the male hi-tech paraphernalia versus the female mode of instant gratification by purchasing goods on eBay. The implication here is that men use computers mainly for upward mobility in the workplace and advancement in general; indeed computers can arguably be decoded as the new power tools in the replication of power in the corporate world, whereas women tend to use them as instruments for ephemeral gratification through shopaholism.

Not only are male and female paradigms in antagonism here, but the two newly-reunited sisters' are as well. At first, Becky and Jessica seem to revel in compatibility of norms and ways, but this putative compatibility proves short-lived. During one of their first encounters, Becky sneakily peeps into Jessica's paperwork in a bid to learn more about her sister. What she takes a glimpse of

---

<sup>1</sup> Sophie Kinsella: *Confessions of a Shopaholic; Shopaholic Takes Manhattan; Shopping with Baby; Shopaholic and Sister* etc.

makes her head swirl with the promise of spiritual – beyond the biological – kin, i.e. Becky mistakenly believes Jessica is an over-spender herself, a shameless hedonist, like Becky is:

£ 30, 002.

I hastily sit up again, nearly knocking over my champagne glass. Thirty thousand pounds? *Thirty thousand pounds?*

That's a bigger overdraft than I've ever had. *Ever!*

Now it's all starting to make sense. It's falling into place. No wonder she makes her own weights. No wonder she takes her coffee flask everywhere. She's probably on an economy drive, just like I went on once. She's probably read *Controlling Your Cash* by David E. Barton!

God, who would have thought it?

As Jess comes back into the room, I can't help looking at her with new eyes. She picks up one of her bank statements and sighs heavily – and I feel a sudden wave of affection for her. How many times have I picked up a bank statement and sighed? We're kindred spirits!

(Sophie Kinsella: *Shopaholic & Sister*, 2004: 198; underlining mine)

Here bonding for all the wrong reasons occurs in that (sisterly) affection is inextricably linked to figures, numbers, calculations, all in all money and the putative weakness detected in the sister (overspending, living beyond one's means) implies that the two have common ground. Or do they?

Identifying her own location as extraneous to Jessica's paradigm (environmentalism, eco-activism), Becky frantically embarks on an endeavour of appropriation that proves superficial in the end, indeed shallow.

Becky is at this point trying to work out a schedule for the two of them that should allow space for hanging out with an ulterior motive, that of the shopaholic young woman locating other ways of spending a weekend – away from the mall:

"Look, Jess," I say, leaning forward. "I want to do whatever *you* want to do. But you'll have to guide me. So ...be honest. Suppose I hadn't invited you here for the weekend. What would you be doing right now?"

"Well ..." Jess thinks for a moment. "I was supposed to be at an environmental meeting this evening. I'm an activist for a local group. We raise awareness, organize pickets and protest marches. ...that kind of thing.

"Well, let's do that!" I say eagerly. "Let's organize a picket ! It'd be fun! I could make some banners ..."

Jess looks nonplussed.

"A picket of what?"

"Er ...I don't mind! Anything. You're the guest – you choose!"

Jess is just staring at me in disbelief.

"You don't just *organize pickets*. You have to start with the issues. With the environmental concerns. They're not supposed to be *fun*.

"OK", I say hastily. "Let's forget the picket. How about if you *hadn't* been at the meeting? What would you be doing now? And whatever it is ...we'll do it. Together!"

Jess frowns in thought, and I watch her face with hope. And a sudden curiosity. For the first time I feel like I'm actually going to learn something about my sister.

"I'd probably be doing my accounts," she says at last. "In fact, I brought them with me, in case I had time."

Her accounts. On a Friday night. Her accounts.

"Right!" I manage at last. "Fab! Well, then ...let's do our accounts!"

(Sophie Kinsella: *Shopaholic & Sister*, 2004: 197; underlining mine)

With Becky, form supersedes content. The form-informed, superficial factor in organizing pickets and protests emerges triumphant in her view (“It’d be fun! I could make some banners ...”) whilst the issues behind it all are relegated to the marginal position of insignificance (“You don’t just organize pickets. You have to start with the issues. With the environmental concerns. They’re not supposed to be fun”, Jessica retorts).

Whilst there’s ideology informing Jessica’s discourse, Becky’s is ideologically-barren terrain.

Later in the plot we get immersed into Becky’s world of consumerist cornucopia. Indeed, her world is one of excess, a fantasyland where the shopping mall<sup>2</sup> is the staple.

Jessica is appalled at her sister’s shopping addiction and gets into prescriptive mode, advising her and expressing her – ideological – concern:

“I’m only doing it for your own good, Becky! You’re addicted to spending! You have to learn how to say no!”

“I can say no!” I practically spit in fury. “I can say no whenever I like! I’m just not choosing to say it right now! I *will* take one,” I say to the nervous-looking woman. “In fact, I’ll take two. I can give one to Mum for Christmas.”

I snatch two more boxes and defiantly put them in my trolley.

“So you’re just going to waste fifty pounds, are you?” says Jess contemptuously. “Just throw away money you don’t have.”

“I’m not throwing it away.”

“Yes, you are!”

“I’m bloody not! I retort. “And I *do* have the money. I have plenty of money.”

“You’re living in a total fantasyland!”

(Sophie Kinsella: *Shopaholic & Sister*, 2004: 224; underlining mine)

Indeed Becky inhabits a sort of Disneyworld of infinite consumerist possibility, a Neverland of infantile Peter Pan-ish self-indulgence. The ‘you-do-too!’ dialogue the two sisters engage in is redolent of child-speak, they both are in ideological regression, they temporarily become kids having an absurd fight over who’s right.

Again, incongruous paradigms that the two sisters embrace are instantiated on this ideological battlefield: namely Jessica’s interest in all things geological (rocks, rock formation, geological strata, the preservation of the soil in nature reserves etc) versus Becky’s intent interest in the perishable, the ephemeral, for instance lavish expensive food, or any of the other perks of consumerism, Epicurean-informed life-styles:

‘Well, I don’t understand *you!* “ I yell, in tears. “I was so excited when I heard I had a sister, I thought we’d bond and be friends. I thought we could go shopping, and have fun ...and eat peppermint creams on each other’s beds ...”

“Peppermint creams?” Jess looks at me as though I’m crazy. “Why would we want to eat peppermint creams?”

“Because!” I flail my arms in frustration. “Because it would be *fun!* You know, ‘fun’?”

“I know how to have fun,” she snaps.

“Reading about rocks?” I grab *Petrography of British Igneous Rocks*. “How can rocks be interesting? They’re just ...rocks! They’re the most boring hobby in the world! Which just about suits you!”

Jess gasps. “Rocks are ...*not* boring!” she lashes back, grabbing her book. “They’re a lot more interesting than peppermint creams and mindless shopping and getting yourself into debt!”

“Did you have a fun bypass operation or something?”

“Did you have a responsibility bypass operation?” yells Jess. “Or were you just born a spoiled brat?”

---

<sup>2</sup> For an analysis of the semiosis of the shopping mall as postmodern cultural site see Andrews, Stuart, 1999.

(Sophie Kinsella: *Shopaholic & Sister*, 2004: 231; underlining mine)

A clash between the perennial (the rocks, the earth, the planet) and the ephemeral (Epicurean gastronomic delights) is brought to the fore here in a bid to underline the discrepancies between the solidity of norms and beliefs with Jessica on the one hand and the superficiality of Becky's lifestyle on the other hand.

A humorous – if childish - exchange is used by the author here to, first, express these discrepancies, and second, to convey the respective character's intolerance of the other's ideology and practices: "Did you have a fun bypass operation or something?" Becky ironically addresses her sister's stern austere worldview; in response, the latter retorts: "Did you have a responsibility bypass operation?" whereby these respective incapacities are invoked.

Subsequently, a pun is utilized to illustrate this epistemological sway, i.e. whose set of values counts, whose expertise? Rocks versus shops configure the continuum alongside which the two sisters move:

"I'm not *crazy!*" I say. "I'm normal. I'm just ...a bit different from Jess. We like different things. She likes rocks. I like ...shops."

(Sophie Kinsella: *Shopaholic & Sister*, 2004: 279; underlining mine)

Again, the rocks can be said to stand for essentialism, ecology and the (preservation of the) perennial, whereas the shops obviously are icons of transience, transitoriness, frivolousness, fleeting gratification by consumerism.

The commodification of life, of lived experience is further hinted at in the (urge to) display one's life, one's private experiences (marital crises, extended family issues etc) on a reality show on television or in Agony Aunt anguished letters sent to women's magazines.

Becky's mother is bent on helping her daughter handle her rows with Luke, the husband, one year into the marriage. The instrument she finds fit in dealing with this is the women's magazines, the tabloids, and later, in a downward spiral, the TV reality shows:

"Well then. That's the time for your First Big Row! You knew that, didn't you, Becky?"

"What?" I say blankly.

"Your First Big Row!" She tuts at my expression. "Dear me! What do the women's magazines teach you girls nowadays?"

"Er ...how to put on acrylic nails?"

"Well! They should be teaching you about happy marriages!"

(Sophie Kinsella: *Shopaholic & Sister*, 2004: 242; underlining mine)

Sadly, as apparent in the quotation above, the essential books of yore – as recipients of culture and if need be, of pragmatic advice for one's (sentimental) life, have now been replaced by the magazines, that is, high culture, the canon per se versus pop culture, the massification of culture that the press and television stand for. Acrylic nails and marriages thus appear on the same page in all eclecticism.

The superficial versatility of TV reality shows is alluded to here when the producer of the reality show that Becky was supposed to participate in switches prompts hastily when Becky announces she is no longer enthralled by her long-lost sister (having discovered that the latter is by no means her consumerist alter-ego, but a stern ecologist/green activist), indeed no longer friends with her. The producer does not find this problematic and on the contrary, she invites Becky to make an appearance anyway in the opposite stance, that of the sister's enemy this time round. This is indicative of the postmodern play of surfaces, contours, images, appearances, where essence and

content do no longer matter:

The Cindy Blaine Show  
Cindy Blaine TV Productions  
43 Hammersmith Bridge Road  
London W6 8 TH

Mrs Rebecca Brandon  
37 Maida Vale Mansions  
Maida Vale  
London NW6 OYF

22 May 2003

Dear Mrs Brandon:

Thank you for your message.

We are sorry to hear you will no longer be able to appear on the Cindy Blaine Show "I Found a Sister and a Soul Mate."

May we suggest that you appear instead on our upcoming show "My Sister Is a Bitch!!!" Please give me a call if this idea appeals to you.

Very best wishes,

Kayleigh Stuart  
Assistant Producer  
(mobile: 077878 3456789)

## **5. Conclusion**

Becky's paradigm of consumerism has been usurped by her sister's paradigm of ecology and eco-feminism and as a result, the long-lost sister sheds her persona as a secondary character and becomes the protagonist, as similarly on the epistemological battlefield, eco-feminism overrides shopaholism in recent chick lit novels.

The foregrounding of secondary characters in literature is not a novel technique (see Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966), whereby the Shakespearean secondary characters in *Hamlet* are brought to the fore, J.M. Coetzee's *Foe* (1986) and Michel Tournier's *Vendredi/Friday* (1967), where the (noble) savage, the 'other, replaces the white man, i.e. Defoe's Robinson Crusoe as main character and last but not least, Kazuo Ishiguro's Stevens, the butler, who transgresses the margins to the centre by becoming the hero in his master's stead in *The Remains of the Day* (1989).

But, I argue, the canonized postmodern paradigm of *consumer paradise* has but all recently been relegated to the margins in favour of the post-lapsarian *paradigm of ecological ethics*.

## **References**

Andrews, Stuart, (1999), "Performing in NeverNeverland: The Trafford Centre". Paper presented at the Texts and Nations Conference, Manchester, July 1999.



Carr, Glynis (ed), (2000), *New Essays in Eco-feminist Literary Criticism*, A.U.P.  
Coetzee, J.M., (1986), *Foe*, Verso.  
Danciu, Magda and Anemona Alb, (2010), *Aspects of Contemporary British Literature: Conflating Texts from the Post-war to the Globalization Age*, Editura Universitatii din Oradea.  
Ishiguro, Kazuo, (1989), *The Remains of the Day*, Faber and Faber.  
Kinsella, Sophie, (2004), *Shopaholic and Sister*, Swan Books.  
Stoppard, Tom, (1966; rpt. 1996), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, Vintage.  
Tournier, Michel, (1967; rpt. 1988), *Vendredi / Friday*, Verso.

## Language and Silence in Beckett's "Endgame"

Carmen Chiruc

**Résumé:** Samuel Beckett, qui a été nommé par Anthony Cronin « le dernier moderniste », a emporté le modernisme aussi loin que possible, et la littérature aussi proche du silence qu'on ne peut l'imaginer. Les pièces de Beckett offrent une vision métaphysique du monde, un monde sombre d'une existence humaine dépourvue de sens, et un monde d'absence. Il crée un univers mythique peuplé par des créatures solitaires qui ont beau à lutter pour exprimer l'inexprimable. Ses personnages existent dans un terrible vide iréel, ayant des tentatives de communication : les paroles sont celles qui les maintiennent vivantes dans la deux - dimensions prison du temps. L'usage du langage de l'auteur représente l'effondrement et la désintégration d'un monde cohérent, et les limitations en « nommer l'innomable », comme Martin Esslin l'a dit.

**Keywords:** Beckett, theatre of the absurd, communication, human degradation

**Motto:** "The word of man is the daughter of death.  
We talk because we are mortal:  
words are not signs, they are years."  
(Octavio Paz, *Flame, Speech*)

Samuel Beckett, whom Anthony Cronin called 'the last modernist', took modernism as far as it could go, and literature as close to silence as it can be imagined. When *Waiting for Godot* opened in London in 1955, Kenneth Tynan remarked: "It has no plot, no climax, no denouement, no beginning, no middle and no end"<sup>3</sup>. After *Waiting for Godot*, "Beckett's work grew ever more austere and minimal, halting at the point of disappearance while retaining much of its hypnotic power"<sup>4</sup>. Together with Borges or Nabokov, Beckett is considered to be one of the forerunners of the American postmodernists. His ambiguity, his ontological uncertainty, his preoccupation with decline and incapacity, and his sense of utter isolation could easily place his work in the area of postmodernism, and critics like Guy Scarpetta see him as belonging there, together with Hermann Broch, Milan Kundera, or Pier Paolo Pasolini. What these writers are trying to do, in various ways, in Matei Călinescu's opinion, is "cope with the disaster of modern times and with their tragic legacy"<sup>5</sup>.

Beckett's plays offer a metaphysical vision of the world, a somber world of meaningless human existence and of absence. He creates a mythical universe peopled by lonely creatures who struggle vainly to express the inexpressible. His characters exist in a terrible dreamlike vacuum, overcome by an overwhelming sense of bewilderment and grief, grotesquely attempting some form of communication, then crawling on, endlessly.

Beckett was consistent in his use of drama as an extension of his wider interest in the gaps, the jumps, and the lurches which characterize the functioning and the malfunctioning of the human

---

<sup>3</sup> www.nytimes.com.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Călinescu, Matei. (2005) *Cinci fețe ale modernității*, Polirom, Iași, pp. 268.

mind. In his plays – as much as in his novels – ideas, phrases, images, and minds overlap; voices both interrupt and inherit trains of thought begun elsewhere or nowhere and separate consciousnesses both impede and impress themselves on one another. Beckett’s dialogue, for which *Waiting for Godot* is particularly remarkable, is the most energetic, densely layered, and supple written by any twentieth-century playwright; his comedy, whether visual, verbal, ritual, or even, at times slapstick is amongst the most subtle and surprising.<sup>6</sup>

The audience of Beckett’s absurdist plays is treated to a mixture of farce and existential rumination and experiences “a full gamut of emotions, from side-splitting laughter to sympathetic anguish at the hopeless fate of the main characters.”<sup>7</sup> What we see on the stage is a blend of “derision, humour and comedy with tragedy”<sup>8</sup>. In fact, Beckett considered that “the term tragicomedy fitted this sort of drama”<sup>9</sup> best, and its static, repetitive structure reminds of the Japanese No. The environment is static, apocalyptic, ‘gray’, ‘zero’<sup>10</sup>; there are almost no sets on the stage. What is missing in this vague world of inertia is the meaning, the coherence. The degraded characters, embodiments of a decomposing reality, and carrying the burden of their own existence, wonder if they are “beginning to...to...mean something”. Time and space having ceased to be the fulcrum of man’s existence, what is left is absence, or the act of waiting for somebody or something to give meaning to everything: “Humankind is in any case held in a two-dimensional prison: time. In this prison, only forward motion is possible, but humanity deludes itself that it is progressing of its own free will to some sort of goal.”<sup>11</sup>

Man is exiled in this world of repetitions and interruptions, where he expiates the sin of being born. Human condition is tragic in a world with no prospect of salvation: there is no spiritual resonance and no way out. Communication is not attainable; man has to face his own destiny with stoic endurance, entrapped in his small world, a victim of routines, of automatism. Beckett was fascinated by what he saw as Proust’s concern with the significance of habit: “Habit is a compromise performed between the individual and his environment, or between the individual and his own organic eccentricities, the guarantee of a dull inviolability, the lightning-conductor of his existence”<sup>12</sup>. The characters are physically degraded, disabled in various degrees, clinging on to the only ability left, language.

Critics speak of a distinctive ‘peripheralism’ in his plays “in the poverty, isolation, narrowness, and occasional hypertrophy of talk.”<sup>13</sup> Language is minimal, devaluated as an instrument that conveys meaning. The dialogues are “swift and lapidary”, raising questions rather than giving answers, and enhancing “both the seriousness and the comedy of what is being said”<sup>14</sup>. Language is often a counterpoint to action, as Martin Esslin shows: “the actions of the characters contradict their verbal expression”<sup>15</sup>. At the end of each act of *Waiting for Godot*, the two tramps say “Let’s go”, but they never move. Beckett’s use of language “probes the limitations of language both as a means of communication and as a vehicle for the expression of valid statements, as instrument of thought”<sup>16</sup>. But words are vital to Beckett’s characters: “to stop talking is to

---

<sup>6</sup> Sanders, Andrew. (1996) *The Short Oxford History of English Literature*, Clarendon Press, Oxford, pp.589.

<sup>7</sup> Delaney, Denis. (2003) *Fields of Vision*, vol.2, Pearson Education Ltd., Edinburgh Gate, Harlow, pp.153.

<sup>8</sup> Fletcher, John. (2000) *A Faber Critical Guide: Samuel Beckett*, Faber and Faber, London, pp. 22.

<sup>9</sup> *ibidem*, pp.75.

<sup>10</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

<sup>11</sup> Fletcher, John. (2000) *A Faber Critical Guide: Samuel Beckett*, Faber and Faber, London, pp. 50.

<sup>12</sup> Sanders, Andrew. (1996) *The Short Oxford History of English Literature*, Clarendon Press, Oxford, pp.590.

<sup>13</sup> Ford, Boris (1995) *The New Pelican Guide To English Literature*, vol.8, Penguin Books, London, pp.100.

<sup>14</sup> Graves, Lawrence. (2004) *Beckett: Waiting for Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, pp.30.

<sup>15</sup> Esslin, Martin. (1968) *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, London, pp.85.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp.84.

succumb to the silence”<sup>17</sup>. Words offer the illusion of transcendence, of filling the existential vacuum, they help the characters while away the suspended time: “Their talking is a parable of life: by striving to live, accelerating the rhythm of life, tasting life to the full, you pursue death”<sup>18</sup>. All that is left to these inhabitants of an apocalyptic world is language: “we are witness to an apocalypse of the word, a revelation of the word as life which is being done and undone”<sup>19</sup>. At the end of their existence, trying to restore coherence, to grasp truth, or merely stay alive, characters cling to each other’s words, as they seem fuller than reality :“We always find something, eh Didi, to give us the impression we exist?”<sup>20</sup>. Pantomime is one of Beckett’s means of “expressing the silence of which the world is made”<sup>21</sup>, while each silent episode in *Waiting for Godot* announces “a paramount theme of the play: man struggling against despair, man thinking about thinking, man dejected in his solitude, man looking for consolation in his abandonment”<sup>22</sup>.

The theme of human degradation reaches its climax in *Endgame*, the play which secured his position as a master dramatist after it was premiered on 3<sup>rd</sup> April, 1957, in French, at the Royal Court Theatre in London. Although English was his native language, all of Beckett's major works were originally written in French - a curious phenomenon since Beckett's mother tongue was the accepted international language of the twentieth century. Apparently, however, he wanted the discipline and economy of expression that an acquired language would force upon on him. The title refers to the closing moves in a game of chess, or rather a final play to outwit death, which no one ultimately wins. The play is circular: it ends with the beginning, which “emphasizes the monotony and the meaninglessness of an existence where everything keeps repeating itself endlessly”<sup>23</sup>. The numerous references to Christ, whose death gave birth to a new religion, and death-related endings in the play are one and the same with the beginnings. Hamm and Clov are in the ‘endgame’ of their lives, with death lurking around the corner. The two characters who appear at the beginning of the play have a master-servant relationship; Hamm, whose name is that of Noah’ cursed son and that of an English corny actor, or maybe a reversed Hamlet, who ‘hesitates...to end it all’, is blind and confined to a wheelchair, whereas Clov, suggesting a clown, his adopted son, is crippled but not incapacitated. Their names might also suggest a hammer and a nail (‘clove’ meaning nail). The characters do not feel all right in their own body: Hamm cannot stand, whereas Clov cannot sit down.

HAMM (with ardour): Let's go from here, the two of us! South! You can make a raft and the currents will carry us away, far away, to other... mammals!  
CLOV: God forbid!<sup>24</sup>

The older generation, that of the parents, is literally dumped into two ashbins, where they live in sawdust, or maybe sand (Nagg: ‘It was sawdust once.’ Nell: ‘Once !’). Their names may suggest degraded forms of Agamemnon and Helen. They have very few things to do: talk of senile memories (for instance about crashing on their tandem ‘in the Ardennes, on the way to Sedan’, which is an implied reference to World War II) asking for and sharing a biscuit, measuring the loss of a certain sense, having to listen to Hamm’s ‘story’. Most often they are pushed back into the

<sup>17</sup> Ford, Boris (1995) *The New Pelican Guide To English Literature*, vol.8, Penguin Books, London, pp.100.

<sup>18</sup> Balotă, Nicolae. (1971) *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, pp. 490.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Beckett, Samuel. (2000) *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London, pp. 61.

<sup>21</sup> Graves, Lawrence. (2004) *Beckett: Waiting for Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, pp.33.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

garbage can, the lid is screwed down and the remark “She has no pulse” calls for no reaction.

NAGG: Kiss me.  
NELL: We can't.  
NAGG: Try.  
(Their heads strain towards each other, fail to meet, fall apart again.)  
NELL: Why this farce, day after day?  
(Pause.)  
NAGG: I've lost me tooth.  
NELL: When?  
NAGG: I had it yesterday.  
NELL (elegiac): Ah yesterday.  
NAGG: Kiss me.  
NELL: We can't.  
NAGG: Try.  
(Their heads strain towards each other, fail to meet, fall apart again.)  
NELL: Why this farce, day after day?  
(Pause.)  
NAGG: I've lost me tooth.  
NELL: When?  
NAGG: I had it yesterday.  
NELL (elegiac):  
Ah yesterday.  
(They turn painfully towards each other.)  
NAGG: Can you see me?  
NELL: Hardly. And you?  
NAGG: What?  
NELL: Can you see me?  
NAGG: Hardly.  
NELL: So much the better, so much the better.  
NAGG: Don't say that.  
(Pause.)  
Our sight has failed.  
NELL: Yes.  
(Pause. They turn away from each other.)  
NAGG: Can you hear me?  
NELL: Yes. And you?  
NAGG: Yes.  
(Pause.)  
Our hearing hasn't failed.  
NELL: Our what?  
NAGG: Our hearing.  
NELL: No.<sup>25</sup>

The physical disasters that Beckett lays upon the characters are not in themselves tragic, their exaggeration is even comical. Blindness could mean lack of perspectives, but also that another kind of perception is more useful, or that it brings along more lucidity. The amount of attention that Beckett pays to the gradual loss of the characters' senses, and the horror and the ridicule it causes, translates into his interest in the deeper sores and wounds of the human existence. The characters are all awaiting something: “Hamm for his sedative, Nagg for his pap and for a change of sand, and

---

<sup>25</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

Clov for Hamm to die”<sup>26</sup>. There are indications that this day is unusual: “it’s the end, Clov, we’ve come to the end”<sup>27</sup> The dilapidated decor suggests the same feeling of running down:

The dustbins, the picture with its face to the wall, the dust-sheets, all indicate a last ‘refuge’, outside of which is ‘death’ as nature demolition gangs prepare to move in. One window looks out on a dead plain, the other on a becalmed sea. To landward, Mother Pegg’s light is extinguished; to seaward, the beacon is sunk. The audience can see nothing of this, of course, and has, like Hamm, to rely on Clov’s reports on what he espies through the small, high windows; this makes for a strikingly claustrophobic effect essential to the play’s impact.<sup>28</sup>

The stage with its two windows, the armchair in the middle, the two ash cans in front might make someone feel he is in an immense skull. Hamm says at a certain moment: “Perhaps we are in the head”. This whole world could be the inner world of a man, the only one that can be, as “Outside of here it’s death”<sup>29</sup>.

HAMM: There's something dripping in my head.

(Pause)

A heart, a heart in my head.

(Pause)

NAGG: Do you hear him? A heart in his head!<sup>30</sup>

The play is devoid of action, as the existence it depicts. The characters, trapped in their petty lives of routines, are well aware of the meaninglessness of their existence and are desperate to finish it all: “... use your head, you’re on earth, there’s no cure for that!” says Hamm towards the end of the play, when death is suggested in various ways. They “help time on its irreversible way by actions often of a particularly pointless kind”<sup>31</sup>, Hamm has his chair pushed, Clov tires himself with the steps, a toy dog offers diversion. Still, more is needed: “An idea, have an idea”, Hamm commands. Clov constantly has “things to do”, like looking at the wall, or seeing his “light dying”. He obeys his master: he goes to the kitchen he knows in such detail (‘ten feet by ten feet by ten feet’), he takes Hamm for “a little turn”, make sure that every time he is “right in the center”, not “more or less in the center” (which is clearly illustrative of Hamm’s being a tyrant), he looks out of the windows and tells his master what he sees. But as he looks through the telescope, no matter how hard he tries, he concludes that all is “corpse”, “gray”, the waves are lead, the sun is gone, “the light is sunk”, “zero”.

The physical comedy, the wit of the dialogues, the puns, along with the abrupt and repeated movements of the characters remind one of the burlesque of music hall comedians, who used to engage in cross-talk, just like Beckett’s characters. When Clov throws powder down his pants to kill a flea, and Hamm reacts saying “Catch him, for the love of God!”, for fear humanity should not “start from there all over again”, when they make sure the parents are “both bottled”, when the response to an assertion or a question is exactly the opposite of what one might expect, when they find ways and ways of ending life, the reader/spectator might well feel he is watching clowns at the circus, the most laughable images of humanity. Characters change mood and standpoints very easily, the cause and effect relationship having lost any significance:

---

<sup>26</sup> Fletcher, John. (2000) *A Faber Critical Guide: Samuel Beckett*, Faber and Faber, London, pp.102.

<sup>27</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

<sup>28</sup> Fletcher, John. (2000) *A Faber Critical Guide: Samuel Beckett*, Faber and Faber, London, pp.103.

<sup>29</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

<sup>30</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

<sup>31</sup> Fletcher, John. (2000) *A Faber Critical Guide: Samuel Beckett*, Faber and Faber, London, pp.104.

CLOV: So you all want me to leave you.  
HAMM: Naturally.  
CLOV: Then I'll leave you  
HAMM: You can't leave us.  
CLOV: Then I won't leave you.

The characters go through the daily farce of routine actions. The repetition of minute movements, like knocking on the wall, fetching different objects or placing the steps under a window, prohibits the discernment of meaning, since there is never a final product to scrutinize. The dialogue is brilliant: when Hamm and Clov admit their impossibility to stand, respectively to sit, the line that follows to the audience's surprise is: "Every man his specialty". Characters are surprised to see there are still rats, and fleas, as "There are no more bicycle – wheels"<sup>32</sup>, there is no more nature, and what's most, when Hamm begs Clov to kill him and put him in the coffin, he says, repeating the same pattern: "There are no more coffins"<sup>33</sup>. Puns are sparkling all throughout the play:

HAMM: That old doctor, he's dead naturally?  
CLOV: He wasn't old.  
HAMM: But he's dead?  
CLOV: Naturally.<sup>34</sup>

What the playwright states, using Nell's words, is that "Nothing is funnier than unhappiness". Hilarious lines like "If you must hit me, hit me with the axe" are illustrative of the way Beckett uses the verbal comedy of the music hall, together with pantomime and physical comedy. The characters are always paired up, just like the clowns at the circus, they live on words, "all blather", they exist as long as they can talk to each other, or, as Hamm does, as long as they can tyrannize over the other. They repeatedly beg each other to "say something", "a few words... from your heart". When Clov asks: "What is there to keep me here?" Hamm replies: "The dialogue. I've got on with my story". This is what keeps them together, what prevents the 'infinite emptiness' to fill their world, and the fact that Hamm has a story to tell, the play's leitmotif, the very act of telling it, is actually 'draining' him ("The prolonged creative effort"), but also keeps them alive.

Hamm – articulate, erudite, ironical – is set off against Clov, whose linguistic and mental range is narrower. Nagg, coarse and earthly, is contrasted with Nell, who has feelings, and memories which she cherishes. The atmosphere between these four is electric and can erupt into angry rage at the slightest provocation.[...] Sometimes they come close to giving voice to an élan of affection, but their pride and awkward feelings of embarrassment stop them.[...] There is little tenderness in this decaying universe: the characters whine for food or attention, but do little to deserve either.<sup>35</sup>

Characters are clinging to each other, but the tension is maintained by Clov's leaving or not. Clov threatens to leave, but never does (Hamm: "I thought I told you to be off." Clov: "I'm trying"<sup>36</sup>). They keep finding reasons for putting up with each other, for not being able to part. The question "Why do you keep me?" receives a very direct answer: "There's no one else"<sup>37</sup>. Everything is reversed in their conversations about it:

HAMM: You're leaving me all the same.

<sup>32</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Fletcher, John. (2000) *A Faber Critical Guide: Samuel Beckett*, Faber and Faber, London, pp.108.

<sup>36</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

<sup>37</sup> Ibidem.

CLOV: I'm trying.  
HAMM: You don't love me.  
CLOV: No.  
HAMM: You loved me once.  
CLOV: Once!  
HAMM: I've made you suffer too much.  
(Pause.)  
Haven't I?  
CLOV: It's not that.  
HAMM: I haven't made you suffer too much?  
CLOV: Yes!  
HAMM (relieved): Ah, you gave me a fright!  
(Pause. Coldly)  
Forgive me.<sup>38</sup>

In this world of the non-meaning, no typical consolation may help. All Hamm wants is that somebody listens to his story, and that the dog, which “isn't finished” either, is left “standing there, imploring me”; he is immune to his mother's death, and says that if his father is crying, “then he's living”. He never forgets asking for his pain killers, as “in the morning they brace you up and in the evening they calm you down”, another reminder of how impossible life is. He talks about ‘old’ things that he used to like, even “the old wall”, protecting from “the other hell”<sup>39</sup> (their life being hell too), the light of the sun on his face, the sound of the waves or that of the gulls, all these meaning there has been a change of what surrounds them, although the notion of time has been erased.

There might have existed, then, things that were different in the past, if any, even if the characters admit they have never had a “moment of happiness”, or that they have both had enough of everything, which in the spirit of the play means “there is no reason for it to change”<sup>40</sup>. Besides, there is a certain nostalgia related to this absurd past, as Hamm uses conditional clauses at times and he hopes there is ‘a bit left’ of nature or of the light. But now Hamm indulges in misery: “Can there be misery—(he yawns)—loftier than mine? No doubt. Formerly. But now?”<sup>41</sup> He is mean to the others (Mother Pegg), he thinks with no regret of “all those I might have helped”<sup>42</sup> or “saved”. His motto is illustrative of that: “Lick your neighbor as yourself”<sup>43</sup>, an ironic and demystifying replica to the words of Christ. In this world, where things have no end, where everything is “as usual”, “normal”, “the same as usual”, God does not exist (Hamm: “The bastard! He doesn't exist.”), but there is still hope for life: “Not yet”. The figure of the child appearing at the end of the play, a figure of resurrection and recreation, brings terror, as his ability to procreate confirms their fears that life is cyclical (in this respect, Hamm called his father an ‘accursed fornicator’). Beckett's characters refuse the continuation of life: barrenness is a gift for them, not a curse. Birth would mean sufferance, than more loneliness and estrangement. But the guilt of not being able to leave, and of choosing to return is undoubtedly Clov's:

CLOV (dismayed):  
Looks like a small boy!

---

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem.



HAMM (sarcastic):  
 A small... boy!  
 CLOV: I'll go and see.  
 (He gets down, drops the telescope, goes towards door, turns.)  
 I'll take the gaff.  
 (He looks for the gaff, sees it, picks it up, hastens towards door.)  
 HAMM: No!  
 (Clov halts.)  
 CLOV: No? A potential procreator?  
 HAMM: If he exists he'll die there or he'll come here. And if he doesn't...  
 (Pause.)  
 CLOV: You don't believe me? You think I'm inventing?  
 (Pause.)  
 HAMM: It's the end, Clov, we've come to the end. I don't need you any more.<sup>44</sup>

Towards the end of the play, everything seems closer to death: “Am I very white?” Hamm asks, Nell is dead, Nagg doesn't cry any more, but “Life goes on”. Hamm talks of a ‘madman who thought the end of the world had come”, and he was the only one spared, but all this now seems to him “not so unusual”. The ending of the play coincides with its beginning, when Clov was saying: “Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished. *(Pause.)* Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, a little heap, the impossible heap.”<sup>45</sup> Now he covers Hamm with the sheet, after he has so theatrically prepared to leave. In the end, Hamm covers his face with the handkerchief and remains motionless, so the stage looks exactly as it was at the beginning.

“Time-present, as Beckett represents it in his plays, is broken, inconsistent and inconsequential.”<sup>46</sup> Time is suspended and nothing really happens on the stage, therefore the recollections of the characters about a remote and illusory past lose their credibility. Placing things in the past, present or future is absurd for Beckett's protagonists, as they sense life as being “the same as usual”<sup>47</sup>. This reminds us of postmodern outlooks on the notion of time.

If considering time, in any of its forms, means being able to conceive of your own death, postmodernism seems to relate to the inability to represent death in our late industrial world. As it lacks the sense of history, it apparently wants to deny death.<sup>48</sup>

The originality of Beckett's plays lies, in Paul Surer's opinion, in their “perfectly conscious ambiguity”<sup>49</sup> and the fact that the spectator's intuition needs to be permanently alert, his spirit always open to be challenged.

Beckett's art avoids definition because he believed passionately that ‘art has nothing to do with clarity, does not dabble in the clear and does not make clear’. The writer is no ‘magus’ possessing privileged insight or knowledge not revealed to other mortals; all he can do is distil in words, however imperfect, a vision or experience of the misery and desperateness of life. That, for Beckett, was ‘poetry’ broadly defined, and it was for him the only thing that ultimately had any value.<sup>50</sup>

<sup>44</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

<sup>45</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

<sup>46</sup> Sanders, Andrew. (1996) *The Short Oxford History of English Literature*, Clarendon Press, Oxford, p.590.

<sup>47</sup> [www.samuel-beckett.net/endgame.html](http://www.samuel-beckett.net/endgame.html).

<sup>48</sup> Compagnon, A. (1998) *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, Editura Echinox, Cluj, pp.158.

<sup>49</sup> Surer, Paul. (1968) *Teatrul francez contemporan*, Editura pentru literatură universală, București, pp.308.

<sup>50</sup> Fletcher, John. (2000) *A Faber Critical Guide: Samuel Beckett*, Faber and Faber, London, pp.52

## References

- Balotă, Nicolae. (1971) *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București.
- Beckett, Samuel. (2000) *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London.
- Călinescu, Matei. (2005) *Cinci fețe ale modernității*, Polirom, Iași.
- Compagnon, A. (1998) *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, Editura Echinox, Cluj.
- Delaney, Denis. (2003) *Fields of Vision*, vol.2, Pearson Education Ltd., Edinburgh Gate, Harlow.
- Esslin, Martin. (1968) *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, London.
- Fletcher, John. (2000) *A Faber Critical Guide: Samuel Beckett*, Faber and Faber, London.
- Ford, Boris (1995) *The New Pelican Guide To English Literature*, vol.8, Penguin Books, London.
- Graves, Lawrence. (2004) *Beckett: Waiting for Godot*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sanders, Andrew. (1996) *The Short Oxford History of English Literature*, Clarendon Press, Oxford.
- Surer, Paul. (1968) *Teatrul francez contemporan*, Editura pentru literatură universală, București.

# Failure in Scott Fitzgerald's Characters

Ioana-Maria Cistelean

University of Oradea

**Résumé :** Dans l'essai *La problématique de l'échec dans le cas des personnages de Scott Fitzgerald*, nous avons identifié la stratégie qu'emploie l'auteur de condamner dès le début ses héros à l'écroulement, même s'il leur donne tous les atouts du succès, trait spécifique d'ailleurs du rêve américain. Nous avons également entrepris une analyse, appliquée au texte, du mécanisme de la subdivision de l'échec, entrelacée avec les mécanismes de la nostalgie et celui de l'absurde, de sorte que le tragique de l'époque du Jazz Age soit révélé en conséquence.

**Key words :** failure, nostalgia, self-made man, absurdity, Jazz Age.

## 1. Preamble

In his notebooks, referring at some point to the gap between his and his friend, Hemingway's style, Scott Fitzgerald confesses: "I talk with the authority of failure. Ernest with the authority of success. We could never sit across the same table again."<sup>51</sup> *Failure* is Scott Fitzgerald's recurrent favorite theme. But, most of all, through it, the writer shows and implies the very failure of the *American dream of success*. By dooming his characters to fail, the author has expressed not only a high criticism of those times, but also his own fascination with the frailty of human destinies and with hidden shallowness covered by false and hollow glamour.

In Malcolm Bradbury's opinion, Scott Fitzgerald's *American Dream* was determined by his personal obsession with success, fame, glittering, wealth and beauty, by his own rising sense of disaster, as "he had the steady Calvinistic feeling that for all these amusements and fragile splendours there was an ultimate, and inward, price that would duly have to be paid".<sup>52</sup> As far as Fitzgerald's modernity is concerned, an accurate and somehow genuine depiction of his literary style has been offered by Christian Gauss, the novelist's Princeton teacher and lifelong friend, in a letter of congratulations on the publication of *Tender Is the Night*:

Without any disrespect to him I put Hemingway down at the infrared side and you on the ultraviolet. His rhythm is like the beating of an African tom-tom – primitive, simple, but it gets you in the end... You are on the other end. You have a feeling for musical intervals and the tone-color of words which makes your prose the finest instrument for rendering all the varied shades of our complex emotional states. There are passages that I can read over and over to myself as I would read a poem.<sup>53</sup>

The inner intent of this paper is to underline the fact that Fitzgerald has been the main exponent of the new self-made man of his times, that his characters' failure is a conscient one, a tragic one and

<sup>51</sup> See Troy, William, - *Scott Fitzgerald – The Authority of Failure* in Mizener, Arthur, *F. Scott Fitzgerald A Collection of Critical Essays*, Prentice –Hall, Inc, Englewood Cliffs, 1963, p. 24.

<sup>52</sup> Bradbury, Malcom, *Preface see Fitzgerald S. – The Great Gatsby*, Everyman's Library, 1991, p. x.

<sup>53</sup> Hindus, Milton, *F. Scott Fitzgerald. An Introduction and Interpretation*, Barnes&Noble, Inc., U.S.A., 1968, p. 115-116.

nevertheless an absurd one.

## 2. Analyzing *The Great Gatsby* and *Tender Is the Night*

*Failure*, as a revisited literary issue as far as Fitzgerald's literary writings are concerned, is mingled with *nostalgia*, with a sort of nostalgia for the past golden times, for the heroic wonders in one's life. Both *nostalgia* and *failure* are implicitly mingled with *absurdity*. These are the three constant variables for ever applicable to his writings and to his characters. Fitzgerald's pattern in presenting his characters' failure consists of two steps: first of all, the character is revealed as a future, promising success, as a person who embodies all the necessary features to succeed in life, as an individual gifted with ambition, *a self-made man*; then his dream of success is revealed to the reader and the character is simply followed and drawn in his futile struggle to achieve it till the end when he finally realizes and acknowledges his failure, admitting that his dream has oversized his powers and abilities. His dream's failure is caused by the mistaken and misplaced temporality, since in a time when moral qualities were identified with financial ones, the romantic idealists are doomed to fail: virtue is not rewarded, it is rather destroyed by the ruling society of the Jazz Age. In this respect, the author himself is portrayed as a dreamer, specialized in dreams, by Malcolm Bradbury:

Parvenu sensibility was always to be a part of Fitzgerald's story, and the stories he had to tell. It was his role to be the Westerner in the Easterner citadel, the half-poor boy among the rich, the déclassé figure among the classed (...) Just on the outside, wanting the inside, he was in a position to see American society both as profoundly real and wonderfully surreal, a place of beauty and more money where the one is a transported version of the other, a beckoning yet half illusory dream of success, reward, gratification.<sup>54</sup>

The new "order", in its quest for success, provokes terrible side effects which destroy people's humanity, leaving them empty, perverting their purity; fraud, bribery, scandals involving politicians and police, prostitution, gambling – they all exploded. Thus, Fitzgerald's heroes and their inner failure represent *the lost generation*, cursed to fail. Malcolm Bradbury has seen Fitzgerald as an extraordinary gifted observer of the social scene, a writer capable of microscopic distinction, little miracles of precision: "Fitzgerald can make fascinating and almost brilliant conversation out of the thinnest air that ever floated through a drawing-room. (...) Fitzgerald's prose is capable of soaring like a violin, and of moving his readers with understated husky notes of piercing purity"<sup>55</sup>. Both novels, *The Great Gatsby* and *Tender Is the Night*, are portraying the shining world of the rich and each of these novels are exposing the corrupting influence of money upon human beings and their traditional, moral values. In the author's works a feeling of personal insufficiency and disillusionment with the world he belongs to pervades. *The Great Gatsby* presents Gatsby's story of failure: a certain prolongation of the adolescent inability to distinguish between dream and reality, between the luggage demanded by life and the luggage offered by it. Consequently, the novel is a record of the strenuous passage from deluded youth to maturity, according to Troy Williams.<sup>56</sup> Thus, failure represents quite the defect of the character's virtue. In *Tender Is the Night*, the hero's failure is rooted in his inner inability to make clear distinctions among his feelings. As in Gatsby's case, Dick's failure is caused by the fact that the only standard recognizable for him proved to be too much for him to realize and it overwhelmed him.<sup>57</sup>

The characters are young, inexperienced people, in their mid thirties and in spite of the fact

<sup>54</sup> Bradbury, Malcolm, *Preface*, see Fitzgerald, S – *The Great Gatsby*, Everyman's Library, 1991, p. xiv-xv.

<sup>55</sup> Idem, p. xi.

<sup>56</sup> see Troy, Williams, *idem*, p. 21.

<sup>57</sup> Idem, p. 22.

that the failure of the hero is the most striking one, all characters fail one way or another. That's why Fitzgerald's novels are dealing with a multiple perspective on *failure*, the curse attacking and invading all possible levels.

### 3. Failure Typology in Fitzgerald's Characters:

We have already mentioned the *failure of the self-made man*: in *The Great Gatsby*, the self-made man is introduced to us from the very beginning in the person of the narrator, Nick Carraway, who went to New York to become a "well rounded man"<sup>58</sup> and bought many fashionable books in order to achieve it. The author is faithful to the same pattern of forming his mechanism of *failure*: the hero is presented as a young self-made man chasing happiness embodied by money; his fall from Heaven is the object of the rest of his novel, while in the end the reader is given the key to decode the text, meaning the hero's primary sin. In *Tender Is the Night* its hero, Doctor Richard, is introduced as a young promising man<sup>59</sup>. His dream of success, that of completing his studies in Zurich, will lead to his failure.

*Failure of romanticism* is also detectable in both novels. Gatsby is not directly portrayed: the reader first hears some gossip about him; Gatsby's failure is foreshadowed by his spectacular rich life, his unbelievably luxurious parties where he would invite people he really doesn't know. He is definitely a mystery. Dick is also a romantic character due to his existential doubt that often preoccupies him. Not to mention that his dream of failure is directly connected with his future wife's failed dream, she too being initially introduced as a future success; ironically her father who has brought her downfall presents her that way: a wealthy charming girl who could have all the young men she wanted and who used to play all day golf or tennis with boys; many of them admired her. Then, according to the pattern, her father is the very one to confess the reason for her failure: her schizophrenia has been caused by her alcoholic father who sexually abused her. Even after her downfall, a mental banishment from the Garden of Eden, she preserved her romantic dimension, but revealed it only at times.

*Failure of all characters* is absolute. In *The Great Gatsby* all characters are depicted as failures: Tom Buchanan is limited in achieving further fame, in feeling more satisfaction than he already has. He is introduced to the readers as a failure from the very beginning because he has already had everything – money, fame and success and nothing he could achieve from then on could be greater, nothing else could bring him more satisfaction. Moreover, his failure in his marriage with Daisy is announced from the start; Daisy's failure originates in her marriage's failure, as everybody knew that Tom had "some woman" in New York. Her failure is incorporated in her opinion about women expressed at the birth of her baby: "*I'm glad it's a girl. And I hope she'll be a fool – that's the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool*"<sup>60</sup>; Myrtle's failure comes from getting married to a failed man and Wilson's failure is rooted in his mediocre naiveté and lack of awareness that he is cheated; he is the perfect victim of an indifferent society that casts the unsuccessful on to the rubbish dump of history. Neither Tom, nor Myrtle can be happy in their relationship, which is a mingling of failure. In *Tender Is the Night* we may talk about Nicole's failure as a result of her father's sexual abuse; about her father's failure in alcoholism; Dick's failure is caused by living with a mentally ill person, by the fact that he couldn't clearly cut the stasis of Nicole – his wife, on one hand and Nicole – his patient, on the other hand; Rosemary Hoyt's failure because of her turning into the prototype of the hollowness of her society; Abe North's failure is caused by his drinking problems and so on.

---

<sup>58</sup> Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby*, Penguin Books, London, 1994, p.10.

<sup>59</sup> Fitzgerald, F. Scott, *Tender Is the Night*, Penguin Books, London, 1997, p. 4.

<sup>60</sup> Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby*, Penguin Books, London, 1994, p. 12.

There are still so many possible types of failure in Fitzgerald's novels that we can refer to: for instance, if we are to identify the particular reasons which have determined the abrupt ending or the sad, tragic unfulfillments of both main and secondary or even minor characters, we might develop a subdivision concerning *marriage failure; friendship failure; love triangles failure; society failure; business failure* or *public failure*. Each of these are most definitely identifiable within the two novels; each of them could make the central topic of a literary analyses. But all of them are related and ultimately give us the very *prototype of the Jazz Age failed man*. In this respect, both Tom Buchanan and Tommy Barban's names are sonorously alike as both of them are the perfect exponents of the Jazz Age archetype: they both possess a strong physical force which they use to get whatever they want in life. They don't have any high standards or desires of future accomplishment. That's why their failure is not obvious, but concrete. They both spend their lives with women who don't love them, but are merely controlled by them or simply imprisoned by their strong personality. The fact that neither of them is an intellectual or has ever had a dream of spiritual greatness emphasizes their superficiality; their only goal is to seize the day and multiply the fortune, to dominate the woman besides them.

As far as Gatsby and Dick's failures are concerned, the mechanism is fluent and consistent: both Gatsby and Dick fail because they become subjected by money, possessed by their women (when seeing Daisy's house, in their youth, the luxury of it makes Gatsby perceive it as being magical, holly, while Dick fails because he is always considered as bought by Nicole's family.). Fitzgerald depicts money as a symbol of possession, of feminine sexuality, by means of which the heroes are subdued, robbed of their male potency. Thus, Daisy and Nicole are the active agents who conquer the passive overwhelmed Gatsby and Dick. In the writer's opinion, the masculine will to creativeness is absorbed in the feminine will of reproduction and that is turned into the will of dissolution. However, both Gatsby and Dick are charming characters in the beginning, but they gradually become despised, as an inner consequence of their failure. Both of them fail in asserting their masculinity, in achieving their individuality. And they fail because they are dominated by the principle of pleasure, not by that of reality; they are enchanted or charmed by femininity and thus their innocent adolescent side is eventually revealed:

The Gatsby and Divers are romantics in contradiction with themselves, in that they wish to make of experience a means to the renewal of innocence; and what was the demoniac gaiety of Fitzgerald's life but an attempt, not merely to ride two horses at once, but to ride two horses going on opposite directions: to live, in the context of adult, responsible experience with the innocent irresponsibility of the child?<sup>61</sup>.

Paradoxically enough, although water is the supreme symbol of birth and life, in Fitzgerald's case it becomes the symbol of failure of both Gatsby and Dick, the symbol of abrupt, sudden and tragic death (Gatsby is found shot in his swimming pool and Dick becomes aware of his total failure entering the sea, as he is trying to do some surfing tricks as he once did in his youth).

We may assert that both Gatsby and Dick are tragic heroes because of their inner sense of awareness regarding their personal failure. Nevertheless, this awareness does not determine the main characters to perform differently as they find themselves in the very proximity of absurdity. There are however impulses of nostalgia which disrupt and reload their sense of failure and absurdity, now and then.

## References:

---

<sup>61</sup> See Harding, D. W., *Mechanisms of Misery*, in Mizener, Arthur, *quoted edition*, p.155.

- Browning, D. C. (1969), *Everyman's Dictionary of Literary Biography English and American*, J. M. Dent&Sons Ltd, London.
- Conn, P. (1996), *O istorie a literaturii americane*, Editura Univers, Bucuresti.
- Cunliffe, M. (ed.) (1987), *The Penguin History of Literature. American Literature Since 1900*, volume 9, Penguin Books, London.
- Eble, K. (1963), *F. Scott Fitzgerald*, Twayne Publishers Inc, New York.
- Fitzgerald, F. Scott (1994), *The Great Gatsby*, Penguin Books, London.
- Fitzgerald, F. Scott (1997), *Tender Is the Night*, Penguin Books, London.
- Ford, B. (ed.) (1991), *The New Pelican Guide to English Literature. 9. American Literature*, Penguin Books, London.
- Hindus, M. (1968), *F. Scott Fitzgerald. An Introduction and Interpretation*, Barnes&Noble, Inc., U.S.A.
- Mizener, Arthur (1968), *F. Scott Fitzgerald A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc, USA.

# Constructing/Reflecting on Otherness

Magda Danciu

University of Oradea

**Resümee:** Der vorliegende Beitrag untersucht die Weise, auf der das Konzept von Nationalidentität mit derjenigen kultureller Alterität im Rahmen einer ästhetischen Unternehmung, wie die der Literaturproduktion, in Übereinstimmung kommen. Darüber hinaus versucht diese Fallstudie anhand von Alexander McCall Smiths Roman „The Good Husband of Zebra Drive“, 2007 in London bei dem Abacus Verlag erschienen, die Auswirkungen der Gegenwart auf die zwei erforschten, traditionellen Elemente hervorzuheben.

**Key words:** national identity, cultural otherness, globalization, periphery

## Argument

The present paper examines the way in which Scottish writers reassess Scottishness within the general context of globalization making it visible that traditional prides, histories, values, cults get diluted or even vanish in favour of new forms, new borders between formerly clean-cut entities such as nations, countries, regions, communities emerging due to geopolitical forces, and universal tendencies of investigating questions of ontology in a world dominated by provisionality, shifting realities, simulacra, lack of authenticity and genuineness, split selves, displaced communities (see Nick Bentley, 2005:10). The constant reader of Scottish fiction might notice that the latter has somehow reached a stage of a certain ‘over-definition’, threatening with a potential ending of the discourses exhibiting cultural autonomy and identity established at home and in Europe/world namely, those about Tartanry, Kailyardism, Clydesideism which prominently marked Scottish artistic productions, mostly novels, in the process of cultural ‘exoticisation’, as Carla Sassi labels it, within the arena of international reading public, respectively, art lovers. Robert Crawford’s suggests the possibility, even the need of de-defining Scottishness, that is, of de-Scotticising Scottish literature revealing the fact that ”Scottishness comes after an unpredictable consequence of the literary text, and certainly is not its active aim, even less its primary source of inspiration”(Carla Sassi, 2005: 168-9). Consequently, books that question the Caledonian highly traditionalized cultural patterns and proceed to the denudation of their oversaturated and over-circulated definition/promotion of the Scottish image and the Scottish imagination are a good challenge to validate national identity from the perspective of a carnivalized Other.

## 1. Cultural otherness

It is almost a common fact that effected by globalization and multicultural policies, both nations and individuals question more often the concept of national identity in the context of the growing importance and relevance of ethnic identity in most liberal-democratic societies which positively operate with modalities of recognition and integration of cultural otherness.

According to theorists in the field of social psychology, there are several essential indicators to measure ethnic group attachments, such as the sense of belonging to that ethnic group, the particular relevance of ethnic identity, the valuation of ethnic ancestry, and the importance of



carrying on ethnic traditions and customs.(see Mai B. Phan, Raymond Breton, 2009:98). An individual's life, as exemplified in Alexander McCall Smith's *The Good Husband of Zebra Drive* (2007) or in his *Love over Scotland. A 44 Scotland Street Novel*. (2006) cannot cover all experiences and may not be exemplary in its entirety but it definitely bears the mark of unicity even if it evolves in a confined location which can provide the primary and the exclusive social, even emotional, environment. National identity is said to be a type of identity summarizing that the bearer of it is a person, or a group who are thought of as having certain peculiar traits differentiating them from others and displaying those features that keep hold them together and make them belong to the same nation, i.e. a named human community occupying a homeland and having common myths, a shared history, a common public culture, and further a single economy, and common rights and duties for all members. (See Varun Uberoi, 2008: 407-8). Despite the differences that the community members may have in terms of occupation, ancestry, sexual preferences, political tendencies or class, Uberoi observes that the national identity of a traditional society like that of the Scots or the Batswana is marked by the feeling that they share something significant, something special that makes them a group.(414). If Scotland has become a vulnerably common site of national symbols, practices, tokens, McCall Smith challenges his readers with the psycho-geographical issues generated by a concrete, touchable and reachable universe as Botswana, with its unexpected complexity, in which individuals share a national identity which displays feelings of solidarity and mutual obligation among their community, in which this sense of communal interest and sharing include goods and possessions traditionally passed from one generation to another in a long history of constant preservation of values (see Nicola McEwen, 2006:251).

Unlike Scotland which once used to be good at "small kindness, for all its faults. People were, on the whole, kind" (McCall Smith 2006: 310), but nowadays the power of envy is to be felt everywhere and "new ideas were not welcome – only the old orthodoxies" (233), Botswana displays a completely different ancestry which defines its present national identity, namely,

some said that they would have liked to live before the colonial era, before Europe came and carved Africa up; that, they said, would have been a good time, when Africa ran its own affairs, without humiliation. Yes, it was true that Europe had devoured Africa like a hungry man at a feast – and an uninvited one too – but not everything had been perfect before that. What is one had lived next door to the Zulus, with their fierce militarism? What if one were a weak person in the house of the strong? The Batswana had always been a peaceful people, but one could not say that about everybody. And what about medicines and hospitals? Would one have wanted to live in a time when a little scratch could turn septic and end one's life? Or in the days before dental anesthetics?(McCall Smith 2007: 6).

In a period generously labeled as multicultural and constantly praising difference, a positive way of solving the problem of culture and cultural diversity involves reminding others to examine aspects of multiple world views, encouraging people to talk about and explore cultural practice others but theirs in a common effort of understanding and integrating otherness, working with it in everyday life, if the situations request such a behaviour and operation. A good instance of appropriating otherness is mediated by literary texts that can disclose particular aspects of a certain culture, community, country; our example is based on McCall Smith's Botswana, gradually developing its true image:

There were those who imagined that Botswana was always warm, but they had never experienced the winter months there – those months when the sun seemed to have business elsewhere and shone only weakly on southern Africa. They were just coming to the end of winter now, and there were signs of the return of warmth, but the mornings and the evenings could still be bitterly cold, as these particular mornings were. Cold air, great invisible clouds of it, would sweep up from the south-east, from the

distant Drakensberg Mountains and from the southern oceans beyond; air that seemed to love rolling over the wide spaces of Botswana, cold air under a high sun. (McCall Smith, 2007: 2-3).

## 2. Dimensions of attachment

Theorists in the field of social psychology mention the fact that there are some indicators to measure ethnic group attachments, namely, the sense of belonging to an ethnic group, the importance people give to their ethnic identity and to their ethnic ancestry, respectively the importance of carrying on ethnic traditions and customs at both an individual and community level (see Phan, Breton 2009: 98), indicators that literary texts can sometimes overtly or hiddenly include in their express intentionality of relating facts, events, practices, even utterances, to a specific group, national or communal. A procedure of this type can be detected in Alexander McCall Smith's examined novels when he equally praises national values coming from either an underrated country (in the western eyes!) as Botswana,

Botswana was not a dishonest country – quite the contrary, really – but it was inevitable that there would be some who would cheat and steal and do all the unhelpful and unpleasant things that humanity was heir to. That had started a long time back, at the point at which some Eden somewhere had gone wrong, and somebody had picked up a stone and hurled it at another (McCall Smith 2007:112)

or from an ironically highly assessed, somehow misjudged Scotland,

Our country is such an extraordinary mixture. There is such beauty, and there is such feeling; but there is also that demeaning brutality of conduct and attitude that has blighted everything [coming] from oppression and economic exploitation over the centuries.... And that continued... as it did in every society. There were blighted lives. There were people who had very little, who had been brutalized by poverty and who still were. But it was not just the material lack – it was an emptiness of the spirit. If things were to change, then the culture itself must look in the mirror and see what rearrangement was required in its own psyche. It had to become more feminine. It had to look at the national disgrace of alcoholic over-indulgence. It had to stop the self-congratulation and the smugness. It had to realize that we had almost entirely squandered our moral capital, built up by generations of people who had striven to lead good lives; capital so quickly lost to selfishness and discourtesy.... We had failed badly in education and this could only be cured by restoring the respect due to teachers and cajoling parents into doing their part to discipline and educate their ill-mannered children “(McCall Smith, 2006: 234).

Individuals have different experience in their societal life, some of them living extensively, ready to compare things at the level of provinces, regions, countries, as Antonia Collie, the writer, does when speaking of a certain

“current of anti-intellectualism that made intelligent men want to appear to be one of the lads. These men could talk and think about so much else. but were afraid to do so, because Scotsmen did not do that. They talked instead of football, trapped in that sterile macho culture which has so limited the horizons of men”(233)

whereas others' lives lack any expansion of social environment but their native original place, such as Mr. J.L.B. Matekoni who is restricted to appreciations related to his proximities:

Sitting down and looking up at the sky for a few minutes – not at any particular part of the sky, but just at the sky in general – at the vast, dizzying, empty sky of Botswana, cut human problems down to size. It was no possible to tell what was in that sky, of course, at least during the day; but at night it revealed itself to be an ocean of stars, limitless, white in its infinity; so large, so large, so large, that any of our problems, even the greatest of them, was a small thing. And yet we did not look at it like that, Mr. J. L. B. Matekoni thought, and that made us imagine that a blocked fuel feed was a disaster”(McCall Smith 2007: 64-5).

These are dimensions of attachment pertaining to the salience of identities, ancestries, belonging, and attitudes towards traditions and customs, whose interrelationships can be examined, interpreted, compared, valued (see Phan, Breton, 2009: 99) being aware that each identity should be clearly distinguished from the other in terms of its ethos,

The old Botswana morality, of which Mma Ramotswe was a stout defender, required that one should help a relative in need, even if the connection was a distant one”(McCall Smith, 2007: 20), “[Mr. J.L.B.] had bitten his lip at the rudeness of the response [of Mma Botumille]. It was unusual in Botswana, a polite country to come across such behaviour, and when one did encounter it, it appeared all the more surprising, and unpleasant (82)

attitudes and beliefs,

They said that you could no longer trust people, because you did not know where other people came from, who their people were; and if you did not know that, then how can you trust them. (...) Everybody came from somewhere; everybody had their people. It was just a bit harder to find out about them these days; that was all. And that was no reason for abandoning trust (21)

family relationships, “But the child looked at Mma Ramotswe and came up to her and reached for her hand, as children will, especially in Africa, where they will still come to you” (50), significant social experiences,

Great feuds often need very few words to resolve them. Disputes, even between nations, between peoples, can be set to rest with simple acts of contrition and corresponding forgiveness, can so often be shown to be based on nothing much other than pride and misunderstanding, and the forgetting of the humanity of the other – and land, of course. (126)

everyday practices, “Mma Ramotswe switched on the Radio Botswana in time for the opening chorus of the national anthem and the recording of cattle bells with which the radio started the day.”(3), common societal behaviour, “Phuti Radiphuti was obviously giving Mma Makutsi money, which was quite proper, as he was her fiancé, and that was part of the point of having a fiancé.” (16), calendar activities, “Saturday is such a good time for clothes-shopping, You have the time then, don’t you? Unlike a working day. There’s never time for much shopping on a work, don’t you find, Mma Makutsi?”(16), “January is a month when people are looking for things to do. A wedding will keep them busy “ (34), culinary habits, “She [Mma Makutsi] knew what he [Phuti] liked, which was meat, good beef fed on the sweet, dry grass of Botswana; beef served with rice and thick gravy and broad beans. Mma Ramotswe always liked to cook boiled pumpkin with beef, but Mma Makutsi preferred beans, and so did Phuti Radiphuti.” (31), or traces of historical times, “[Mma Ramotswe] had wondered who these ancients (e.g. wise men)were; whether they were the same people whom one called the elders in Botswana, or whether they were somebody else altogether” (88).

Sometimes they fail to reach their initial target, ironically distorted because of contemporary contexts, as in the case of Scottish writings, having so much praised national symbols: “Place, associated with memory and identity, and landscape in its ahistorical and purely geological dimension have always been core pieces of Scottish identity, and along with music, they are perhaps the most enduring icons of this country”(Carla Sassi, 2005 : 178). Whenever attempting to recreate key historical sites and cultural hallmarks, the vital issue that recurs in Scottish writings is that of identity, “as much externally imposed as inborn or self-built” (Sarah Henstra, 2005 : 98), sometimes purposely reduced to stereotypical components, ready to be “sold” to foreigners, and most often acknowledged as the pillar of national imagery, foregrounding nowadays a culture devoted to the conservatism of the popular stage, which paradoxically aimed at satisfying the ‘consumers’/readers’ appetite for cultural difference and variety.

### **3. Spaces of encounter**

One might state then that today the Scottish writing has become a distinctive mature literary force, exposing this persistence of traditional visions, but dialogically juxtaposing them to the new strategic tendencies meant to foreground the authentic, the particular, and the local as part of a larger, globalized, universal framework. Asserting their Scottishness through settings and characters is the rock on which writers’ appeal and relevance are founded, as well as the permanent force of cohesion impinging the advance of Scottish literature, originally assessed as powerless, neglected, and marginalized. Yet, nowadays over-evaluation of one’s national symbols can be seen as a process of deploying ‘culture’ to produce the visibility of the Other, materialized most often in creating/preserving cultural commodities (clothes, foods, habits, customs etc.) to reconstruct and protect a past authenticity and originality (see Vassiliki Yiakoumaki, 2006: 152); it used to confer legitimacy upon the Other, or the different by depicting important functions they perform in the unity of a community. The interest for foregrounding traditions, heritages against the background of otherness gets embodied in the so-called “adjectival culture”, emerging from “the congeries of beliefs, values, and attachments that give societies their character, and allow their members to make sense of their lives and aspirations”(Alan Ryan, 1998:63), as it gets visible in Alexander McCall Smith’s books of both Scotland and Botswana. Here the author seems to have overcome the problem of both turning knowing into telling, on one hand, and of “fashioning human experience into a form assimilable to structures of meaning that are generally human rather than culture-specific” (Hayden White, 1987:1) on the other hand, as a proper solution to comprehend the specific issues of another culture within the larger process of self/assessment, trying to view past and present with ‘red eyes’, that is being emotionally involved (see Hongyu Wang, 2008: 10)when working with trans/cultural messages about the two nations, as in a real lesson of multiculturalism.

The effect that is obtained is that of multiculturalism awareness dwelling on the narrowing the gap between two communities, nations, worlds once life can share the same traits, analysed self-critically when considering the Scottish nation,

as a nation we get beyond such a limited vision of the world. It is possible to love one’s fellow man in a number of ways, and socialism does not have the monopoly on justice and concern” and there are still a considerable number of people who are interested in the country’s “welfare and good of their fellow men (McCall Smith 2006:301)

and only critically when reflecting on social issues in Botswana,

Being a mechanic was a great calling, in her view, and was certainly more useful than many of the

white-collar jobs that seemed to carry all the prestige. A country could never have too many mechanics, but it could have too many of the civil servants who wrote complicated and obscure letters to Mma Ramotswa about her tax payments and about various forms and returns that they thought she should fill in (McCall Smith 2007:34)

and the western-like societal interactions and practices in Botswana,

Mma Makutsi had seen the advertisement in the *Botswana Daily News*... the hunt for her first job – a journey of disappointing blind alleys and wrong turnings, as she discovered that at the level of secretarial employment a crude form of discrimination was at work. She had gone to interview after interview, dressed in the sole good dress that she possessed, and had discovered time and again that the employer was not in the slightest bit interested in how she had done at the college (n.a. Botswana Secretarial College). All that was required was that one should have passed and got the diploma; that was all. What was on the diploma did not matter, it seemed; all that counted was that one should be glamorous, which Mma Makutsi was realistic enough to know she was not. She had those large round glasses; she had that difficult skin; her clothes spoke of the hardship of her life. No, she was not glamorous( 95-6 )

changes in the domestic environment, “[Mr. J. L. B. Matekoni] had done his best to be a good husband to her. He had never strayed, and he had helped around the house as modern husbands are meant to do. In fact, he had done everything in his power to be modern, even when that had not been particularly easy”(79 ), ironically, even job opportunities, as the reader is confronted with a certain consequence of globalization - ”The job was for head hunters... We find top people for top jobs”(100) – in the remote territories of the third world. These are realities that emerge from social experiences that are shared in spite of difference, creating the illusion/conviction of both diversity and unity under an umbrella of cosmopolitanism, that is, that attitude that allows individuals to take a critical distance from their habits and assumptions to engage positively with those who are different by adopting an attitude of reflective openness that “frees you from the tyranny of the pure” (Anne Phillips, 2007:70).

## Conclusion

“The Scottish nation exists insofar as many Scots believe that it exists”(Calder, 1994: 52). The already oversaturated and over-circulated definition/promotion of the Scottish image and the Scottish imagination, of the inherited treasures symbolized by icons like Highland, thistle, heather, tartans, Whisky Fudge, Soor Plums, kilt, pipe, pubs, against domestic sceneries such as Edinburgh and its rock, its castle, its festivals, its hills or the Scottish lochs with their mysteries and legends or the magnificent Glasgow, apparently best embodying the Scottish spirit and history , are indeed essential pieces in the construction of reality and identity here but, within the context of recent transformations in the world, these elements have turned into clichés, stereotypes and are somehow desirable to be submitted to deconstruction, possibly “extracting from the texts meanings other than those intended by the authors, possibly entirely opposite ones”(Willie Thompson, 2004: 129), as identified in many Scottish writings today. It is also possible that Scotland has become rather indefinable for many writers today, quite precautious in answering the eternal question “What is Scotland?”, when authorizing Scottishness has got but as an element included in a greater picture of cultural hybridities, a result of “the increasing loosening of the relationship between the national space and identity which has characterized the second half of the 20<sup>th</sup> century, in many European countries – Scotland, in this respect, is no exception”(Carla Sassi, 2005: 174). When juxtaposed to a process of exoticised difference as in the case of Botswana culturescapes, one can notice how a

cultural difference can eventually be dissolved by an increasing process of mixing and hybridization of national cultures in public spaces (see Gil Valentine, 2008:324), narrowing the gap emerging in geographies of encounter between values and practices.

### References:

- Bentley, Nick 2005. "Introduction: Mapping the Millennium: Themes and trends in Contemporary British Fiction" in *British Fiction of the 1990s*. Nick Bentley (ed.). London: Routledge.
- Calder, Angus 1994. *Revolving Culture. Notes from the Scottish Republic*. London: I.B.Tauris Publishers
- Henstra, Sarah 2005. "The McReal Thing : Personal/National Identity in Julian Barnes' *England ,England*" in *British Fiction of the 1990s*. Nick Bentley (ed.), London: Routledge.
- McCall Smith, Alexander 2006. *Love Over Scotland. A 44 Scotland Street Novel*. London: Abacus.
- McCall Smith, Alexander 2007, *The Good Husband of Zebra Drive*, London: Abacus .
- McEwen, Nicola 2006, „Does the recognition of national minorities undermine the welfare state?“ in *Multiculturalism and the Welfare State. Recognition and Redistribution in Contemporary Democracies*, Keith Banting and Will Kymlicka, eds, Oxford: Oxford University Press.
- Phan, Mai, B., Breton, Raymond 2009, "Inequalities and Patterns of Social Attachments in Quebec and the Rest of Canada", in *Multiculturalism and Social Cohesion: Potential and Challenges of Diversity*, coordinator Jeffrey G.Reitz, Springer .
- Phillips, Anne 2007, *Multiculturalism without Culture*, Oxford: Princeton University Press.
- Ryan, Alan 1998. "The Growth of a Global Culture" in *The Oxford History of the Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press.
- Sassi, Carla 2005. *Why Scottish Literature Matters*. Edinburgh: The Saltire Society.
- Thompson, Willie 2004. *Postmodernism and History*. New York: Palgrave Macmillan.
- Uberoi, Varun 2008. "Do Policies of Multiculturalism Change National Identities?" in *The Political Quarterly*, vol.79, No.3, July-September.
- Valentine, Gil, 2008, "Living with Difference: Reflections on geographies of encounter", in *Progress in Human Geography*, 32(3).
- Wang, Hongyu 2008. "'Red Eyes': Engaging Emotions in Multicultural Education" in *Multicultural Perspectives*, 10(1).
- White, Hayden 1987. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Yiakoumaki, Vassiliki, 2006, "Ethnic Turks and 'Muslim' and the Performance of Multiculturalism: The Case of the *Dromeno of Thrace*", in *South European Society and Politics*, online publication, Jan.1.

## Research in the Social Sciences – a Philosophical Perspective

Maria Elena Gherdan

University of Oradea

**Résumé :** L'article présente quelques implications des approches philosophiques adoptées par les chercheurs dans le domaine des sciences sociales. Bien que la recherche éducationnelle ait été modélisée par les sciences empiriques/analytiques, qui décrivent et expliquent la nature du monde réel en tant que tel, indépendamment de la pensée subjective, des désirs ou des intérêts de l'observateur, d'autres méthodes d'investigation ont été également mises en place, concernant surtout des questions inobservables et requérant de nouvelles perspectives sur la réalité.

**Key words:** philosophy, social sciences, critical model, beliefs, applied linguistics

Research in the social sciences is mainly carried out to test hypotheses derived from theories that attempt to explain things. Yet, this approach does not represent the only model for all types of research. Although testing hypotheses is much more frequent in 'pure' science, it does not necessarily occur in all branches of knowledge.

Much of the educational research has been modelled on the empirical/analytical sciences (Campbell & Stanley, 1966). Behind this approach lies an assumption that the scientific method of systematic observation, inductive generalisation, prediction and control, has made it possible to describe and explain the nature of the real world as it exists independently of the subjective thoughts, desires or interests of the observer. The fundamental tenet of the theory of the positivism is the principle of verifiability which is that the truth of any proposition rests on its correspondence to what exists in the outside world. Truth being verified by experience or observation, all valid knowledge claims are contained within boundaries of science which, by definition, is systematic study of observable phenomena capable of explanation by general law.

Even if, by doing research, I do not intend to test a certain hypothesis, I would probably start from some theories which will hopefully underpin my inquiry. By 'theory' here I do not mean a theory close to the kinds of the theories one might receive in chemistry or physics. In the field of applied linguistics, similar to other fields of the social sciences, the term 'theory' covers a wider range of constructions, whose status as scientific theories is highly arguable (perhaps more related to new trends such as general perspectives, feminism, etc). However, a great deal of research in the social sciences seeks to describe things as they are, and not to specifically generate theories, or test hypotheses.

It has been said that anti-naturalistic research that aims to 'find things out' need not to test hypotheses. Following this line, a possible topic of research dealing with the beliefs that student teachers hold about teaching, will intend to study their beliefs and practices in the classroom in specific social and cultural environments, and not in 'ideal' laboratory conditions, as things often occur in natural sciences. It is argued that knowledge cannot be divorced from the human interests which guide both its pursuit and its application (Habermas, 1971), for knowledge is always partly constituted by the conditions of human social existence under which it is produced. Thus, as a form of praxis, performing any sort of educational research will always be carried out in a particular conjuncture of material, cultural and also political circumstances. It follows, therefore, that such research cannot be neutral in regard to those circumstances.

Burell and Morgan (1979) identified four sets of conceptions of the social reality, which help researchers construct and interpret it. First, there are assumptions of an *ontological kind*, i.e. the nominalist – realist debate. Second, the assumptions of an *epistemological kind*, concerning the very base of knowledge, its nature and forms, how it can be acquired and also communicated to others. Following this line, the view that knowledge is hard, objective and tangible will demand of researchers an observer role, together with an allegiance to the methods employed by the natural science; to see knowledge as subjective, personal and unique, imposes on researchers an involvement with their subjects, rejecting the way of the natural scientist. To subscribe to the former is to be **positivist**; to the latter is to be **anti-positivist**. Thirdly, the assumptions which concern *human nature* and their relationship with the environment with two emerging images: the human being both the subject and object of study, namely the great philosophical debate between the advocates of **determinism** on one hand, and **voluntarism** on the other. Whilst there are social theories which adhere to each of these extremes, the assumption of many social scientists are pitched somewhere in the range between. The three sets of assumptions briefly presented above have direct implications for the *methodological* concerns of the researchers, since the contrasting ontologies, epistemologies and models of human beings will in turn demand different research methods.

Investigators adopting an objectivist (or positivist) approach to the social world and who treat it like the world of the natural phenomena as being hard, real and external to the individual will choose from a range of traditional options – surveys, experiments, and the like. Others favouring the more subjectivist (or anti-positivist) approach and who view the social world as being of a much softer, personal and humanly-created kind will select from a comparable range of recent and emerging techniques – accounts, participant observation and personal constructs, for example.(Cohen & Manion, 1994)

Thus, my study of student-teacher beliefs – not only in the broad acceptance of something as true, or thinking that something could be true, or as a short-term idea that a person claims to accept, will envisage a larger context which includes the connections of trainees’ beliefs systems with long-term dispositions, actions, and inner experiences. As my focus is on human beings, who all possess unique properties, my study and findings, as most of the research in the social sciences, will be subjective.

It is quite obvious that human nature cannot be studied in the same way as unanimated nature. Because of its specificity the research in social sciences is repeatedly characterised as subjective, as opposed to the objective research related to natural sciences. In Von Hayek 's opinion :

There are no better terms available to describe [the] difference between the approach of the natural and the social sciences than to call the former “objective” and the latter “subjective.” . . . While for the natural scientist the contrast between objective facts and subjective opinions is a simple one, the distinction cannot as readily be applied to the object of the social sciences. The reason for this is that the object, the “facts” of the social sciences are also opinions [,,] of those whose actions produce the object of the social scientist.(Von Hayek, 1952)

Another distinction is that the two branches of science do not use the same instruments to gather the data. The reason is again obvious: they deal with different subject matters, and need instruments of research suited to their respective specificity.

The connection between theories and data is a complex one, as the data must be relevant to



the theory, especially if the research is – as it happens to be in my case – of the 'fact-finding' type.

Although the importance of the theoretical base that underpins research methods has been constantly stressed, it seems that there is a growing tendency for methods to be treated as independent of theories. It was argued that we can generally distinguish two contrasting philosophical positions regarding the relationship between theory and data. (Ackroyd & Hughes, 1992)

The first derives from a philosophical tradition going back as far as Aristotle, and reaches more recent figures (Bacon, Hume, J.S.Mill and the logical positivists), associated with **empiricism**. The second one is related to the **rationalist** philosophical tradition (Descartes, Kant, Leibnitz and structuralist philosophers).

The two traditions have different views on the location of knowledge. Empiricism sought scientific knowledge by means of observation, describing "sense-data" as '*innocent, unprejudiced observation*' (Sayer, Gardner, Miller, 1995:11) that could be charted and measured with certitude. The verifiable, observable sensory data was the route to knowledge. The theory, deductive in its structure, was to link observations within causal frames. The theoretical generalisation is induced from systematically gathered data. It results that theory is subsequent to the collection of data, even when the data are being used to test theoretical hypotheses.

On the other hand, the rationalists believed that the route to knowledge follows logical principles, stressing the role of reason as the prime source of knowledge. On this view, facts are deduced, and conclusions are logically drawn from premises, thus theories are regarded as more important than in the empiricist view.

The outstanding task for most philosophers of science is, accordingly, to find an acceptable middle way between the **Rationalist** and **Empiricist** extremes and thus to do justice both to the empirical foundations of theories and to their internal organization.

The different emphases of philosophers commonly reflect, at most, differences in their substantive preoccupations. Those who are interested (as was Mill) in possible methods for developing the human or social sciences naturally place most stress on the empirical basis of scientific knowledge. Those who are familiar (as was Whewell) with the actual outcome of theory construction in established sciences, such as physics, naturally underscore the systematic coherence and structure of scientific understanding.

At this point, though the question '*how the research into student teachers beliefs relates to philosophy*' – a discipline which is constantly obsessed with the foundations of human knowledge, remains still unanswered, I have become more sure of the methodological criteria that I need to employ, which are derived, in fact, from philosophical versions of the so-called *scientific method*.

In the domain I intend to carry out my research (i.e. applied linguistics) there are still voices who claim that '*serious*' research is hypothesis based, in which a hypothesis is formulated first and data is collected in support of it. In contrast, research that starts with data collection in the absence of testable hypothesis is seen as haphazard and potentially damaging.<sup>62</sup>

Much of the educational research has been modelled on the empirical/analytical sciences (Campbell & Stanley, 1966). Behind this approach lies an assumption that the scientific method of systematic observation, inductive generalisation, prediction and control, has made it possible to describe and explain the nature of the real world as it exists independently of the subjective thoughts, desires or interests of the observer. The fundamental tenet of the theory of the positivism is the principle of verifiability which is that the truth of any proposition rests on its correspondence to what exists in the outside world. Truth being verified by experience or observation, all valid

---

<sup>62</sup> For a full discussion see Freeman's article in *Tesol Matters* 8.6, Dec 1998/ Jan 1999).

knowledge claims are contained within boundaries of science which, by definition, is the systematic study of observable phenomena capable of explanation by general law.

Perhaps my research about "Student teacher beliefs about teaching English as a foreign language" will follow what has been defined as '**critical model of social science**'(Fay, 1975). According to Fay (1975: 93) the formal features of this model do not presuppose any particular theory of social structure, or a particular concept of human nature. However, it is noted that the only exception is "the important belief that man is an agent and that therefore his behaviour is described by means of action concepts".

The three main features of the model can support the claims I am trying to demonstrate in my research, as I will show further on.

First, according to the model, the necessity of interpretive categories has to be accepted. The social scientist "must attempt to understand the intentions and desires of the actors he is observing" (Fay, 1975: 94) and thus becoming familiar with the actors' needs and their point of view. This constitutes a preliminary step.

Second, the social conditions over which actors have little control have a great influence on the actions people perform. Following this line the researcher's task is "to uncover those systems of social relationships which determine the actions of individuals and the unanticipated, though not accidental, consequences of these actions" (Fay,1975: 94).

The most important characteristic is the third one: "the explicit recognition that social theory is interconnected with social practice" (Fay, 1975: 94). In such instances the truth is partially determined by the relationship between scientific theory and practical action.

Coming back to my research design, by exploring student teachers' systems of beliefs about teaching I am attempting to understand the nature of their beliefs, which are determined by the social practice of schooling these student teacher have been experiencing by so many years. Beliefs evolve as individuals are exposed to the mores and ideas of their teachers, parents, peers, and various other people. Beliefs about teaching are acquired and fostered through schooling, which allow students to participate in many various interactions, patterns and acquire certain behaviours. Beliefs are deeply rooted in the folklore of a culture, and they usually persist, unmodified, unless intentionally and explicitly challenged. A growing body of evidence indicates that teachers are highly influenced by their beliefs, which in turn are closely linked to their values, views of the world and conceptions of their role within it.

Generally speaking beliefs are notoriously difficult to define and evaluate. They tend to be culturally bound, to be formed early in life and to be resistant to change. Because they are difficult to measure, or define, we usually have to infer people's beliefs from the way they act and behave, rather than from what they say they believe.

Uncovering and clarifying the beliefs they hold about teaching, will not only be in line with Fay's model, but also help the actors, i.e. student teachers of English clarify what is personally meaningful and significant to them in their professional roles. Their beliefs about teaching will affect everything they will do in the classroom, whether these beliefs are implicit or explicit. Being deeply rooted, their beliefs pervade their performance in the classroom more than a particular methodology they are exposed to, or advised to adopt. How teachers transfer theoretical knowledge into the classroom practice is highly influenced by their beliefs about teaching. This aspect is consistent, I think, with the third characteristic of Fay's critical model and will account for "how... theories are translatable into action, meaning that the truth or falsity of these theories will be partially determined by whether they are in fact translated into action" (Fay, 1975:95).

Coming to grips with the full complexity of the scientific enterprise, my approach can seem a cursory way of the intellectual problems of the natural and human sciences. Once it is recognized how different are the kinds of questions arising within such diverse fields as '*pure*' science and

'social science', the goal of formulating a single scientific method – with a universally applicable set of procedures and criteria for judging new theories or ideas in all fields of science – may come to appear a mirage.

I for myself will seek to avoid taking too dogmatic a stand, either for or against one philosophical framework or another, bearing in mind Kant's warning that “the reason can hope to map its own proper boundaries only at the price of occasionally overstepping them”.

#### **References:**

- Ackroyd S & Hughes J 1992 *Data collection in context* Longman, London & New York.
- Burrell G & Morgan G 1970 *Sociological paradigms and organisational analysis*, London.
- Campbell, D T & Stanley, J C 1966 *Experimental and quasi-experimental designs for research*, Chicago: Randy McNally.
- Cohen L & Manion L 1994 *Research Methods in Education*, Routledge.
- Fay, B 1975, *Social Theory and Political Practice*, Routledge.
- Freeman, D 1998/99 Research in TESOL: “Another view” in *TESOL Matters*, Vol.8 No.6, December 1998/January 1999.
- Habermas, J 1971 *Knowledge and Human Interests*, Boston: Beacon Press.
- Sayer, A, Gardner, M Miller, G 1995 *Introduction to the philosophy of the social sciences*, 2<sup>nd</sup> revised edition, Lancaster University, Faculty of Social Sciences.
- Von Hayek, F A, 1952, “The Counter-Revolution of Science” *Studies on the abuse of reason*, Chicago.

## Humour and Satire in Edgar Allan Poe' Absurd Stories

Ecaterina Hanțiu

University of Oradea

**Résumé:** Bien qu'il soit attiré par la pensée rationnelle, lorsqu'il est tenté par l'irrationnel, E. A. Poe rejette souvent les limites et les limitations de la pensée logique. Tout comme les autres représentants du courant romantique, Poe a déjà été mentionné par divers spécialistes comme un possible précurseur de la littérature de l'absurde, à cause des motifs oniriques présents dans son œuvre. Tout de même, il y a d'autres aspects qui indiquent l'utilisation délibérée de l'absurde comme source d'humour et/ou pour des raisons ironiques ou satiriques dans quelques-unes de ses histoires moins connues, et que nous analyserons dans cet article.

**Key words:** rational, irrational, absurd, humor, satire

The literature of the absurd in all its diversity seems to be a typical expression, a natural result of the 20<sup>th</sup> century's complex crisis, but it certainly has roots that go deeper in time. Some anterior tendencies as well as ancient sources pointing at a possible "tradition" of the absurd have frequently been identified in the literary works of the 20<sup>th</sup> century.

In his study entitled *Lupta cu absurdul*, the Romanian critic Nicolae Balotă tried to classify the correspondence of literary themes and the structure of the absurd, according to the way in which the absurd appears in several older sources: a) as element of satire, b) as form of humor and c) as part of an irrational dream world (Balotă 1971: 39).

Dreams have always been an integral part of culture, included as a permanent element in mythology, fairy tale, poetry, fiction and other forms of storytelling. As the literature of dream is extremely rich and the relationship between dream and absurd comes quite naturally, it implies less effort in being understood; thus a large number of "forerunners" can be discovered in this field: Novalis, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe. Among all the romantic writers constantly resorting to the strange illusions of a dream world, Edgar Poe was probably the only one who experienced the absurd along all his unusual, tormented life.

A series of motifs, themes and devices of the absurd as well as fantastic literature are present in Poe's tales, such as: nightmares, horror and terror, characters acting as if under the pressure of an inner nightmare or an "imp of the perverse", fluid – mainly double – identities, shifts in time and place, labyrinthine wanderings. Probably the most famous example of double identity is that of William Wilson, though Roderick Usher and his twin sister Madeline are hardly distinguishable as well; in fact they seem to stand for two selves of the same individual and when one of them is destroyed, the other cannot survive. The more substantial of the two can always see his *alter ego* as his own reflection in a mirror; this image becomes an obsession, he tries to get rid of it, to destroy it, but in the final process of disintegration the two perish together. The "obsession of the double" is typical for the literature of the absurd (see Kafka, Beckett, Albee) the two members of the couple representing in fact the desire of communication and the impossibility of achieving this aim (Balotă 1971: 56).

The metamorphosis, another favourite device with the absurd writers (see Kafka, Eugène Ionesco) is replaced in Poe's tales by a sudden transformation of characters achieved mainly by disguise, such as in *Hop Frog*, and sometimes it is pushed so far as to a final perfect fusion of

character and mask, as in *The Mask of the Red Death* or *King Pest*.

The literary motif of the metamorphosis or alteration is generally associated with an existential feeling of anxiety. With Poe masks or fancy-dress balls never serve as a prelude to joy and fun, on the contrary, they announce lugubrious events, vengeance and either well-deserved or completely groundless cruel punishments.

These are but some of the elements that appear again and again in the literature of the absurd and are to be met with Poe as well. Other examples of the kind might certainly be added here, but they are nothing but heterogeneous elements of an aesthetics of the absurd and do not aim at a prose fiction of the absurd in the true sense of the word.

Poe was divided between extreme rationalism and hostility to reason; thus he produced ratiocination tales as well as stories that demolish rational thinking and discourse. He seems to have been eager to break up all established categories, maybe tempted by the “imp of the perverse” that pushed him towards violating the Law, simply because “one should not”. Always fighting his own impulses, Poe had a real turn for strange experiences, for the psychological analysis, but due to a bizarre double nature, as if haunted by a William Wilson of his own, he was also a *homo ludens*, skilful in handling words, plays upon words, nonsense and absurd situations for various satiric and humorous purposes.

Though Poe is almost unanimously accepted as a forerunner of the absurd of dream, his tales in which the absurd appears as an element of satire, under the form of humour, or those in which satire and absurd humour are harmoniously interwoven have rarely, if ever, been brought forward for discussion. Most of these works might seem quite uninteresting for the reader accustomed with Edgar Poe’s detective stories or his mystery and horror tales, while on the other hand they are almost untranslatable, being based on elaborate multiple puns and allusions now hard to explain. Almost all of them sprung out of Poe’s life as a journalist and the feeling of despondency caused by the disappointment he experienced at that time. In such tales human stupidity is particularly mocked at, the best examples in this respect being *X-ing a Pragrab*, *The Literary Life of Thingum Bob, Esq.*, *How to Write a Blackwood Article*, *A Predicament*, *Lionizing*. The leading part in these stories is always played by an almost grotesque character, a simpleton (*stupidus*) that makes the readers laugh at his and others’ incapacity of understanding simple logical facts. Inspired as it seems by the genius of a Swift or a Voltaire, these stories try to parody against all reason certain ways of judging and expressing things; in them satire is interwoven with a specific absurd humour, based upon contrast and incongruence. Elements in the complicated machinery of satire, the paradox and the nonsense characterize these tales, though Poe never goes so far as to the complete destruction of sense or the entire disintegration of words.

Poe’s nonsense prose may either have a liberating effect, expanding the limits of sense, or it may rely on contraction, i.e. it has in view the satirical and destructive use of the cliché. *How to Write a Blackwood Article* and the sequel to it, *A Predicament*, form a pair of stories, each of them illustrating one of these aspects.

In his cheek-in-tongue manner, Poe introduces Signora Psyche Zenobia – penname of Suky Snobbs – member of the P.R.E.T.T.Y.B.L.U.E.B.A.T.C.H. Society, who wants to write an article for the Blackwood magazine. She is advised to use quotations from Latin, Greek, French, German and Spanish authors in order to prove her erudition, and to choose a matter inspired from reality (obviously a false, pretended reality), as for instance depicting one’s own sensations at death’s door, because *Truth is strange, you know, stranger than fiction*. (Poe 1966: 308)

As stupid Miss Psyche turns all logic topsy-turvy, her story becomes a perfect piece of nonsense. For instance the fragment: “The Persian Iris appears to some persons to possess a sweet and very powerful perfume, while to others it is perfectly scentless” (Poe 1966: 309), meant to be introduced in her story for the manufacture of a simile, becomes:

[...] my Diana (the poodle) – I say that I could not be mistaken – Diana smelt a rat! At once I called Pompey’s attention to the subject, and he – he agreed with me. There was then no longer any reasonable room for doubt. The rat had been smelt – and by Diana. Heavens! Shall I ever forget the intense excitement of the moment! The rat! – it was there – that is to say, it was somewhere. Diana smelled the rat. I – I could not! Thus it is said the Prussian Isis has, for some persons, a sweet and very powerful perfume while to others it is perfectly scentless (Poe 1966: 314-315).

The following Spanish lines: “Van muerte tan escondida / Que no te sienta venire, / Porque el plazer del morir, / No mestorne a dar la vida” (Poe 1966: 310) become in Signora Psyche’s version: “Vanny Buren, tan escondida, / Query no te senty venny, / Pork and pleasure, delly morry, / Nommy, torny, darry, widdy!” (Poe 1966: 317) a stanza resembling the future nonsense rhymes of Edward Lear or Lewis Carroll, or rather the *avant-garde* poetry of Isidore Isou, who in 1945 voted for the supremacy of the poems in which sounds were important, the letters being euphonically arranged. The targets of Poe’s irony were not only the silly journalists, but also the politicians of his time and of all times, as suggested by the distorted name of Martin Van Buren (1782 – 1862), the eighth president of the United States of America, included in the first verse.

Trying to describe a “real” event, Psyche succeeds in creating an almost fantastic story full of sadistic images and cruel humour. While admiring the city of Edina from an opening in the dial-plate of a clock in the belfry of a Gothic cathedral, the minute hand of the clock descends upon her neck, severing her head.

Thomas Disch discusses *A Predicament*, calling it a truly awful tale, a work in which “heavy-footed humour and a weary zaniness combine with a, for modern sensibilities, distasteful racism”, because the protagonist, Psyche Zenobia, who climbs the tower of a Gothic cathedral, steps up and stands then on the back of her black servant (using him, in spite of his lamentations, as a footstool) so that she might poke her head out of an otherwise inaccessible opening and enjoy the view. Disch, who is usually fulsome in his praise for Poe, describes this tale as “moronic” (Disch 1998: 48).

Actually, if the tale was conceived as a moronic piece of nonsense, Poe certainly did it on purpose. Besides the main aim of the tale – that of satirizing the pretended successful journalists of his time – Poe had also in view the deliberate destruction of logical thinking. In this tale head and body are separated, but both stay alive, the ghost of Zenobia’s poodle recites a poem in German, the heroine passes through a city where: “Men were talking. Women were screaming. Children were choking. Pigs were whistling...” (Poe 1966: 313).

Finally, the heroine vanishes away into nothingness, into a void where both body and mind, as well as brains and language cease functioning: “Dogless, nigerless, headless, what now remains for the unhappy Signora Psyche Zenobia? Alas – nothing. I have done” (Poe 1966: 319).

In *The Literary Life of Thingum Bob, Esq.* the names of the heroes – almost all of them journalists – are formed according to the stylistic device of antonomasia, in fact a derived form of the pun: “Snob, Mademoiselle Cribalittle, Slyass, Mrs Fibalittle, Mumblethumb, Mrs Squibalittle, and last, though not least, Fatquack. The world may well be challenged to produce so rich a galaxy of genius” (Poe 1966: 299).

Is it pure chance that Lewis Carroll used the name of the main hero of his tale in his celebrated longer nonsense poem *The Hunting of the Snark*? Antonomasia, subtle irony and the puns – especially those based on the use of homophones – create a funny atmosphere, trying to burst the bounds of logic and language. Some dialogues seem to have inspired Lewis Carroll with his nonsense discourse:

“The first thing to do is to get rid of the old bore.”

“Boar?” said I inquiringly – “pig, eh? – aper (as we say in Latin) – who? – where?”

“Your father”, said he.

“Precisely”, I replied – “pig” (Poe 1966: 301)

Poe’s Thingum Bob writes his critical articles in a pure Dada manner of the collage. The method is described as follows:

These works I cut up thoroughly with a curry-comb, and, then, throwing the shreds into a sieve, sifted out carefully all that might be thought decent; reserving the hard phrases which I threw into a large tin pepper-castor with longitudinal holes [...] I anointed a sheet of foolscap with the white of a gander’s egg; then shredding the thing to be reviewed [...] so as to get every word separate – I threw the latter shreds in with the former, screwed the lid of the castor, gave it a shake, and so dusted out the mixture upon the egged foolscap, where it stuck. The effect was beautiful to behold. (Poe 1966: 301)

A brief glance at Tristan Tzara’s method of making a Dadaist poem would immediately detect his sources:

TO MAKE A DADAIST POEM: Take a newspaper. / Take a pair of scissors. / Choose an article as long as you are planning to make your poem. / Cut out the article. / Then cut out each of the words that make up this article and put them in a bag. / Shake it gently. / Then take out the scraps one after the other in the order in which they left the bag. / Copy conscientiously. / The poem will be like you. / And here you are a writer, infinitely original and endowed with a sensibility that is charming though beyond the understanding of the vulgar. (<http://www.madsci.org/~lynn/juju/surr/games/dada-poem.html>)

Deconstructing and reconstructing a text seemed to be an excellent method of writing for E.A. Poe as well. It doesn’t matter that the effect is bizarre, that not all the phrases do fit and some of them are even upside-down, on the contrary, it is exactly what we expect from a nonsense text: reason is deliberately put through the mill and emerges in fragments. With Poe the verbal nonsense expresses more than mere playfulness, it is also the expression of a need for liberation, an idea very much resembling the principles of the absurd writers of the 20th century. There is also a destructive cruel streak in Poe. Even the famous house of Usher has little to do with the romantic love of ruin; it is merely the symbol of a “fall”, of destruction. Numerous characters in Poe’s tales are annihilated in various manners; there is no room for kindness in a world deprived of reason.

In this world of a cruel horrible absurd, many phrases are objectified, used literally, in the manner Kafka was to do in his *In der Strafkolonie*. Guided by the paternal advice of “following his nose”, the young man in Poe’s *Lionizing* is determined to devote his whole existence to the study of “nosology”. The term “nosology” means in fact “the science of diseases, or that branch of medicine which treats of the classification of diseases” (*patologie* in Romanian), but due to an absurd shifting of denotation it becomes “the science of Noses” with Poe’s hero.

As for Toby Dammit, the main character in *Never Bet the Devil Your Head*, his favourite words are “I’ll bet the devil my head” as they seem to involve the least of risks. He is finally beheaded, and the devil – in the form of an elderly gentleman – takes his head away. In *Never Bet the Devil Your Head*, Poe was originally mocking at the members of the contemporary literary establishment, who had accused him of not writing stories with apparent moral purpose. He offered the sad history of Toby Dammit as proof that he could write “A Tale with Moral,” which is the story’s subtitle. According to Poe, Toby Dammit was a foolish young man who would bet on

anything, and, because he had no money, it was his head he used as his ante, a bet that was eventually accepted by the devil. In 1968 three famous movie directors each adapted a Poe short story to the screen: Roger Vadim ("Metzengerstein"), Louis Malle ("William Wilson") and Federico Fellini ("Never Bet the Devil Your Head" or "Toby Dammit") decided to present their collection of stories under the title *Histoires extraordinaires*, just as Poe once entitled a bunch of his stories *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840). In Fellini's film, Toby Dammit (Terence Stamp) is a half-mad iconoclast, the relic of a British actor, who arrives in Rome and, for a Ferrari, he agrees to star in the world's first Catholic Western. While in Poe's story one can still find a touch of dark humour, in the film the last hours in Toby Dammit's life become a typical Fellini phantasmagoria, a descent into a maelstrom of grotesque settings, props and faces, providing the best visual effects that could be obtained in a world still deprived of computers. Fellini's idea of presenting "Old Nick" was also different from Poe's: with him the evil is an apparently innocent looking fair-haired young girl. Toby embraces his own destruction with a wit that goes beyond understanding, in a manner typical to Poe himself.

Poe was not the only nineteenth century American writer to have the absurd play a key role in his stories. Well-known today, though no great success at the time of publication, Herman Melville's *Bartleby the Scrivener* (1856) is now praised among the most notable of American short stories. *Bartleby the Scrivener* can be described as a commentary on the irreducible irrational in human existence, a precursor of absurdist literature, touching on several of Kafka's themes in such works as *The Trial*.

Bartleby's absurdity makes him chose to face a blank wall in his office. His catchphrase "I would prefer not to" is also absurd, a roundabout way employed instead of plain refusal. He views the work as pointless or absurd and still ends up by becoming the ghost of his former office.

The Gothic revival in America had to do not so much with monsters, vampires or apparitions, but with people and their inner phantasms. Romantic irony and baroque elements, poetry and cruelty are intermingled with laughter and horror in the works of the American writers tempted by such issues.

Edgar Allan Poe creates a whole by means of uniting opposites and is always intent on making his readers aware of man's mysterious position in the universe. He seems to suggest that there are impenetrable areas that surround the human being, as there are things man can never understand, things that bring forth anxiety and a sense of loss. These feelings as well as the devices of the absurd were to be carried forward and extended by the 20th century writers.

## References :

- Balotă, N. (1971), *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București.
- Beaver, H. (ed.) (1976), *The Science Fiction of Edgar Allen Poe*, Harmondsworth: Penguin.
- Buranelli, V. (1966), *Edgar Allan Poe*, trad. Livia Deac, Editura pentru literatură universală, București.
- Cotrău, L. (2001), *Opera Magna, Edgar Allan Poe – Poezie – Drama* (Translation and preface), Institutul European.
- Disch, Th. (1998), *The Dreams Our Stuff Is Made of: How Science Fiction Conquered the World*, Simon and Schuster, New York.
- Esslin, M. (1977), *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, London.
- Feidelson, Ch. jr. (1969), *Symbolism and American Literature*, The University of Chicago Press.
- Hanțiu, E. (1981), *Influențe ale operei lui E.A. Poe asupra lui I.L. Caragiale*, "Limba și literatura engleză și americană, interferențe și puncte de contact cu literatura română", Sibiu, p. 23 – 33.
- Hanțiu, E. (1996), *Nuvela fantastică la E.A. Poe și I. L. Caragiale*, "Analele Universității din Oradea", Seria Filologie, Limba și literatura română, Tom III, 1996, p. 45 – 51.
- Hanțiu, E. (1996), *Labirintul gândirii: ipostaze ludice în proza lui E.A. Poe*, "Analele Universității din



Oradea", Seria Filologie, Limba și literatura română, Tom III, p. 36 – 44.

Hanțiu, E. (1997), *Time and Space in Edgar Allan Poe's "Fall of the House of Usher"*, "Analele Universității din Oradea" Tom V, p. 211-222.

Poe, E.A. (1966), *Complete Tales and Poems*, Mladinska Knjiga, Ljubljana.

x x x (1978), *Topsy-Turvy World – English Humour in Verse*, Progress Publishers, Moscow.

x x x (1968), *The United States in Literature*, Scott, Foresman & Comp., Glenview, Illinois.

### **Electronic Sources**

<http://www.madsci.org/~lynn/juju/surr/games/dada-poem.html>

# Mocking the Monk in Romanian Short Stories; Calistrat Hogaș and Vasile Voiculescu

Andrada Marinău

University of Oradea

**Resümee:** Orthodoxe Mönche und Nonnen kommen aus allen Schichten der Gesellschaft. In früheren Zeiten war die größere Zahl von Bauern, sondern zur gleichen Zeit viele einen großen Namen lag unter dem bescheidenen schwarzen Kutte versteckt und den neuen Vornamen an Tonsur erhalten. Sicherlich finden sich da viele Analphabeten und ungebildete Mönche, weil das Kloster offen für alle, unabhängig von der sozialen Stellung oder die Bildung. Aber wenn man liest, das tägliche Büro- und faßt ihre biblischen und theologischen Reichtum, und wenn man hört, die Lesungen aus der Heiligen Väter - die alle der Mönchs Tag zur Tag , fängt man an, zweimal über die geistige Überlegenheit ihrer Kritiker denken. Dennoch gibt es viele Mönche, dass sie ihre Aufgaben Versuch, in die weltlichen Vergnügungen, Verkostung der Sünde zu entkommen nur nach diesem bereuen und sich zu ihren Sünden zu büßen vergessen schrecklichen geistigen oder körperlichen Qualen

**Key words:** monks, mocking, sins, repentance, expiation

The world of the third millennium, dominated by the burning desire of knowing everything, is trying by means of rationality to get deeper into a domain in which it always proved its boundaries. Monasticism cannot be fully understood by simple rationality, and if a man does not stop piously when facing the sacrament, he will risk getting to accuse something that, in fact, he knows only partially. This may be a reason why the contemporary world is often looking with certain skepticism or is interpreting it according to its own mentality, reaching the unfair understanding of this way of prizing God.

With all the differences between the monks, living in solitude or apostolate, handling manual or intellectual labor, officiating God in prayer or liturgy or serve Christianity in military orders of monk-soldiers born from the Crusades, living an eremitic or a monastic life, people are aware of the existence of a particular type, of a collective character, The Monk. He is “the man who, together with others or by himself, separates from the rest of society to live a privileged life with God”<sup>63</sup>, the one who cries for his own sins and for all the human beings’ ones, but who, living a life dedicated to prayer, meditation and penitence, is trying to redeem himself and the others.

The monk is “a specialist in satanic aggression, protecting the other people from the <ancient enemy>. He is a specialist in death, through the registry book of the dead, which is kept in monasteries and which contains the file of prayers for the dead. He is a counselor and a tutor, first f all for those powerful. He is a man of culture, a keeper of the classical culture, a specialist in reading and writing because of the *scriptorium* of the monastery, both library and workshop for copying and tooling manuscripts. He combines <intellectual vigor and emotional exuberance> with <a wit in writing capable of expressing and embodying the most subtle and secret sensations, variations and

---

<sup>63</sup> Le Goff, Jaques, *Omul medieval*, Ed. Polirom, Iași, 1999, p. 6.

preoccupations>. The monastery is the antechamber of paradise, and the monk is the most fit to become a saint.”<sup>64</sup>

Along history an ideal, which emphasizes the monastic profession, develops, ideal that was grounded by the reformation of the Benedictine monasticism. The regular religious practice is reorganized, especially in what concerns the liturgy and the exaltation of virginity, considered the central point of the Christian <ne plus ultra>. Being compared with the angels, in opposition to the morals of the secular clergy, they get the condescension of the congregation.

“The conventional representation of a human category (social or psychological) embodied in a literary character, who concentrates certain, constant, permanent, defining characteristics of that category”<sup>65</sup> is called a type, and the definition given by *The Dictionary of the Modern Romanian Language* that the type is “a character from literature or art which brings together, in the most expressive way, the features, the essential compositions of the individuals from the category they represent”, allow us to talk about the monk as being a social category, even a type.

Many varied comments have been made about the monastic life. Hogaș is one of the authors who is against the deviation from the human nature. His attitude towards the monks is a mixture of irony and compassion. The luxury in which the leaders of the monastic order live revolts him and the rudeness of the other monks frightens him. The difference between the leaders and the rest of the monks is even more astounding in nunneries.

Many of the monks that appear in Hogaș’ works, met during his stops at different monasteries are but simple peasants, whom are not touched by the holy dogmata. The one who is leading this brotherhood is father Ghermănuță, ignorant and simple, ready to admire the mainly pretended “gift” in his superiors dressed in coats made of silk and sable fur. His life is miserable, but more inhuman are the lives of those living in the Desert, real wilde beings.

Seeing father Ghermănuță for the first time, it is not the details that catch your attention but his main feature: agility. The skinny monk’s agility rivals with that of the fierced creatures of the woods. To define his qualities of a robust being, the author always uses a specific epithet when referring to the monk: “my tiny monk”, “my skinny monk”, “my nimble monk”. He has something of a lizard’s nature, ...”under his light tread not even the twigs crackle, not even the soft, rust-coloured bed of dry leaves rustle”<sup>66</sup>, slipping “like the shuttle through the threads”. When the author meets the monk in the woods and the later offers him baked potatoes, he thinks with admiration: “How great and sublime is father Ghermănuță! How little and worthless was I compared to him!”<sup>67</sup> But, a few pages further, after the skilful monk showed his weakness, follows a contradicting opinion, emphasizing with satirized features the old portrait: “how small and worthless was father Ghermănuță! No doubt, I wasn’t worth much either!”<sup>68</sup>

The lonely monk of Sihla (*De la Vărativ la Săcu*) is characterized by a striking discordance between „his humble mendicity and his fat, red face, his sparkling, little, black eyes, his bony hands, which looked used to many needs, and an often sneaked glance which couldn’t be hidden by the long, thick eyelashes.”<sup>69</sup>

In the short story entitled *La Pîngărați* the author emphasizes the fact that in this monastery every name suits its bearer.

The allpious Stratonic, the abbot of the monastery, who lived in a perfect luxury, wasn’t an ugly man, or, at least, must have been beautiful in his youth and although not very strong or tall but

---

<sup>64</sup> *Idem, Ibidem*, p. 15.

<sup>65</sup> Angheliescu, D., *Dicționar de termeni literari*, Ed. Garamond, București 1995, p. 237.

<sup>66</sup> Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, Ed de stat pentru literatură și artă, București, 1960, p. 228, my translation.

<sup>67</sup> *Idem, Ibidem*, p. 231.

<sup>68</sup> *Idem, Ibidem*, p. 242.

<sup>69</sup> Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, Ed de stat pentru literatură și artă, București, 1960, p. 23.

gifted with a belly fit for an abbot, all the mothers had fallen into slavery for his black eyes with sharp, sparkling looks, full of earthly lust... An almost grey, thick hair covered his head and his fat, red, rounded face was covered by a bushy beard. "One could hardly give him fifty years"<sup>70</sup>  
Glicherie:

was plain and simple sticky...The honey, butter, sugar, grease, jams and all the greasy and sweet things he has been daily handling for a very long time, as the monk in charge of the guest chamber, had left their marks on his sticky appearance. His tongue, when speaking, seemed to hardly detach from the palate of his mouth, and one could say that he was not talking but ungluing every word. His long, greasy, black hair would fall on his back just as his long beard covering his also greasy, wet, yellow face would fall on his chest. His frock, too long used as a towel for his hands looked as if made of leather. His kamelaukion, pulled back on his head showing his forehead would prove his everlasting rush in his " many, restless duties that he was having as the monk in charge with the guest chamber, that is why he was quickly getting in, quickly getting out and quickly moving all around..."<sup>71</sup>

Father Vavila:

was endowed by nature with all the ornaments of a real beauty of a man... His tressy, long hair, coming out of his kamelaukion at the temples in two symmetric curls, his beard also black which nicely lined, like a light frame of shadow the perfect oval of his face, on which the mute white of the lily blended with the shy but lively glow of the rose, his strong beautifully arched eyebrows, under the smooth, serene forehead, his straight nose, his fine moustache, which tied to shadow a mouth cut out of lively coral, but mostly his dreamy, deep, black eyes, shadowed by long, silky eyelashes ... one could hardly give him twenty eight years...<sup>72</sup>

Yet, this man's life is not without sin. The author surprises his idyll one night while taking a walk around the monastery.

One more than comic characterization is that of the last Greek abbot of the monastery, father Neonil, a monk who's „big as a bull of a monastery, black, burly and thick-lipped, but especially fat, that he filled with his corpse a whole carriage with springs made of steel, especially built for him.”<sup>73</sup>

Calistrat Hogaș is not the only Romanian short-story writers who has monks or nuns as characters. Vasile Voiculescu is also an author who proposes to his readers a recursion in the past by means of literary art, towards the magic phenomena characteristic to the primordial civilization, a regaining of the sacrality in the profane space.

One of the short stories included in the volume *Capul de zimbru* entitled *Schimnicul* presents a monk, Sofronie, a werewolf, who is a man during the day and a wolf during the night.

Sofronie, Stan by his Christian name, was brought to the monastery by his mother when he was fifteen. The child was marked for the rest of his life by an altercation he had had with a he-goat. "After a long sickness with fever and deliration, the boy went to pieces; frail, choosy about food, without any mood to play, almost savage."<sup>74</sup> But being quite smart, he learnt a lot. After graduating school, the only thing that he liked was going to church with his mother, where he used to stand still and listen.

This sealed his fate: he was to enter the monastery. After his mother's death, not having anybody to care for him "he remained forever the adopted child of the monastery, to which, inclined

---

<sup>70</sup> *Idem, ibidem*, p. 342.

<sup>71</sup> *Idem, ibidem*, p. 345, my translation.

<sup>72</sup> Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, Ed de stat pentru literatură și artă, București, 1960, p. 354, my translation.

<sup>73</sup> *Idem, ibidem*, p. 360.

<sup>74</sup> Voiculescu, Vasile, vol. *Capul de zimbru*, Ed. Cartea românească, Buc. 1982, p. 165.

towards silence and loneliness, he totally cuddled.[...] He grew tall and lean, a gnarled maypole, only gristles and bones covered with hair.”<sup>75</sup> He had been living like a saint in front of the whole synod for thirty years, always reading holy books or praying, invincible in front of temptation, never renouncing the hours of wakefulness. But, as he grew old, he became more frowning, more savage. “As soon as he finished his duties, he locked himself like a coenobite, and nobody could see him until the vesper bell sounded.”<sup>76</sup> Upon his request, the abbot of the monastery accepted Sofronie’s asceticism.

Some monks and even nuns used to be bandits. In the short story entitled *Behaviorism* some thieves break into the monastery. They are caught and eliminated by the abbes herself, who, as we find out later, used to be the leader of a rout of bandits.

Between the walls of the monastery there are extraordinary parties lasting four days, each day being intended for pork, chicken, fish and lamb (*Chef la mănăstire*).

Iosafat, the abbot, a very cheerful man who “smelled of good wine”, describes himself as being a person who eats for two. Father Natanail, “an old man having his bushy eyebrows fallen on his inquisitive eyes like two curls”<sup>77</sup>, is the one who comes with idea to lock the precious mare of the bishop inside the church, only to be in the end the one who, drunk as a peacock like all the other monks, came with the idea to get the mare drunk as well, in order to be easier for them to get it out of the church (after four days in which they forgot about it).

The monk who makes the party more pleasant by singing with his angelic voice in the short-story *Călugărul din vechiul schit*, is brother Minodor who, “with his chubby cheeks, blurry, blue eyes, and a shade of barely black moustache on his upper lip, with curly hair pouring on his back and along his robe made of mohair, looked like an angel.”<sup>78</sup>

Eftimie by his Christian name (*Ispitele părintelui Evtichie*),

woke up when he was a little child, in a cell of the Mitropoly of Bucharest, brought in by his uncle, ecclesiarch of the holy place. Brought up in all the strict monastic rules, he was anointed as a monk before he crossed over the threshold of adolescence, under the name of Evtichie. During all this time he had learned the theological science, more or less, as it used to be back then, and what’s more, Greek language.<sup>79</sup>

His uncle decides to take the young monk with him in a pilgrimage to the Holy Grave, but as soon as they got there, the old man died. After a series of unfortunate happenings, Evtichie finally gats back in the country and shelters himself in the monastery of Cernica.

Because he was an educated monk, he was the one the abbot used to send in Bucharest for

the baffled duties, trials, complaints and mainly for the money issues. He managed to carry them off well and always do a good job. The doors of the bishop were always opened for him, he could easily take part in the council, he was speaking Greek and Turkish, the two keys that could open all the tricks of the leadership in charge at that moment, and further more, he had the boldness of a saint.<sup>80</sup>

But, at the end of the day, Evtichie was dreadfully suffering because of the temptations which he simply didn’t want to avoid but, more, he called for them deliberately, and even though he was fighting with all the weapons of the Holy Spirit: prayer, genuflects, defeats, nothing could help him

---

<sup>75</sup> *Idem, Ibidem*, p. 166.

<sup>76</sup> Voiculescu, Vasile, vol. *Capul de zimbru*, Ed. Cartea românească, Buc. 1982, p. 168.

<sup>77</sup> *Idem, Ibidem*, p. 143.

<sup>78</sup> *Idem, ibidem*, p. 147.

<sup>79</sup> *Idem, Ibidem*, p. 259-260.

<sup>80</sup> Voiculescu, Vasile, vol. *Capul de zimbru*, Ed. Cartea românească, Buc. 1982, p. 264.

stop from doing them.

The person, man or woman, who enters monastic life, tries to leave his or her old self behind, with all the old joys and sorrows, virtues and sins, and starts a new life, seeking to find a new relationship to all things and people in Christ, to Whom he vows his life. The taking of the monastic vow and habit are but a repetition and amplification of the baptismal vows. With all these, it is very easy for some of the monks or nuns to forget what a real monastic life means, and to push their deeds and wishes up to the limit of sin. These are the monks that Hogaș and Viculescu try to characterize by catching their very essence and by surprising them in their most hilarious state.

The monastic rule of the orthodox monks has as its strength to safeguard all the monks in their daily lives, helping them, through obedience, to keep unceasing vigil upon their inward integrity so that the union of heart and spirit may become for them a reality and lead them, as far as possible upon earth, to union with God. Yet, there are many monks that forget their duties trying to escape into the worldly pleasures, tasting the sin only to repent after that and to expiate their sins in terrible mental or physical torment.

### **References:**

- Angheliescu, D. (1995), *Dicționar de termeni literari*, Ed. Garamond, București.  
Hogaș, C. (1960), *Pe drumuri de munte*, Ed de stat pentru literatură și artă, București.  
Le Goff, J. (1999), *Omul medieval*, Ed. Polirom, Iași.  
Voiculescu, V. (1982), *Capul de zimbru*, Ed. Cartea românească, Bucuresti.  
[www.crestinortodox.ro](http://www.crestinortodox.ro)  
[www.orthodoxinfo.com](http://www.orthodoxinfo.com)

# Jollity and Gloom in Colonial America: The Case of Merry Mount

Teodor Mateoc  
University of Oradea

**Résumé :** Notre étude se propose d'exploiter la dimension symbolique d'un épisode de l'histoire coloniale de l'Amérique. Dans la fiction de Nathaniel Hawthorne, cet incident, apparemment insignifiant, peut être considéré comme un paradigme pour l'identité américaine, nourrie, jusqu'à présent de tensions fertiles telles que : individualisme/conformisme; liberté individuelle/fondamentalisme religieux; sacré et profane.

**Key words:** colonialism, religion, dissent, freedom, identity.

Early American colonial history in the seventeenth century was not literary productive. However, the historical writings of the period reflect the efforts of the settlers to establish a new kind of community in the New World. The argument of my paper is that several historical episodes of the period can be taken as paradigmatic for the future identity of the American spirit. Nathaniel Hawthorne's translation of history into fiction- as illustrated by the episode of Merry Mount- is symptomatic for the tension between conformism and individualism, free thinking and religious fundamentalism, an unresolved conflict which has ultimately been absorbed into the fabric of the American culture that can transcend and accommodate such antinomies.

## 1. The Beginnings

When the first, short-lived, British colony was established in the New World, at Jamestown, Virginia, in 1607, its members were, by no means, the first English people to set foot on the land of North America.

Throughout the 16<sup>th</sup> century there was a growing interest of the English in conquering and peopling distant lands. The motivations were diverse and well-known: social and economic instability at home, the religious discontent of the 'Puritans, i.e., those who wanted to purify the Church of England of any residual Catholic practices, personal ambition, or commercial interests.

There was also a precedent: the partial colonization of the neighboring Ireland. The long and brutal process to subdue the Irish established a pattern of conduct that the English would later apply in America: unlike the Spanish in Central and Southern America, or the French in Canada, the English believed that 'settlements in foreign lands must retain a rigid separation from native populations' (Brinkley: 21). Notwithstanding Sir Walter Raleigh's repeated, and failed, efforts at establishing a permanent colony in The New World (1585 and 1587) at Roanoke, off the coast of what is now North Carolina, the first such settlement was the result of both political and religious causes. (Raleigh, a veteran of the Irish campaign, called the region that had been explored Virginia, in honor of Queen Elizabeth who was unmarried and known as the 'Virgin Queen')

Early in the 17<sup>th</sup> century, two rival groups of merchants, undeterred by Raleigh's failure, resumed the attempts at colonization in Virginia. In 1606, James I issued two charters that granted

the rights to colonize the region to the *Plymouth Company* and the *London Company* (later, the *Virginia Company*), respectively. The political decision of the king was soon to be taken advantage of when a group of Puritan Separatists from the north Nottinghamshire hamlet of Scrooby obtained permission from the *Virginia Company* to settle in Virginia. These fervent Puritans, dissatisfied with the reforms within the Church and with the privileges of the clergy, were seeking freedom of worship and attempting to establish safe, independent communities where to spread 'the Gospel of the Kingdom of Christ'.

The 'Pilgrims', as they called themselves- after having spent some dozen years in Leyden, Holland-, set sail from Plymouth, England, in September 1620, aboard *the Mayflower* and after a long and difficult voyage, stepped ashore at Plymouth Rock, on December 21. Out of the thirty-five 'saints' (Puritan Separatists) and sixty-seven 'strangers' (people who were not part of the congregation), half perished during the first harsh winter, but the colony would survive- with the crucial help of the local Indians who showed them how to cultivate corn and gather seafood- and, in a decade, reached the modest total of three hundred inhabitants. The most valuable source regarding life in the colony, but also various information about the new lands is to be found in the journal of its first elected governor, the remarkable William Bradford, whose *Of Plymouth Plantation (1620-1647)*, 1856, is one of the most detailed accounts of life in the Colonies and the most important piece of historical writing produced in America in the 17<sup>th</sup> century.

The only comparable figure to William Bradford among the chroniclers of early life in the British colonies in North America is John Winthrop, a crucial figure in the next wave of Puritan immigration. The new political and religious context in England after the death of James I, created new reasons to leave the country for those who had been persecuted by the harsh, repressive policies of the king. The new king, Charles I, who took the throne in 1625, was even more aggressive towards the Puritans and also determined to restore Roman Catholicism in England and thus quench any religious dissent.

Amid this political turmoil, a group of Puritan merchants managed to obtain a grant of land in New England for most of the present area of Massachusetts and New Hampshire and also a charter from the King which allowed them to create the *Massachusetts Bay Company* and establish a new colony. To this purpose, the members of the Company elected John Winthrop as a governor. A man of legalistic training and a fierce Puritan, Winthrop led the expedition that sailed for New England in the 1630 and would eventually found the *Massachusetts Bay Company*: with its seventeen ships and one thousand people, it was 'the largest single migration of its kind in the seventeenth century' (Brinkley: 38).

Although, initially, these colonists did not see themselves as Separatists, like their brethren in *Plymouth Plantation*, however, the ties with the Church of England were, at best, symbolic. Each congregation chose its own minister and regulated its affairs in a democratic way; the result was the Congregational Church, i.e., a church controlled by its own congregation.

The Puritans were, by definition, serious and pious, leading austere lives of thrift and hard work, believing in arbitrariness of grace and in delayed gratification. Material success was seen as God's endorsement of their righteousness. They strongly believed that they had founded a holy community, a 'city upon the hill', in Winthrop's words, for the others to see and emulate. The preservation of purity and holiness in their commonwealth were the ultimate goals. Consequently, and ironically, dissidents had no more freedom of worship than the Puritans themselves had had in their native England.

Like W. Bradford's *Of Plymouth Plantation*- and covering almost the same period- John Winthrop's *Journal*, published as *The History of New England from 1630 to 1649* (Boston, 1825-6) is an invaluable record of the early history of Massachusetts and a typical example of 17<sup>th</sup> century Puritan historical writing.



Both Bradford and Winthrop are diligent recorders of daily life in their respective colonies, both tackle issues regarding settlement, trade, property, self-government, ideals and hardships and, naturally, religious controversies and the limits of personal freedom. Both chronicles reveal the Puritan commitment to contemporary history as revealing God's ways to man, both tell of human stories embodied in political and religious clothing. Finally, these two fierce Puritans, denounce any 'heresies' and any forms of individual self-assertion, outside the pale of the church.

## 2. The Price of Dissent

The story of Thomas Morton of Merry Mount is a good case in point and it is mentioned by both Bradford and Winthrop. In retrospect, the episode itself seems almost insignificant and unlikely to encourage any extensive interpretation. Yet, the literary echoes reverberate across time in the works of many American writers. Apart from Hawthorne's now classical *The May Pole of Merry Mount*, there are, among others, Washington Irving, J. G. Whittier and H. W. Longfellow in the 19th century, Stephen Vincent Benet (*The Devil and Daniel Webster*) William Carlos Williams, Robert Lowell (*Endecott and the Red Cross*) and, more recently, the British Peter Ackroyd with his *Milton in America* (1997). It is apparent that, to all these writers, the trading post of Merry Mount, with its only seven dissenters, has become more important for what it means than for what it was, "living in legend long after losing any significance as a place in itself" (Griffin). Probably the easiest way to outline Thomas Morton's story is to recall rapidly, the historical context, some of it little known and seldom mentioned except by those who have a scholarly interest in British Colonial America.

Four years after the Pilgrim Fathers had landed at Plymouth, Thomas Morton arrived in New England, in 1624, with a party of fur-traders and "adventurers," led by a Captain Wollaston, and set up camp near what is now Quincy, Massachusetts, calling the place Mount Wollaston, at some thirty miles farther from Plymouth, but close enough to the neighboring Puritans for comfort. When Wollaston left after one winter, Morton took command and renamed the post Mare-Mount, or Merry Mount (the name is a translation of a Massachusetts Indian word meaning "little neck of land," a Latin pun, and a naughty double-entendre). He also started exchanging guns for furs with the Native people, and began instructing the Indians in the use of firearms.

Thomas Morton, who apparently had studied law in London,aped the manners of a country gentleman, calling himself 'Mine-host' and generally leading a life of amusement and ease. In 1627 he erected a Maypole and placed on it the inscription: "The first of May / At Ma-re Mount shall be kept holyday." Thus began the famous "revels" of Merry Mount and the event caused considerable trouble with the Puritan leaders who accused him of enacting pagan rituals, but also of providing guns to the local Indians. It was William Bradford who promptly charged Morton with violating a royal proclamation against selling arms to Indians, and the leaders of the various plantations around Plymouth met to discuss the situation. They sent him two letters of protest, but he rejected them. Finally, Bradford writes,

They saw there was no way but to take him by force; and having so far proceeded, now to give over would make him far more haughty and insolent. So they mutually resolved to proceed, and obtained of the Governor of Plymouth to send Captain Standish, and some other aid with him, to take Morton by force (209).

When they arrived at Merry Mount, Bradford notes,

they found him to stand stiffly in his defense, having made fast his doors, armed his consorts, set

divers dishes of powder and bullets ready on the table; and if they had not been over-armed with drinks, more hurt might have been done. They summoned him to yield, but he kept his house and they could get nothing but scoffs and scorns from him. But at length, fearing they would do some violence to the house, he and some of his crew came out, but not to yield but to shoot; but they were so steeled with drink as their pieces were too heavy for them. Himself with a carbine, overcharged and almost half filled with powder and shot, as was after found, had thought to have shot Captain Standish; but he [Standish] stepped to him and put by his piece and took him. Neither was there any hurt done to any of either side, save that one was so drunk that he ran his own nose upon the point of a sword that one held before him, as he entered the house; but he lost but a little of his hot blood. (210)

Morton writes of his experiences with the Puritans and of Merry Mount with biting irony and satirical wit in his *New English Canaan* (1637). Unlike Bradford, he jokes about the whole affair and the characters involved are rendered in a manner that evokes the burlesque: the short-of-stature Captain Standish is 'Captain Shrimp', his soldiers are the 'Nine Worthies of New Canaan', while he, himself becomes the 'Monster in a Den':

The Nine Worthies coming before the Den of this supposed Monster (this seven-headed Hydra, as they termed him) began, like Don Quixote against the Windmill to beat a parley, and to offer quarter, if Mine Host would yield; for they resolved to send him for England, and bade him lay by his arms. But he, (who was the Son of a Souldier,) having taken up arms in his just defense, replied that he would not lay by those arms, because they were so needful at sea, if he should be sent over. Yet - to save the effusion of so much worthy blood as would have issued out of the veins of these Nine Worthies of New Canaan, if Mine Host should have played upon them out his portholes (for they came within danger like a flock of wild geese, as if they had been tailed one to another as colts to be sold at a fair) Mine Host was content to yield upon quarter; and did capitulate with them in what manner it should be for more certainty, because he knew what Captain Shrimp was. He expressed that no violence should be offered to his person, none to his goods, nor any of his household; but that he should have his arms, and what else was requisite for the voyage: which their Herald returns, it was agreed upon, and should be performed. But Mine Host no sooner had set open the door, and issued out, but instantly Captain Shrimp and the rest of the Worthies stepped to him, laid hold of his arms, and had him down. And so eagerly was every man bent against him (not regarding any agreement made with such a carnal man) that they fell upon him as if they would have eaten him. Some of them were so violent that they would have a slice with scabbard and all for haste, until an old Soldier, (of the Queen's, as the Proverb is) that was there by accident, clapped his gun under the weapons, and sharply rebuked these Worthies for their unworthy practices. So the matter was taken into more deliberate consideration. Captain Shrimp and the rest of the Nine Worthies made themselves (by this outrageous riot) Masters of Mine Host of Mare Mount, and disposed of what he had at his plantation. (145-46)

Morton was brought to Plymouth and then sent back to England, whence he returned in 1629 and, from then on till his death, his personal history is a game of hide-and-seek, or cops and robbers. He was constantly in trouble with the authorities during his several sojourns in America, always heckling the Puritans and working to revoke the colonial charter of Massachusetts Bay which was just then taking root under the leadership of John Winthrop. As Griffin notes, "a key event in the anti-charter campaign was the publication in 1637 of Morton's history of the colonies, the wildly satirical and often uproariously funny *New English Canaan*". In 1644 he was in prison in Boston, chiefly because of his book, but he was fined and released. Here is how J. Winthrop records the last years of Morton, 'our professed old adversary, who had set forth a book against us, and written reproachful and menacing letters to some of us' (154).

Having been kept in prison about a year, in expectation of further evidence out of England,

he was again called before the court, and after some debate what to do with him, he was fined 100 pounds, and set at liberty. He was a charge to the country, for he had nothing, and we thought not fit to inflict corporal punishment upon him, being old and crazy, but thought better to fine him and give him his liberty, as if it had been to procure his fine, but indeed to leave him opportunity to go out of the jurisdiction, as he did soon after, and he went to Acomenticus, and living there poor and despised, he died within two years after. ( 196)

### 3. The Maypole of Merry Mount

Historically, the incident at Merry Mount may appear as inconsequential; culturally, however, it is laden with parabolic, mythical possibility. Nathaniel Hawthorne, who was the first to give the events a fictional treatment, may be a pioneer among those who attempted to undig a usable past for the American letters and create a parable that would describe the evolution of American culture as poised between "jollity and gloom", between freedom and constraint, conformism and dissent, the ways of the world and the way of God. The first version of the story is actually subtitled 'A Parable' and the first paragraph suggests the breadth of Hawthorne's vision when he states that 'jollity and gloom were contending for an empire'. As Griffin notes, Merry Mount offers elements of a

master narrative of an American (i.e., Protestant) psyche....originating long before the events of Lexington and Concord....and governing American values ever since. That story dramatizes a persistent dynamic in Protestant thinking, an ongoing struggle between competing ideals persisting beyond the colonial past into the postcolonial present.

Upon arrival in America, the small group of English Protestants was confronted with two possibilities: one, future-oriented, aiming to forge a truly 'brave new world', embracing the potential of the surrounding wild nature, welcoming the presence of the Native inhabitants and celebrating human freedom; the other, past-oriented, reaching back to the figures of the Old Testament for models of communal organization in the new Promised Land. The dichotomy is illustrated by Thomas Morton and his seven Merry Mounters and by the reforming Protestants, intent on founding the New Jerusalem on the Atlantic shores. "In due time," the narrator, observes, "a feud arose, stern and bitter on one side, and as serious on the other as anything could be among such light spirits as had sworn allegiance to the May-Pole". This feud, Hawthorne insists, has far-fetched consequences: "The future complexion of New England was involved in this important quarrel", states his narrator, weighing the options:

Should the grisly saints establish their jurisdiction over the gay sinners, then would their spirits darken all the clime, and make it a land of clouded visages, of hard toil, of sermon and psalm forever. But should the banner-staff of Merry Mount be fortunate, sunshine would break upon the hills, and flowers would beautify the forest, and late posterity do homage to the May-Pole.

The pretext for Hawthorne to bring this "important quarrel" to its dramatic climax is a wedding ceremony that is about to occur around the Maypole. The merry-making is disturbed by the arrival of John Endicott, chief of the Puritan group, who confronts the rival colonists and the prospective bride and groom, Edgar and Edith. The armed assailants also strike down the Maypole and the psychosexual energy it signifies: "Drink and be merry, merry, merry boyes;/ let your delight be in the Hymens ioyes;/ So to Hymen, now the day is come,/About the merry Maypole take a Roome". (Harper: 137) The love of the young couple softens Endicott's heart, and he decides not to punish them; instead, throwing a wreath of roses over them, he leads them back with him to the

Puritan colony, where "they went heavenward, supporting each other along the difficult path which it was their lot to tread, and never wasted one regretful thought on the vanities of Merry Mount".

Guided by the historical facts, Hawthorne seems to give the final word to the Puritans. However, a close reading of the story in terms of its parabolic quality may reveal a deeper truth that is outside the text itself. As the narrator states,

There is an admirable foundation for a philosophic romance, in the curious history of the early settlement of Mount Wollaston, or Merry Mount. In the slight sketch here attempted, the facts, recorded on the grave pages of our New England analysts, have wrought themselves, almost spontaneously, into a sort of allegory. ...

Just like in *The Scarlet Letter*, Hawthorne grounds his "philosophical romance" in the "facts" of the "curious history" surrounding the settlement at Merry Mount, claiming that the respective facts have "wrought themselves, almost spontaneously" into a sort of allegory.

In a similar way to the novel, again, he makes much use of a series of static scenes, or tableaux, with an observant eye on the minute details (cf. the several scaffold scenes in *The Scarlet Letter*). In *May-Pole*, Hawthorne also opens with a static tableau, artfully built upon the pattern of circles within circles, with the Maypole in the center. Around this "venerated emblem" and its green boughs, he arranges the colonists in a stage director-like manner. They look like "Gothic monsters", one wearing the antlers of a stag, another the head of a wolf, the third the "beard and horns of a venerable he-goat". The young couple, "the Lord and Lady of the May", stand in the center of the circle, behind them the English priest, "canonically dressed", but also "decked with flowers, in a heathen fashion", seeming "the very Comus of the crew". In contrast to this grotesque company, the two lovers looked like "the two airiest forms, that had ever trodden on any more solid footing than a purple and green cloud". The "melancholy forest" encircles the scene.

Significantly, however, Hawthorne insists that this is not a May Day celebration. It is instead a midsummer eve, although "May, or her mirthful spirit, dwelt all the year round at Merry Mount...". The elaborate preparations over, Hawthorne brings the tableau to life. The moment the priest calls for a song and a dance, Edgar and Edith glance at each other and each recognizes a look of sadness in the other's eyes.. Since, as the narrator tells us, it is "high treason to be sad at Merry Mount", they speak to each other in lowered voices: Edith says: "Dear Edgar, I struggle as with a dream, and fancy that these shapes of our jovial friends are visionary, and their mirth unreal, and that we are no true Lord and Lady of the May. What is the mystery in my heart?"

Hawthorne answers her question explicitly and symbolically:

Just then, as if a spell had loosened them, down came a little shower of withering rose leaves from the May-Pole. Alas, for the young lovers! No sooner had their hearts glowed with real passion, than they were sensible of something vague and unsubstantial in their former pleasures, and felt a dreary presentiment of inevitable change. From the moment that they truly loved, they had subjected themselves to earth's doom of care, and sorrow, and troubled joy, and had no more a home at Merry Mount. That was Edith's mystery.

The comment foreshadows their expulsion from the garden when Endicott arrives and also provides a clue to the meaning of Hawthorne's "philosophical romance". What the Merry Mounters stage and enact is unreal. The characters look like clowns, masques in a vaudeville of professional English entertainers who insist upon May Day every day. These are "minstrels, not unknown in London streets, wandering players....mummers, rope-dancers and mountebanks....in a word, mirth-makers of every sort, such as abounded in that age, but now began to be discountenanced by the rapid growth of Puritanism conjure up a make-believe world of "systematic gayety". Thus, the

narrator undercuts our temptation to read his narrative simply as a celebration of innocent play of happy folk having a jolly time in the woods. On the other hand, the Puritan world is not authentic, either. Here's how the narrative voice describes the rival colony:

Not far from Merry Mount was a settlement of Puritans, most dismal wretches, who said their prayers before daylight, and then wrought in the forest or the cornfield, till evening made it prayer time again. Their weapons were always at hand, to shoot down the straggling savage. When they met in conclave, it was never to keep up the old English mirth, but to hear sermons three hours long, or to proclaim bounties on the heads of wolves and the scalps of Indians. Their festivals were fast-days, and their chief pastime the singing of psalms .

These practitioners of systematic sobriety advance on the wedding feast, Endicott orders the merry-makers whipped and the priest to be judged by the General Court. As for Edgar and Edith, though tempted to whip them, too, he eventually softens and smiles "at the fair spectacle of early love; he almost sighed, for the inevitable blight of early hopes" but, nevertheless takes them gently along to the neighboring Puritan colony.

Apparently, the Puritan spirit has prevailed and the avenging Endicott takes the two lovers back to the colony, as trophies won in a battle of faith. However, it is possible to argue that Hawthorne, himself a descendent of Puritans but harboring mixed feelings about his ancestry, indicates a more subtle denouement. If programmatic merry-making is fraudulent, systematic gloom is equally wrong. When Edgar and Edith readily accept to leave Merry Mount, without "one regretful thought", they have already understood the emptiness of such a life of careless gallivanting. But, at the same time, their love, selflessness and courage-which softened even the heart of Endicott, the man of steel and iron, shows them as superior to the messengers of the other camp.

Nathaniel Hawthorne shows himself here as a man of The Romantic Age. The genuine love of the two youngsters triumph over mummery of both sorts: frantic gaiety and fanatical gloom. Thus, in this allegory of expulsion from the garden, true emotion trumps systematic, mechanical emotion, no matter what code or jurisdiction enforces it.

#### References:

- Bradford, William, *Of Plymouth Plantation, 1620-1647: The Complete Text*. Ed. Samuel Eliot Morrison. New York: Knopf, 1952.
- Brinkley, Alan, *The Unfinished Nation. A Concise History of the American People*, McGraw-Hill, Inc., New York, 1992.
- Griffin, M. Edward, "Dancing around the Maypole, Ripping up the Flag. The Merry Mount Caper and Issues in American History and Art", in *Renaissance: Essays on Values in Literature*, Volume 57,:3, 2005, p.177+.
- Hawthorne, Nathaniel, *The Maypole of Merry Mount*, in " The Harper American Literature". Volume One, General Editor, Donald Mc Quade, Harper Collins, 1994, pp. 1730-8.
- Morton, Thomas. *The New English Canaan by Thomas Morton of "Merrymount."* Ed. Jack Dempsey. Scituate, Mass.: Digital Scanning, 2000.
- Winthrop, John. *The Journal of John Winthrop*. Ed. R.S. Dunn and L. Yeandle . Cambridge: Harvard UP, 1996.

## Noli me tangere: Id-Entities in D.H. Lawrence's "The Princess"

Dan Negruț  
University of Oradea

**Resümee:** Diese Arbeit konzentriert sich auf den Konflikt zwischen Id-Entitäten, zwischen der weiblichen Hemmung und dem männlichen phallischen Stolz, zwischen der geschlechtslosen nördlichen Prinzessin und dem südlichen *macho man*.

**Key Words:** Princess, identity, separation, Id, Superego, demon(s), annihilation, blood intimacy

D.H. Lawrence was a leading advocate of personal sexual liberation at a time when Victorian morality was still holding most of his contemporaries and the literary audience in a suffocating hypocritical grip. He contributed to extending the boundaries of the sexual freedom of the individual and perpetuated a modified ideology of male supremacy that was later to be attacked fiercely by the feminist movement.

Lawrence believed that the industrialised Western culture was dehumanising because it emphasised intellectual attributes to the exclusion of natural instincts. However, he considered that this culture was in decline and that humanity would soon evolve into a new awareness of itself as being a part of nature. He militated for the reintegration of the human being into the natural rhythms and balance of the Universe, for going back to the primordial mystery, a mystery where men and women, stripped of all social and moral prejudices and reduced to their selves could again be true to one another.

He thought that humanity could achieve that reintegration with the help of both the brain and the body, the reason and the instincts.

The real difficulty that the modern reader experiences with Lawrence's ideology is centred on his conception of women's liberation, but it is clear that the role each sex plays in their journey forward is not only different, but also unequal.

The short novel "The Princess" was written at his New Mexico ranch, in September-October 1924, immediately after "St Mawr" and it is in a way its shadow or negative. It was serialised in three numbers of *The Calendar of Modern Letters*, March-May 1925.

The previous December, in 1923, during their stay in London, the Lawrences had stayed with Catherine and Donald Carswell, whom they had met before the war. Catherine told Lawrence of a novel she had in mind:

The theme had been suggested to me by reading of some savages who took a baby girl, and that they might rear her into a goddess for themselves, brought her up on a covered river boat, tending her in all respects, but never letting her mix with her kind and leading her to believe that she was herself no mortal, but a goddess.<sup>81</sup>

Lawrence was very enthusiastic about this idea and offered to collaborate. He drew an outline during the same day. Catherine felt inadequate and left the story to Lawrence, who later

---

<sup>81</sup> Keith Sagar, *Introduction, DH Lawrence, The Complete Short Novels* (Penguin Books, 1982), p. 35 apud Catherine Carswell, *The Savage Pilgrimage* (Chatto&Windus, 1932) p. 201.

completed it as “The Princess”.

According to his original outline, Lawrence had at first intended to begin with the story of the girl’s parents, but later he dropped this. After the death of the mother, leaving a baby girl, the outline continues:

Then it seems to him (the father) the mother was not mortal. She was a mysterious woman from the faery and the child, he secretly believes, is one of the Tuatha De Danaan. This idea he gradually inculcates into the people round him, and into the child herself. It steals over them all gradually, almost unawares.

The girl accepts from the start a difference between herself and the rest of people. She does not feel quite mortal. Men are only men to her; she is of another race, the Tuatha De Danaan. She doesn’t talk about it; nobody talks about it. But there it is, tacitly accepted. (...) She has an ordinary education, but she has no real friends. There is no one of her race. The world interests her, but she doesn’t belong to it. She is a little afraid of it. It is not of her race.

When she is 17, her father is suddenly killed, and she is alone, save for her tutor. She decides to go to London. The war has broken out – she becomes a nurse. She nurses men, and knows their wounds and necessities. But she tends them as if they were lambs or other delicate and loveable animals. Their blood is not her blood, their needs are not the needs of her race.

Men fall in love with her and that is terrible to her. She is waiting for one of her own race. Her tutor supports her in her myth. Wait, he says, wait for the Tuatha De Danaan to send you your mate. You can’t mate with a man. Wait till you see a demon between his brows.

At last she saw him in the street. She knew him at once, knew the demon between his brows. And she was afraid. For the first time in her life, she was afraid of her own nature, the mystery of herself. Because it seemed to her that her race, the Tuatha, had come back to destroy the race of men. She was terrified of her own destiny.<sup>82</sup>

In the epics of ancient Ireland, the Celtic warrior kings and their chariot fighters moved in a landscape beset with invisible fairy forts, inhabited by a race of beings of an earlier mythological age: the wonderful Tuatha De Danaan, pre-Christian nature deities, children of the Goddess Dana, who retired, when defeated, into wizard hills of glass. These are the people of Shee, the Fairy Host, the Fairy Cavalcade, of the Irish peasantry today.

From this outline it is not yet very clear whether the woman’s destiny is to be an escape into a more real world or whether it is to be suicidal. The outline could have gone either way, towards rebirth or madness.

In August 1924, Lawrence went away for ten days on a trip to see the Hopi Snake Dance. During his absence, a neighbour, Bill Hawk, took Dorothy Brett, a painter who was accompanying the Lawrences in their trip, riding much further into the mountains behind the ranch than she or Lawrence had ever been. Upon return, Lawrence made the same journey with Brett and Rachel Hawk. In *Lawrence and Brett*, Brett recorded the trip with great enthusiasm:

We reach a flat spot and dismount. Around and about us are the mountain ridges, running hither and thither in wild, strange lines. It is immense and fierce and dynamic. The pink and white rocks of Red River shine across the valley; and below, far below in the valley, lies a tiny green lake, blue green and dark: Columbine Lake, round which the drama of your story “The Princess” is written.”

Brett seems not to have acknowledged how much of her Lawrence put into the character of his princess, fusing what he knew of Brett’s life with the princess he had inherited from Catherine Carswell.

---

<sup>82</sup> *Idem*, p. 37 apud Carswell, op. Cit. pp. 203-4.

In “The Princess” Lawrence insists on the truth that, without his relations to other lives, the individual is nothing. We will present the way in which the multiple identities of “the princess”, some of them forced upon her, other willingly assumed, contribute in the end to her complete failure as a human being.

From the very beginning there are some things that point to at least a split identity, if not multiple identities, in her:

To her father, she was The Princess. To her Boston aunts and uncles, she was just Dollie Urquhart, poor little thing. (...) It was a tiny, frail baby, with wide, amazed blue eyes. They christened her Mary Henrietta. She called the little thing My Dollie. He called always My Princess. (...) People called her Princess Urquhart, as if that were her christened name”.<sup>83</sup>

We do think that all of these denominations are symbolic for the struggle that is about to take place in the life of “The Princess”. The princess symbolises the promise of a supreme power, a person who is the first among human beings. The concept of the princess also expresses youth, brightness and the royal virtues, not yet mastered or exercised. It is more of a heroine, than a wise person, the ideal image of the woman from the point of view of beauty, love, youth and heroism. This symbol also carries a dark side: Lucifer, is the Prince of Darkness, the corruption of the best into the worst, the extreme state of the lack of good, the reverse of the symbol.

The doll symbolises a frail thing, a toy in the hands of people and destiny, something that can be easily manipulated and given a certain shape.

The combination of names is also important here: Mary, the name of the Holly Mother, the Eternal Virgin who gave birth to the One who washed away the sins of humanity is associated with Henrietta, a more profane name, usually linked with royal blood.

From a very early age, the princess lives solely under the influence of her “a bit mad” father, Colin Urquhart: “Colin Urquhart was just a bit mad. He was of an old Scottish family and he claimed royal blood... He was a handsome man, with a wide open blue eye... soft black hair... and a very attractive body...”<sup>84</sup>

At almost 40, he marries Hannah Prescott, a beautiful young lady of 22, who is fascinated by him, by his non-being and by his non-presence. For her it was like living with a fascinating spectre. He was charming, perfectly gracious: “but not all there, as the vulgar say. He was like a living echo. His very flesh, when you touched it, did not seem quite the flesh of a real man”.<sup>85</sup> The relationship between them lasts for a short period of time. Two years after giving birth to their child, after having completed her tragic part and mission, Hannah Prescott dies.

Animated by a powerful God-generated complex to shape her after himself, Colin Urquhart starts his daughter’s education from a very early age. His education has only one purpose: to isolate himself and his daughter from a vulgar world that can become very hostile to them because of their noble descent, of their royal blood.

My little Princess must never take too much notice of people and the things they say and do. People don’t know what they are doing and saying, they chatter-chatter, and they hurt one another, and they hurt themselves very often, till they cry. But don’t take any notice, my little Princess. Because it is all nothing. Inside everybody there is another creature, a demon which doesn’t care at all. You peel away all the things they say and do and feel, as cook peels away the outside of the onions. And in the middle of everybody there is a green demon which you can’t peel away. And this green demon never changes, and it doesn’t care at all about all the things that happen to the outside leaves of the person,

<sup>83</sup> DH Lawrence, *The Complete Short Novels*, Penguin Books, 1982, pp. 429-431.

<sup>84</sup> DH Lawrence, op. cit, p. 429.

<sup>85</sup> DH Lawrence, op. cit, p. 430.



all the chatter-chatter, and all the husbands and wives and children, and troubles and fusses. You peel everything away from people, and there is a green upright people in every man and woman; and this demon is a man's real self and a woman real self. It doesn't really care about anybody, it belongs to the demons and the primitive fairies, who never care. But, even so, there are big demons and mean demons, and splendid demonish fairies, and vulgar ones. But there are no royal women left. Only you, my little Princess. You are the last of the royal race of the old people; the last, my Princess. There are no others. You and I are the last. When I am dead, there will be only you. And that is why, darling, you will never care for any of the people in the world very much. Because their demons are all dwindled and vulgar. They are not royal. Only you are royal after me. Always remember that. And always remember, it is a great secret. If you tell people, they will try to kill you, because they will envy you for being a princess. It is our great secret, darling. (...) Treat them politely and gently and kindly, darling. But you are the Princess and they are commoners. Never try to think of them as if they were like you..."<sup>86</sup>

Although it is quite obvious that her father here refers to the green demon as being the embodiment of royal blood, we could associate it with the concept of the Id in Freudian terminology, or the unconscious tyrannical Superego in both Freudian and Lacanian terminology.

The concept of the Superego is absolutely crucial for us to be able to acknowledge in ourselves the existence of another Superego which is exactly the opposite of the reasonable principles of the morals based on the searching of the Good. While the aware activity of the Superego participates in promoting a state of well being, another Superego, cruel and ferocious, is the cause of a great deal of misfortunes, human misery and of the absurd, infernal activities of the human being. This Superego orders us to challenge every limit and achieve the impossible of a stolen joy. (...) While the primordial Superego is formed after the incorporation of the image of parental authority, the tyrannical Superego appears suddenly out of the traumatic shattering suffered by the Ego when rejecting a symbolic word."<sup>87</sup>

The "demon" concept stands as a pillar for the reactions of the Princess. In the culture of many peoples, the feminine principle has been associated not only with the principle of seduction, but also with a demonic element. The colour "green", in our opinion, was not chosen at random, as it carries multiple connotations. According to Chevalier and Gheerbrant, green is the colour of the regenerating waters, symbolising the awakening to life; it is an intermediate colour between hot and cold, between the superior and the inferior. It is the colour of hope, water, power, and longevity. Green retains a strange and complex characteristic that has to do with its double polarity: the green of the bud and the green of the mould and rotteness, the green of life and the green of death. Green used to symbolise wisdom – Minerva's eyes were green - during the Middle Ages it came to symbolise madness and became the mark of the mad people. Green has a malefic, nocturnal power; on a coloured glass of the cathedral in Chartres, Satan has green skin and green bulging eyes. Among colours, green is the most peaceful, a colour having neither joy, nor sadness, nor passion; a still, self-satisfied world. It represents the vacillation between day and night, between germination and rotteness.

This green demon inside the Princess is in a latent state until it is liberated through her union with Domingo Romero, that is, through the union of her demon with his. Still, even before that happens, there are manifestations of this green demon that have to be taken into consideration. Although her father constructed an ivory tower for his little Princess wherefrom she could see the world, he let her see the world from the outside, and let her read. What we consider to be at least

---

<sup>86</sup> DH Lawrence, op. cit, pp. 431-432.

<sup>87</sup> Nasio, JD, *Conceptele fundamentale ale psihanalizei*, Editura IRI, Bucuresti, 1999, pp. 145-149.

interesting here is the fact that from a very early age, the little Princess is attracted and fascinated by the works of Zola, Maupassant, Tolstoy, Dostoevsky and Boccaccio. Taking into consideration the strict, selfish and desexualizing education her father (a kind of feminine Dona Ines from Byron's *Don Juan*) gives her, according to which she should never have anything to do with the dwindled and the vulgar, such literary works would find no appropriate place on her reading list. Still, she seems to understand them with a shrewd, canny understanding: "She seemed to understand things in a cold light perfectly, with all the flush of fire absent. She was something like a changeling, not quite human."<sup>88</sup>

But of course, it is not the point of the tale to let us forget that she *is* human. The Princess grows up like a quick, dainty little thing with dark gold hair, wide, slightly prominent blue eyes that were at once so candid and so knowing, always grown, never grew up, strangely wise and childish, a sum of contradictions. She learns her lesson rapidly: the first lesson, of absolute reticence, the impossibility of intimacy with any other than her father; the second lesson, of naïve, slightly benevolent politeness. In fact, the little Princess is but a dead representation of a living human being, caught in its smallest details, immortally frozen into perfection by her father: "She looked as if she had stepped out of a picture. But no one, to her dying day, ever knew exactly the strange picture her father had framed her in and from which she never stepped."<sup>89</sup>

When left alone, she is hated by the commoners who treat her rudely because of her curious, easy and sterile impertinence towards the things they felt most; a clear case of the conflict between a cold analytical mind and a cult of the bodily senses. The fairy from the north cannot understand the volcanic phallic rage of the coarse people.

When she is 19, her grandfather dies, leaving her a considerable fortune on condition she lived for six months a year in the United States. Initially, she refuses, but her father wisely advises her that it is better for them to take the money and use it as a means of self-assertion and protection against the world. She has two houses: one in London and another one in Connecticut. We consider that an important part in the changes that the Princess was to undergo was played by the physical journey that she had to undertake every year from England to the USA, by this permanent vacillation between two identities, two cultures and two countries so utterly different. Yet, physically, she did not change: "So the years passed imperceptibly. And she had that quality of the sexless fairies, she did not change. At thirty-three she looked twenty-three."<sup>90</sup>

Her father, Colin, was ageing, and towards the end of his life he became more and more queer. He would have fits of violence that almost killed the Princess, but the fact of madness was never openly admitted. For us, his madness seems to be the final victory of the Id over the Superego after a lifetime of repressed desires. A companion, Miss Cummins, is hired to take care of her father. Miss Cummins is a few years younger than the Princess and she develops a sort of curious affection tinged with love for the white-haired gentleman.

When her father dies, the Princess is faced with nothingness; it is "as if everything had evaporated around her"<sup>91</sup>. Her attitude is ambivalent; she feels both relieved and lost. Her plight is presented with great subtlety, illustrating Lawrence's extraordinary command of the nuance. She is not affected so much by the physical disappearance of her father as she is by the emotional impact that has on her. Her human case is presented ironically; for the first time in her life, she is left alone, unprotected, uncontrolled and she feels she must *do* something. She finds herself looking at men with a shrewder eye; an eye to marriage:

---

<sup>88</sup> DH Lawrence, op. cit. p.433.

<sup>89</sup> DH Lawrence, op. cit, p. 432.

<sup>90</sup> DH Lawrence, op. cit, p. 435.

<sup>91</sup> DH Lawrence, op. cit, p. 436.

Not that she felt any sudden interest in men or attraction towards them. No. She was still neither interested nor attracted to men vitally. But marriage, that peculiar abstraction, had imposed a sort of spell on her. She thought that marriage, in the blank abstract, was the thing she ought to do. That marriage implied a man she also knew. She knew all the facts. But the man seemed a property of her mind rather than a thing in himself, another being.<sup>92</sup>

Here the irony is perfect, exemplifying that delicacy of tone, which is a mark of Lawrence's genius and demonstrates his profound humanity.

The development of the tale has the unpredictable character of life, yet it is perfectly imagined. The Princess feels the need to travel and, accompanied by Miss Cummins, she goes to New Mexico, to Rancho del Cerro Gordo. Here, she meets Domingo Romero, a Mexican, the last of a dispossessed Spanish family, aloof and reserved, his dark eyes betraying a spark of pride at the centre of their hopelessness. Romero is in the right way different from the mass of men. She perceives that he is a gentleman, that his "demon", as her father would have said, was a fine demon. Her acknowledgement of his noble spirit and origin is something that goes beyond the level of the consciousness, beyond education, morals and social prejudices. It is something that comes from within herself, something so powerful and fascinating that she has to submit to its charm. Domingo Romero is different from the other men. He is strong, determined, and proud, confident and undaunted, he is the real man looking for the real woman. A vague, unspoken intimacy grows up between them. Romero gave her the feeling that death was not far from him, that he was half in love with death and that made him possible to her. The idea of the clash of identities, blood and civilizations, also explored by DH Lawrence in "The Plumed Serpent", may explain here the intimacy that appears between the two protagonists. The death of feelings and senses in the Princess may be associated with the static nature of the Mexican who seem to have no meaning in life, who wait to be aroused into passion and hope.

As he attends on her trout-fishing, she feels "an insidious male kindness she had never known before waiting upon her"<sup>93</sup>. But, pleasant as she finds this would-be relationship, she doesn't see how it can lead to marriage.

The peculiar complications of her state are expressed when an obstinate resolution and a tinge of madness take hold of her. She is attracted by the Rocky Mountains and wants to look over them into their secret hearts. From the very beginning there is something of a bad omen about their journey. Miss Cummins has to go back because her horse was hurt, but the Princess insists to push on with the expedition, although she is now more exposed to the influence of the simple, vulgar people, as she has no longer the protection of a second principle of fading womanhood. The journey is quite dangerous and the Princess reacts immediately to the disturbing strangeness and beauty of nature. The journey here could be considered one of initiation because it is a departure from the daily world of human convention, standards and rules. It is a journey for the discovery of something she both fears and is attracted by: her own green demon. Her normal state of insecurity about her feelings is heightened by the conditions and circumstances of the mountain excursion and brought to a crisis. Finally, they arrive at a primitive cabin that could hardly contain two people. Here, she falls asleep and has a disturbing dream: "She dreamed it was snowing, and the snow was falling on her through the roof, softly, softly, helplessly, and she was going to be buried alive. She was growing colder and colder, the snow was weighing down on her. The snow was going to absorb her."<sup>94</sup>

It is not by mistake that Lawrence chose Romero's clothes to be black, since at its origins, black was the colour of fecundity, absolute passivity and tormenting depths, a state of complete

---

<sup>92</sup> DH Lawrence, op. cit, p. 437.

<sup>93</sup> DH Lawrence, op.cit, p. 441.

<sup>94</sup> DH Lawrence, op. cit, p. 461.

death, the odour of mourning. In opposition to that, the Princess dreams of snow, white being the colour of initiation, of the first steps of the soul, the colour of the beginning and of the end. The concept of the dream is important here, whether we consider it as an expression or even the fulfillment of a repressed desire, the revealing factor of the ego or the self or as the prelude of active life.

The Princess is initiated into something: the mysteries of sex, but she lacks emotional responsiveness. She beds with Domingo Romero, but frigidly denies response, thus turning the longing for Eros into the act of rape. Outraged he rapes her repeatedly but her will triumphs. She wants to regain herself completely; he wants her to give herself to him completely. She refuses to acknowledge the supreme blood intimacy, the concept of unity through loss (they shall become one body). For Romero, the couple should have a unique identity that would melt down their individual identities into its uniqueness; a complete annihilation of the Princess, a final dissolution of her identity into his, whereas for her, that dissolution would have meant death, the denial of her very essence. For the Princess, what happened at night was an accident and she wants to regain control. This enhances the spiritual dominion and the unity of man's self with the woman's self, the encounter of one demon with another. This act involves discovery, recognition, revelation and submission. It is this submission that the Princess cannot accept; she cannot give in to Romero only to satisfy his macho sense of property. She considered that, although she had wanted it, the act itself was a robbery and she found herself bare and without identity. She had lost herself to him; she did not belong to herself anymore. She denies Romero the transfer of identities and the victory.

The meeting of these two fine demons ends tragically for both of them; the clash between the Northern fairy and the Southern man proved fatal: Domingo dies in a shoot-out with the men from the Forest Service. He would rather die than deny his true nature, his phallic pride. The Princess dies on a symbolical level. Everything she had believed in crushes down like a sandcastle. She goes a little bit mad; her hair was grey at the temples and her eyes a little mad – just like her father. “Later, she married an elderly man and seemed pleased.”<sup>95</sup>

She obliterates the experience from her mind, denies the demon of selfhood, the demon lover and desire, remains a “virgin intact” and continues her reign in the childish and sterile role of the modern Princess of Anglo-American culture.

Some critics consider that Lawrence gave his full artistic genius in his novels and that his short novels were only fade copies of his major works, but we think that his short novels also deserve to be taken into consideration, although their space for narrative is more limited and the details are less.

### References:

- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, 1994: *Dicționar de simboluri, vol I-III*, Editura Artemis, București.  
Finney, Brian, 1990: *Sons and Lovers*, Penguin Critical Studies, Penguin Books.  
Leavis, F.R., 1955: *D.H. Lawrence: Novelist*, The University of Chicago Press, Chicago.  
Lawrence, D.H., 1982: *The Complete Short Novels*, Penguin Books.  
Nasio, J. D., 1999: *Conceptele fundamentale ale psihanalizei*, Editura IRI, București.  
Worthen, John: *Biography of D.H. Lawrence*, The University of Nottingham.

---

<sup>95</sup> DH Lawrence, op. cit. p. 470.

## The Translator vs. the Translated

Mădălina Pantea, Giulia Suci

University of Oradea

**Résumé:** Pendant trop longtemps, la traduction a été perçue comme une activité secondaire, comme une mécanique plutôt que comme un processus créatif, comme une compétence de toute personne ayant une culture de base dans une langue autre que la leur; une profession sans aucun statut. Loin d'être un hobby dilettante accessible à quiconque possède une connaissance minimale d'une autre langue, la traduction est, comme Randolph Quirk le dit, « l'une des tâches les plus complexes qu'un écrivain peut prendre sur lui-même ».

**Mots clés:** traducteur, traduction, message, source

For too long, translation has been perceived as a secondary activity, as a *mechanical* rather than a *creative* process, within the competence of anyone with a basic grounding in a language other than their own; in short, as a low status occupation. Far from being a dilettante hobby accessible to anyone with a minimal knowledge of another language, translation is, as Randolph Quirk puts it, “one of the most difficult tasks that a writer can take upon himself.”<sup>96</sup>

But, translation involves much more than a working acquaintance with two languages. „A translation is not a monistic composition, but an interpenetration and conglomerate of two structures. On the one hand there are the semantic content and the formal contour of the original, on the other hand the entire system of aesthetic features bound up with the language of the translation.”<sup>97</sup>

Translation means different things for different groups of people. For people who are not translators, it is first and foremost a text; for people who are, it is for the most part an activity.

If we look in a general dictionary, we find the following definition of the term *translation*:

translation n. 1. the act or an instance of translating. 2. a written or spoken expression of the meaning of a word, speech, book, etc. in another language. (The Concise Oxford English Dictionary)

The first of these two meanings relates to translation as a *process*, the second to the *product*. The first meaning focuses on the role of the translator in taking the original or *source text* (ST) and turning it into a text in another language (the *target text*, TT). The second meaning centres on the concrete translation *product* produced by the translator.<sup>98</sup>

At the same time, a translator thinks and talks about translation from the inside of the process, knowing how it is done, and knowing that no translation will ever be a perfectly reliable guide to the original, while a non-translator thinks and talks about translation from outside the process, not knowing how it is done but being able to recognize a good translation.

---

<sup>96</sup> Quirk, Randolph, *The Linguist and the English Language*, London, 1974, p.147.

<sup>97</sup> Levý, J., *The Art of Translation*, Prague, 1963.

<sup>98</sup> Shuttleworth, Mark and Cowie, Moira, *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1997, p. 181.

Translation is precisely what the copying of a given model is to a beginner in the art of painting. We know that the works of great masters are copied with pleasure and diligence by artists who would like to make their way. While they copy the design and the nuances and the full painting, they observe with great acumen every detail of the original artist's art and skill, the sum total of their example's beauty and perfection. They also make up a hundred little rules for themselves while they are working. They commit to memory a hundred technical tricks and advantages that are not immediately known to all and that they would have never discovered by themselves. Indeed, even their hand acquires a certain ability that guides the brush with more confidence. The same holds true for the translator.<sup>99</sup>

Translation has a lot in common with arts as well as sciences (See Figure 1):

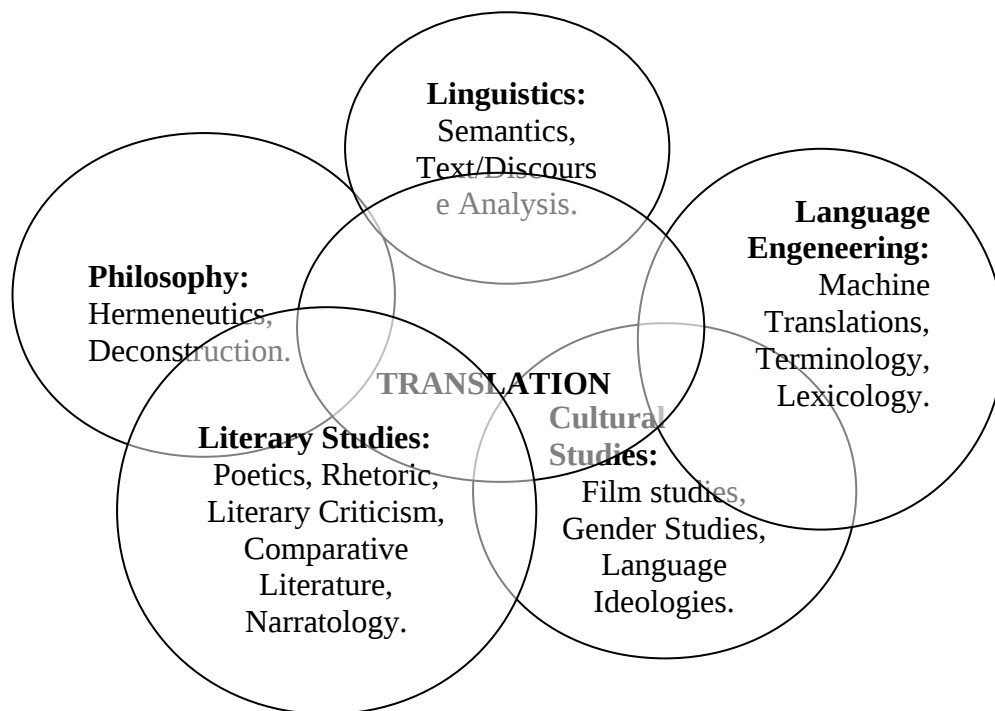


Figure 1: Disciplines interfacing with Translation.

Many newcomers to translation wrongly believe it is an exact science, and mistakenly assume that a firmly defined one-to-one correlation exists between the words and phrases in different languages which make translations fixed, much like cryptography. Other translators, mostly professionals working on technical, business, or legal documents, approach their task as a craft, one that can not only be taught but is subject to linguistic analysis and benefits from academic study. Most translators will agree that the truth lies somewhere between and depends on the text.

Some scholars consider translation a science. Though the most relevant features of a field of science are precision and predictability, Berkeley<sup>100</sup> notes that some sciences, principally those dealing with the humanities, do not attain a one hundred percent predictability level. Miremadi<sup>101</sup> writes that, “whether translation is considered an art or a science, it is, in its modern sense, a by-product of a long history of trials and errors, developments, improvements and innovations.”

Translation sometimes becomes highly dependent on the idiosyncrasies and intuition of the

<sup>99</sup> Levý, J., *The Art of Translation*, Prague, 1963.

<sup>100</sup> Berkeley, R. B., *The craft of public administration*. UK, Brown Publishers, 1991, p. 83.

<sup>101</sup> Miremadi, S.A., *Theories of translation and interpretation*. Tehran, SAMT Publication., 1991, p.39.

translator. Like composers and painters, translators often find their own moods and personalities reflected in their work. The major factor that prevents translation from being considered an art is that, unlike translators who have to solve a range of different problems, the defining factor of an artist's work is aesthetics.

Translation is often thought to be primarily about words and their meanings: what the words in the source text mean, and what words in the target language will best capture or convey that meaning. While words and meanings are unquestionably important, however, they are really only important for the translator, in the context of someone actually using them, speaking or writing them to someone else.

In ordinary day-to-day life in general, *words* and *meanings* take on their importance in intimate connection with *people*. They take on meaning through those people, arise out of those people's experiences and needs and expectations; and they tell us more about the people around us than we knew before, help us to understand them better.

We almost always learn words and their meanings from people and as a function of our complex relationships with people. The only really reliable way to learn a new word, in fact, is in context, as used by someone else in a real situation, whether spoken or written. Only then does the new word carry with it some of the human emotional charge given it by the person who used it; only then does it feel alive, real, fully human. A word learned in a dictionary or a thesaurus will most often feel stiff, wooden, awkward, even if its dictionary *meaning* is correct. This is the power of words, but what is the power of translated words?

The full power of translation resides in the fact that what is written in one language should be well translated into another. Nobody can do that well unless he has an experience of both languages that is both wide and deep. But that is not enough, since many people are eminently capable of understanding, though not of explaining, just as many people are able to judge a painting correctly even if they themselves do not paint, or just as many people are able to understand music without being able to sing. A correct translation is therefore a great and difficult thing. First, of course, you need to know the language you are translating from, and that knowledge should not be limited or trivial, but great and supported by an experience that is deep and accurate, and steeped in the daily reading of philosophers, orators, poets, and all other writers. Unless you have read them all, grown with them, turned them over in your mind, and kept them there, you cannot understand the power and the meaning of the words.

Why translate? Why produce texts that "refer to" other texts? Why not simply produce originals in the first place? Why is it necessary to represent a foreign text in one's own culture?

To answer these questions we must first state that translation is a rewriting of an original text, and all rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Frequently, translators use their translations to influence the evolution of the poetics of their time.

Were the earliest rewritings (translations) undertaken with certain intentions or strategies? The most obvious and perhaps the most important projects were religious ones. Differences in styles of translation expressed diverse views of the church. Luther, for example, rejected the literal translation of biblical phrases such as the *abundance of the heart* or *full of grace*. Thus, we might infer that rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect it can help in the evolution of a literature and a society.

Rewritings can introduce new devices, new concepts, new genres, and the history of translation is also the history of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can as well repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live. A

translation is a text written in a well-known language, which refers to, and represents a text in a language, which is not as well known.

Translation has to do with authority and legitimacy and, ultimately, with power, which is precisely why it has been and continues to be the subject of so many acrimonious debates. Translation is not just a “window opened on another world”, translation is a channel opened, often not without a certain reluctance, through which foreign influences can penetrate the native culture, challenge it, and even contribute to subverting it. “When you offer a translation to a nation,” says Victor Hugo,

that nation will almost always look on the translation as an act of violence against itself. Bourgeois taste tends to resist the universal spirit. To translate a foreign writer is to add to your own national poetry; such a widening of the horizon does not please those who profit from it, at least not in the beginning. The first reaction is one of rebellion. If a foreign idiom is transplanted into a language in this way, that language will do all it can to reject that foreign idiom. This kind of taste is repugnant to it. These unusual locutions, these unexpected turns of phrase, that savage corruption of well-known figures of speech, they all amount to an invasion. What, then, will become of one’s own literature? Who could ever dare think of infusing the substance of another people into its own very life-blood? This kind of poetry is excessive. There is an abuse of images, a profusion of metaphors, a violation of frontiers, and a forced introduction of the cosmopolitan into local taste.<sup>102</sup>

Nations have always felt they needed some person or persons they could trust enough to entrust him or her with the task of translating: the Horatian “fidus interpres” or “trustworthy interpreter.” It is important to bear in mind that the trust is invested in the producer of the translation, not necessarily in the product itself. Yet, trust is one thing, expertise another.

Translators can be trusted more with texts that are not central to the culture as a whole since they can only do limited damage at worst. Or, to put it simply in text-linguistic terms: different types of texts need to be translated in different ways. Translations were clearly made for different publics with different levels of education.

A translation should therefore sound “foreign” enough to its reader for that reader to discern the workings of the original language that expresses the language game, the culture of which the original was a part, shining through the words on the translated page. Obviously this is a type of translation no longer practiced in our days and age, simply because the audience for it has almost ceased to exist.

Translation then, is not just a process that happens in the translator’s head. Readers decide to accept or reject translations. Different types of readers will require different types of translation. In Goethe’s words: “if you want to influence the masses, a simple translation is always best ...”<sup>103</sup>

Another way of discussing the question of “Why translate?” is to speak of its cultural influence, having a double process of de-contextualization and re-contextualization, first reaching out to appropriate something alien and then domesticating it.

The translation of texts was central to the great cultural movements of early modern Europe, the Renaissance, the Reformation, the Scientific Revolution, and the Enlightenment and continues to be a crucial exchange between nations. Of course, the greater the distance between the languages and cultures involved, the more clearly do the problems of translation appear.

Translation is the most eminent service one can render to the literature and culture of a nation. To transport the masterpieces of the human spirit from one language into another is essential for a well-grounded general culture. The best way to do without translations would be to know all the

<sup>102</sup> Victor Hugo (1802–1885). French novelist, poet, dramatist. Extract from the preface he wrote for the Shakespeare translations published by his son, François-Victor, in 1865, p. 15.

<sup>103</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, *Writings on Literature*. Auflage 2008, Leinen, p. 352.



languages in which the works of the great poets have been written: Greek, Latin, Italian, French, English, Spanish, Portuguese, German - but to do that we would need a lot of time and a lot of help and then we could never flatter ourselves with the thought that knowledge so hard to acquire would, in fact, be acquired by all.

The results of such cultural translations are best rendered into words by Johann Wolfgang von Goethe, in his "Writings on Literature":

If we are able to put ourselves directly into such a distant situation, with no knowledge of local colour and no understanding of the language, if we can observe a foreign literature at our ease, without having to do historical research, if we can bring the taste of a certain time to mind, the meaning of a nation and its genius, we must thank the translator who has exercised his talents for our benefit with great diligence, his whole life long.<sup>104</sup>

We might consider language as a plant, a plant we care a lot about, a plant we nourish and wet daily, a plant that we *talk to*, *sing to* and *cherish*. This plant must never die, this plant must spring again from its own seed or it will bear no flower, and this is the burden and the curse of Babel. Languages spring anew by ways of translations; languages use their own seed to bloom into beautiful flowers that make us feel richer simply by turning towards them and knowing of their existence.

#### References:

- Berkeley, R. B. - *The Craft of Public Administration*. UK, Brown Publishers, 1991.  
Gentzler, Edwin - *Contemporary Translation Theories*. London and New York, Routledge, 1993.  
Goethe, Johann Wolfgang von - *Writings on Literature*. Auflage 2008, Leinen  
Levý, J. - *The Art of Translation*, Prague, 1963.  
Miremadi, S.A. - *Theories of translation and interpretation*. Tehran, SAMT Publication., 1991.  
Quirk, Randolph - *The Linguist and the English Language*, London, 1974.  
Shuttleworth, Mark and Cowie, Moira - *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1997.

---

<sup>104</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, *Writings on Literature*, Auflage 2008, Leinen, p. 564.

## Space and the Imaginary in J. M. Synge's *The Playboy of the Western World*

Éva Székely

University of Oradea

**Resümee:** Der Artikel untersucht den kulturellen Nationalismus in *The Playboy of the Western World* von J.M.Synge.

**Key-words:** cultural nationalism, Anglo-Irish drama, J.M. Synge, *The Playboy of the Western World*

*The Playboy of the Western World* is the best-known and the most discussed of J. M. Synge's plays. It is a topsy-turvy rendering of the oedipal tale, presenting the audience and the reader with an Irish rural community so sensation-hungry that they are ready to ostracize the protagonist of the play not because he killed his father but because he did not.

The action takes place in a country public house in a Mayo village. The pub is owned by Michael James Flaherty, but is actually run by his daughter, the sharp-tongued and imaginative Pegeen Mike. Pegeen is betrothed to her cousin, the insipid priest-ridden Shawn Keogh, but she is obviously not in love with him. Bored by the vapidness of her life in a place where nothing exciting occurs, Pegeen hankers after the days when violent men enlivened the life of her village:

PEGEEN (*with scorn*). ... Where now will you meet the like of Daneen Sullivan knocked the eye from a peeler; or Marcus Quin, God rest him, got six months for maiming ewes, and he a great warrant to tell stories of holy Ireland till he'd have the old women shedding down tears about their feet. Where will you find the like of them, I'm saying? (*The Playboy of the Western World* 17)

Into this place arrives on an evening of autumn Christy Mahon, the protagonist of the play. A pitiful fugitive in the beginning, Christy quickly grows cocky upon learning that the villagers, who are as bored as Pegeen, do not disdain him for having killed his father but admire him for his pluck, nay, they consider him a true hero. Having won the heart of Pegeen Mike and the admiration of all the local women and men (The only exception is Shawn Keogh, but he is such a coward that no-one heeds his opinion.), Christy is ready to settle down in the village when misfortune strikes in the person of his father, Old Mahon, who, very much alive, makes his appearance in the pub. Now Pegeen and the villagers (with the exception of the commonsensical Widow Quin) feel duped and start ranting at Christy because he pretended to be a hero though in reality he had done "nothing but hitting a soft blow and chasing northward in a sweat of fear" (*The Playboy of the Western World* 70). To prove himself to the community and especially to Pegeen, Christy hits his raging father once again, and now it seems he has made a thorough job of it. But this time the community is filled with fright, and they decide to report him to the 'peelers' (i.e. the police). Even Pegeen, whom Christy expects to hail his deed as she did before, turns her back on him declaring, "I'll say, a strange man is a marvel, with his mighty talk; but what's a squabble in your backyard, and the blow of a loy, have taught me that there's a great gap between a gallous story and a dirty deed" (*The Playboy of the Western World* 74). But Old Mahon is still alive. He reappears for a second time, now full of admiration for his son who has proved his manhood to him. After expressing their disdain of "Mayo, and the fools is here" (*The Playboy of the Western World* 77), father and son proudly leave the

village. The play ends with Pegeen's keening for having lost Christy.

The plot of the play is based on an actual story that Synge heard on the Aran Islands about a Connaught man

who killed his father with the blow of a spade when he was in passion, and then fled to this island and threw himself on the mercy of some of the natives with whom he was said to be related. They hid him in a hole ... and kept him safe for weeks, though the police came and searched for him, and he could hear their boots grinding on the stones over his head. In spite of a reward which was offered, the island was incorruptible, and after much trouble the man was safely shipped to America. (*The Aran Islands* 62)

Hiding criminals from the police was common enough in the west of Ireland where people did not believe in the effectiveness of incarceration, and where the law was associated with the much hated English oppressors. So, taken into account the Irish context which inspired *The Playboy*, one may contend that there is nothing sensational about its plot. What is sensational about the play is the way in which it was received by the Dublin public in 1907 and by the Irish Americans four years later. On the first night of *The Playboy* in Dublin, the audience sat quietly during the first two acts but broke into pandemonium in the second half of the third act at the word 'shift'. The objections raised against the play were the "coarseness of the dialogue" and the cheek to present Irish audiences with such "undesirable specimens of Irish womankind" (Holloway 81, 82) as Pegeen Mike or the wily Widow Quin. On the whole the audience considered *The Playboy* an ineffectual play, and frowned at the audaciousness that an avowedly nationalist company dared produce it. In 1911, when the company toured America with the play, they faced the displeasure of Irish nationalists once again, for Irish Americans considered the play a libel on Irish national character and did everything to suppress it.

Today *The Playboy* is considered Synge's masterpiece. And a masterpiece it is on at least three accounts: on account of the hilariously absurd world it evokes, on account of the vigor of its characters, and on account of the flavored Hiberno-English idiom in which its dialogue is written.

The world that the characters of *The Playboy of the Western World* believe they inhabit is actually not the impoverished village the play's stage set<sup>105</sup> would suggest, but a Rabelaisian world of the imaginary. The drabness of their real life is successfully concealed by exaggerated talk, capable to transform a pathetic belated adolescent into a worshipped local hero,<sup>106</sup> a bigheaded country girl into a romantic heroine,<sup>107</sup> and a commonplace Irish wake into a momentous drinking spree.<sup>108</sup> No one is excepted from overblown talk, not even squeamish Shawn Keogh who reacts to Michael James's suggestion that he watch over Pegeen while he (Michael James) spends the night at Kate Cassidy's wake, as if such a deed would bring about excommunication:

SHAWN (*turning back, wringing his hands*). Oh, Father Reilly, and the saints of God, where will I hide myself today? Oh, St. Joseph and St. Patrick and St. Brigid and St. James, have mercy on me now!

<sup>105</sup> "Country public-house or shebeen, very rough and untidy." (*The Playboy of the Western World* 15).

<sup>106</sup> "Bravery's a treasure in a lonesome place, and a lad would kill his father, I'm thinking, would face a foxy divil with a pitchpike on the flags of hell." (*The Playboy of the Western World* 25).

<sup>107</sup> "CHRISTY (*with rapture*). If the mitred bishops seen you that time, they'd be the like of the holy prophets, I'm thinking, do be straining the bars of Paradise to lay eyes on the Lady Helen of Troy, and she abroad, pacing back and forward, with a nosegay in her golden shawl." (*The Playboy of the Western World* 64).

<sup>108</sup> "Kate Cassidy's wake ... you'd never see the match of it for flows of drink, the way when we sunk her bones at noon-day in her narrow grave, there were five men, aye, and six men, stretched out retching speechless on the holy stones." (*The Playboy of the Western World* 66).

SHAWN *turns round, sees door clear, and makes a rush for it.*

MICHAEL (*catching him by the coat-tail*). You'd be going, is it?

SHAWN (*screaming*). Leave me go, Michael James, leave me go, you old Pagan, leave me go, or I'll get the curse of the priests on you, and of the scarlet-coated bishops of the Courts of Rome. (*The Playboy of the Western World* 20)

Though there is not one character in *The Playboy* that is not worth our interest, for want of space focus shall be directed onto only three of them: Christy Mahon, Pegeen Mike and Father Reilly.

Christy Mahon, the protagonist of the play, is “an outsider, a man on the run” (Waters 67) and a tramp<sup>109</sup> in becoming. (Synge had a special affinity for Irish vagrants and the supposedly romantic life that they led.) Initially, the butt of the jokes of his father and of the young girls of his native village, who have despised him for being lazy, shy and inept at consuming alcohol, Christy manages to stand up for himself and eventually emerges as a true hero. He is markedly different from the despised stage Irishman and from Boucicault's sympathetic Irish vagabonds. If the latter are addicted to knockabout comedy and show deference to authority figures, Christy, admired by the villagers, becomes truly violent, independent: a law unto himself. Though not firmly fixed, there is one constant element in his character: he is a loner – “...I was lonesome all times, and born lonesome, I'm thinking, as the moon of dawn” (*The Playboy of the Western World* 45) – and this differentiates him from the Irish stock-characters of nineteenth century English commercial comedies once again, for the latter could not function on their own but only as appendages to other characters. To top it all, Christy's speech is full not of blarney but of poetry spiced up with a bit of a Villonesque effrontery, as the following scene shows:

CHRISTY. If I can wring a neck among you, I'll have a royal judgment looking on the trembling jury in the courts of law. And won't there be crying out in Mayo the day I'm stretched upon the rope, with ladies in their silks and satins sniveling in their lacy kerchiefs, and they rhyming songs and ballads on the terror of my fate?

*He squirms round on the floor and bites SHAWN'S leg.*

SHAWN (*shrieking*). My leg's bit on me. He's the like of a mad dog, I'm thinking, the way that I will surely die.

CHRISTY (*delighted with himself*). You will, then, the way you can shake out hell's flags of welcome for my coming in two weeks or three, for I'm thinking Satan hasn't many have killed their da in Kerry, and in Mayo too. (*The Playboy of the Western World* 76)

A worthy match for Christy, Pegeen Mike, the girl “with a stale stink of poteen on her” (*The Playboy of the Western World* 53), is utterly different from the “sweet faced colleens served up by Dion Boucicault and other nineteenth century writers of fiction and drama” (Waters 71). Unlike them, Pegeen is fierce and outspoken, and her callousness is most appalling. She discredits her rival, the Widow Quin, with malignant remarks – “Doesn't the world know you reared a black ram at your own breast, so that the Lord Bishop of Connaught felt the elements of a Christian, and he eating it after in a kidney stew?” (*The Playboy of the Western World* 33) – and cruelly taunts Shawn Keogh once she has rejected him – “Well, it'd be a poor thing to go marrying your like. ... and isn't it a great blessing I didn't wed you before himself came walking from the west or south?” (*The Playboy*

---

<sup>109</sup> Until the end of the nineteenth century, tramps were an accepted element of Ireland. Before the seventeenth century they included herdsmen and high-status intellectuals such as poets, brehons (Ireland's traditional law-givers), priests and soldiers. The English heartily disliked the Irish rovers, because they were uncontrollable and therefore a threat to their authority in Ireland. They did everything to suppress them. Yet the famine periods of the nineteenth century sent thousands of people on the road. For a couple of decades they were viewed sympathetically, but with the consolidation of Irish farms at the close of the century, tramps came under suspicion once again. (Waters 67-68).

of the Western World 68) –. She is equally cruel to Christy, burning his leg with a lighted sod, once she realizes that murdering one’s father is not such a heroic deed after all. Her character is saved in the last lines of the play, when she recognizes that by failing Christy at the climax of his trouble, she let go her only chance to escape the stifling atmosphere of her village: “Oh, my grief, I’ve lost him surely. I’ve lost the only Playboy of the Western World” (*The Playboy of the Western World* 77).

The much talked-of Father Reilly, the spiritual authority of the village, significantly never appears on the stage. His figure is a far shot from the jovial and benevolent character of Boucicault’s Father Dolan in *The Shaughraun*. The priest in Synge’s play is merely censorious (He frowns at the heavy drinking of his parishioners.), and from what Shawn Keogh says of him, his sole interest appears to be to prevent premarital sex among the villagers. When learning of the arrival of Christy to the pub, he quickly sends the Widow Quin to ‘protect’ Pegeen, and when it transpires that she (and in fact all the village women) is mesmerized by the newcomer, he quickly obtains the dispensation necessary to wed her to Shawn Keogh. As Michael James relates, “‘It’s come in the nick of time,’ says he [Father Reilly]; ‘so I’ll wed them in a hurry, dreading that young gaffer who’d capsize the stars” (*The Playboy of the Western World* 67). For all his efforts, Father Reilly has no impact on the villagers. (This may be the reason for his physical absence from the play.) Excepting Shawn Keogh, all the men in the village are heavy drinkers, and without exception all the girls display a manifest interest in men and are ‘ashamed’ to walk to the priest “winter and summer with nothing worth while to confess at all” (*The Playboy of the Western World* 37).

As regarding the Hiberno-English idiom in which the play is written, J.M. Synge makes a lavish use of its most characteristic idiosyncrasies, such as clefting – “*It’s above at the cross-roads* he is, meeting Philly Cullen and a couple more are going along with him to Kate Cassidy’s wake.” –, the subordinate use of coordinating conjunction ‘and’ – “And to think it’s me is talking sweetly, Christy Mahon, *and* I the fright of seven townlands for my biting tongue.” – and of the periphrastically realized present perfect with reference to the recent past – “*I’m after meeting* Shawn Keogh and Father Reilly below” (*The Playboy of the Western World* 16, 66, 31) Yet, though he was very modest about his achievement,<sup>110</sup> Synge’s *Playboy* is not a simple transcription of the idiom as he heard the peasants speak it. Synge had a flair for stylistic manipulation. As Tracy Mishkin pointed it out, “his skill lay in injecting Irish into English, thereby creating an Irish literature written in English, out of the co-pressure of the two tongues ... In his work, Irish poetic clichés gained new life, turgid translations caught fire, and new words sprung from the clash of languages.” (55) The idiom that Synge’s characters speak is rugged, zealous and yet eloquent. His forte is the juxtaposition of pious remarks and earthy speech:

aren’t you a louty schemer to go burying your poor father unbeknownst when you’d a right to throw him on the crupper of a Kerry mule and drive him westwards, like holy Joseph in the days gone by, the way we could have given him a decent burial, and not have him rotting beyond, and not a Christian drinking a smart drop to the glory of his soul? (*The Playboy of the Western World* 66-67)

Or the juxtaposition of the heightened words of courtly love and vulgar expressions:

Amn’t I after seeing the love-light of the star of knowledge shining from her brow, and hearing words would put you thinking on the holy Brigid speaking to the infant saints, and now she’ll be turning

---

<sup>110</sup> In writing *The Playboy of the Western World*, as in my other plays, I have used one or two words only that I have not heard among the country people of Ireland, or spoken in my own nursery before I could read the newspapers. A certain number of the phrases I employ I have heard also from herds and fishermen along the coast from Kerry to Mayo or from beggar-women and ballad-singers nearer Dublin; and I am glad to acknowledge how much I owe to the folk-imagination of these fine people. (*The Playboy of the Western World and Riders to the Sea* 11).

again, and speaking hard words to me, like an old woman with a spavindy ass she'd have, urging on a hill. (*The Playboy of the Western World* 53)

Our playwright is known to have penned plenty of shoddy verse, but his *Playboy*, which is a prose play, is nothing if not poetical. Synge does not use metaphors or symbols, only the simplest of tropes: similes or richly descriptive comparisons. Usually derived from the everyday world of nature – “naked as an ash-tree in the moon of May” (33) – and man – “Did you never hear tell of the skulls they have in the city of Dublin, ranged out like blue jugs in a cabin of Connaught?” (56) –, and from the Bible – “it'd be best, maybe, I went on wandering like Esau or Cain and Abel on the sides of Neifin or the Erris plain”(44) –, these comparisons appeal to readers and audiences alike because, as Alan Price observed “the associations are palpable, the pregnant detail is unerringly placed, and so the effect is apt, tangible and immediate” (49). But the script's poeticality does not stop at the level of imagery only. A cursory glance at the lines of the play tells even to a reader with a less experienced ear that the playwright took particular care with the prosody of the text. For example, Christy's rodomontade in front of the village girls is articulated in a more or less dactylic rhythm, the dactyl (more precisely the dactylic hexameter) being associated with classical epic poetry and, therefore, fit for the description of 'heroic' deeds.

- / - / - - / - - / - / - - / || - - / - / -  
He gave a drive with the scythe, and I gave a lep to the east. Then I turned a-round with  
- / - - / - - / - / - - / - - / || / - - / -  
my back to the north, and I hit a blow on the ridge of his skull, laid him stretched out, and  
- / - - / - - / -  
he split to the knob of his gullet. (*The Playboy of the Western World* 41)

In addition, as Tracy Mishkin pointed it out, the musicality of the script is increased by the fact that “Synge borrowed the Irish literary and vernacular use of alliteration for *The Playboy of the Western World*, creating such phrases as ‘powers and potentates,’ ‘cot and cabin’, and ‘fasting or fed’ in which the alliteration enhances the synonymical or antonymical nature of the word pairs” (55).

#### References:

- Mishkin, Tracy. *The Harlem and Irish Renaissances: Language, Identity, and Representation*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1998.  
Price, Alan. *Synge and Anglo-Irish Drama*. London, Methuen, 1961.  
Synge, John Millington. *The Aran Islands*. Oxford: Oxford University Press, 1979.  
- - - - *The Playboy of the Western World and Riders to the Sea*. London: Routledge, 1995.  
Waters, Maureen. *The Comic Irishman*. Albany: State University of New York Press, 1984.

# **Etudes littéraires françaises**

## Le roman français postmoderne. Sébastien Doubinsky - Le livre muet

Dana Maria Cipău  
Université d'Oradea

**Résumé :** *Le livre muet* de Sébastien Doubinsky est une œuvre postmoderne qui réclame de la part du lecteur une sensibilité ouverte, correspondant à l'horizon *atopique* de l'œuvre qui l'attend pour le délecter par le jeu des signifiants et le glissement vertical à travers des couches signifiantes profondes vers lesquelles nous conduisent les symboles et les allusions intertextuelles.

**Mots clés :** horizon atopique, spécularité, mise en abyme, jeu des signifiants, intertextualité, symbole, production du sens

1. Sébastien Doubinsky est un écrivain et un poète français contemporain, d'expression française et anglaise, né à Paris, le 25 août 1963. Il a fait des études d'histoire et de littérature anglaise à Paris et aux Etats-Unis. Ayant passé une partie de son enfance aux Etats-Unis, il est marqué par la culture américaine – ce qui apporte un souffle neuf à ses écrits en langue française. Actuellement il enseigne la littérature française à Aarhus, au Danemark. Il y fonda les éditions du Zaporogue (éloge à ses ancêtres russes). Il a publié des romans en français, en danois et en anglais et des recueils de poèmes et de nouvelles en français et en anglais.

Le roman que nous nous proposons d'analyser ici, *Le livre muet*, écrit en français, a été publié à Paris, aux Editions Le Cherche midi, en 2007. Nous avons eu accès à la version roumaine, la traduction de Daria-Laura Bârsan, faite en 2008 pour les éditions Humanitas, Bucarest.

Au premier abord, le livre paraît solliciter peu le lecteur : Alessandro Salomonsen, un topographe rongé par le cancer, est envoyé sur l'une des îles Eoliennes pour mesurer un terrain destiné, selon ses employeurs, à un observateur astronomique, selon les habitants soupçonneux de l'île à une base militaire américaine. Las de vivre, le topographe découvre, avec le goût de la vie dans un monde plein de charme, l'amour pour une infirme, Vera. Mais l'île lui réserve d'autres surprises encore. Il est incapable de mener à bonne fin sa tâche, car les dimensions du terrain qu'il doit mesurer changent inexplicablement – chose qui avait failli rendre fou le topographe qui lui avait précédé et qui, abandonnant son métier s'était définitivement établi sur l'île pour mener la vie simple et archaïque d'un éleveur de chèvres. Miraculeusement guéri par les eaux d'une source magique, pour témoigner à sa sirène de son amour, Salomonsen se lance du haut du *Rocher des amoureux* dans les eaux de la Gloire, saut dangereux et symbolique sur lequel le livre prend fin.

Par la solidité de la forme narrative, la valeur du livre tend à glisser systématiquement au-delà du champ du lisible, des conformismes révélés ironiquement dans un discours apparemment mimétique/ référentiel.

Le roman de dimensions réduites, « *livre solaire* » « *humain* », « *plein d'ombres* » - par conséquent, se prête à un rythme de lecture désinvolte, sans affecter l'intégrité du texte pour qui l'aborde comme un simple roman de vacances, « *à lire l'été, éventuellement sur une île* »<sup>111</sup>. La

---

<sup>111</sup> Remarques appartenant à Ioana Pârvulescu, sur la couverture IV de la version roumaine du livre de Sébastien Doubinsky, *Cartea mută*, Editura Humanitas, București, 2008.



lecture en est alerte, car les descriptions sont peu nombreuses, efficaces, lapidaires comme les conversations.

Le livre se prête à deux régimes de lecture différents : l'un qui suit les articulations de l'anecdote, qui, pareil au topographe prend en considération l'étendue mesurable du texte, l'autre, qui suit patiemment dans le texte les stratifications du signifiant, le jeu de l'écriture qui découpe des failles verticales dans le sujet invitant à une lecture des profondeurs où gisent dans le silence les trésors des vérités humaines incommunicables. Les lecteurs estivaux sont aussi bien desservis que les lecteurs que Barthes appelle « aristocratiques »<sup>112</sup> qui aiment à retrouver dans cette œuvre moderne le goût pour les œuvres du passé : telle notation de détails qui rappelle Flaubert, telle description qui renvoie à Alain Robbe-Grillet (l'excès de précision, la folie de la description qu'on retrouve dans la page rédigée par Salomonsen qui décrit la montre bracelet d'un homme qu'il observe dans un bar), l'analogie que fait le narrateur du livre entre lui-même et Meursault, le personnage de Camus, ou bien les nombreuses allusions mythologiques ou au conte de Hans Christian Andersen, *La petite sirène*. Ces « franges de culture » ouvrent le texte vers le passé culturel, le font entrer dans une dialectique de l'échange qui le place dans l'économie collective (y compris psychologique) propre au postmodernisme conscient du fait qu'il ne peut exister en dehors du texte infini, de l'inter- texte.

L'auteur manie deux types de réalisme : celui qui déchiffre le réel (ce qu'on démontre, mais qu'on ne voit pas) et le deuxième, qui dit « la réalité », ce qu'on voit, mais qu'on ne démontre pas « l'entêtement de la chose d'être là » (Barthes 1973 : 72).

2. Les allusions à la surimpression des deux réalités s'organisent au fil de la lecture pour constituer une poétique de la mise en abyme et, par là, une invitation à une lecture plurielle.

Un tel passage est celui qui présente la visite de Salomonsen en compagnie de son jeune et troublant guide indigène, Stefano, au site archéologique de la Petite Césarà, ville « morte », que les fouilles avaient ramenée à la vie comme Pompey et Herculaneum. L'endroit avait été choisi par la Compagnie de production les Films de l'Etoile pour y tourner un film historique, car la ville romaine bâtie en pierre blanche, avait été miraculeusement conservée intacte par la lave du volcan. En contemplant la ville ressuscitée, Salomonsen est troublé par l'impression que deux films transparents se seraient superposés : l'un, qui l'inclurait lui-même, « dans son costume blanc et toute sa fatigue » et l'autre, « l'Antiquité et la splendeur du passé ressuscité ». Condamné par une maladie impitoyable, le personnage est content d'avoir eu la chance de voir, avant de mourir la belle ville qui représente pour lui « un petit fragment de ce qui se trouve au-delà », une poussière de marbre du « monument funéraire ». Césarà-la-Petite, qui surclasse par sa beauté toutes les autres villes « mortes », est restée jeune, elle est « une Ophélie », une Béatrice.<sup>113</sup>

Nous mentionnons donc, pour le moment, l'importance accordée par l'auteur à la surimpression et l'invitation implicite de retrouver au-delà des détails concrets, des « effets de réel » qui induisent l'impression que nous nous trouvons devant un banal livre racontant un séjour sur une île envahie de touristes estivaux qui manifestent partout leur présence dans un amalgame de langues, qu'il faut percer en profondeur pour retrouver les sens cachés du livre renvoyant à un au-delà complexe et atemporel.

La clef du roman nous est fournie par l'auteur même dans les mises en abyme qui renvoient au *Livre muet* ou au temple de la Petite Césarà où les touristes « s'extasient » devant les statues sans savoir que le vrai cœur de bâtiment se trouve sous leurs pieds, dans la crypte qui recèle le bassin recueillant les eaux sacrées de la source guérisseuse (Doubinsky 2008 : 43).

Rationaliste par formation, Alessandro Salomonsen refuse les aberrations des relevés topographiques qui l'empêchent de remplir une tâche simple pourtant pour un expert comme lui :

<sup>112</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Editions Du Seuil, 1973, p. 21.

<sup>113</sup> Sébastien Doubinsky, *Le livre muet*, p. 41.

mesurer un terrain situé sur l'une des pentes du *Vieux*, le volcan de l'île, les résultats en étant toujours différents. Toute son éducation « *se révolte en lui* » qui ne croit pas aux dieux, aux mystères. Au fond, médite-t-il, « *le monde est plein de mystères parfaitement explicables* », comme « *les éclipses solaires ou les veaux à deux têtes* ». <sup>114</sup> A ce moment de la méditation, un souvenir lui vint : un livre qui l'avait marqué dans l'enfance, livre fait uniquement de gravures, sans aucun texte. Il l'avait admiré chez son grand-oncle Samuel, que la famille trouvait excentrique à cause de ses penchants pour les tables tournantes. L'oncle expliqua à l'enfant que chaque dessin du livre représentait une étape alchimique dans la découverte de la pierre philosophale. Lorsque l'enfant lui demanda logiquement comment il pouvait savoir ce que représentaient les gravures puisqu'il n'y avait pas de texte explicatif, l'oncle lui répondit que c'était la « *tradition* » qui l'affirmait. Salomonsen compara donc le terrain qu'il devait mesurer à une page tirée du fameux livre de l'oncle : il « *montrait, mais ne révélait rien* ». <sup>115</sup> Pour faire comprendre à ses supérieurs ce qui se passait sur l'île il aurait fallu, pensait le topographe, qu'ils y vinsent sur place et vissent de leurs propres yeux.

L'épisode placé peu avant la fin du livre est un avertissement subtil adressé au lecteur invité, lui aussi, à voir, au-delà des « images » que le livre qu'il est en train de lire lui montrent, la représentation chiffrée du silence d'un message obscur, symbolique. L'auteur nous offre en plus, par ce message l'explication du titre du livre.

Un autre procédé de mise en abyme dans *Le livre muet*, qu'on pourrait exploiter plus à fond, est le cahier dans lequel Salomonsen note ses observations « *pour se rappeler plus tard* » <sup>116</sup>.

Salomonsen - parvenu, selon l'opinion des médecins, au terme de son existence-, qui se compare à un moment donné à Meursault, ne peut s'empêcher de constater qu'il avait vécu « *en évitant inconsciemment les détails* ». Sa vie remémorée se présentait à lui comme une suite de « *grands blocs gris de ciment* », tout semblables, excepté leur longueur. Son métier même ne consistait-il pas « *à mesurer, évaluer, délimiter* » et non pas à « *regarder* » ? Le séjour sur l'île, survenu au seuil de la mort, ouvre pour lui une époque nouvelle, étourdissante, un vrai défi pour qui avait toute sa vie mesuré des terrains qu'il était incapable de « *décrire* », qui avait aimé des femmes dont il était incapable de se rappeler la figure, lu des livres sans retenir les noms des personnages qu'il aimait pourtant. En parcourant sans but le labyrinthe des ruelles de la petite ville où il devait attendre la livraison de ses instruments de travail, il se rappela qu'il avait été surnommé par ses amis « *Monsieur Amnésie* » car il avait toujours eu, dans la vie quotidienne, des problèmes de mémoire, confondant les lieux où il avait passé ses vacances, oubliant les noms de bien de personnes qu'il avait rencontrées et les dates de naissance de ses proches. La superficialité avec laquelle le héros appréhende la réalité est valable aussi au niveau de ses lectures. Aimant beaucoup Tolstoï, il avait apporté sur l'île (renvoi ironique à la fameuse question concernant les objets qu'on aimerait avoir sur soi sur une île déserte) la *Guerre et la Paix*, roman lu et relu. Or, en méditant au sujet du roman, il lui arrive de confondre le nom du Prince Andreï Bolonsky avec celui de Vronsky, héros du roman *Anna Karénina* - *lapsus* qui réitère que son amnésie est foncière, vu qu'il s'agit de son livre favori.

Malgré cette déficience, il aimait l'histoire au point d'avoir voulu être archéologue. L'histoire, pour lui, était comme une couche géologique, avec ses dénivellations et ses anomalies, « *une carte géographique du temps* » <sup>117</sup> à trois dimensions qui rendait difficile son étude.

Le petit carnet acheté sur l'île est censé tout d'abord recueillir ses observations, et la première page écrite est la description d'un bracelet en or qui scintilla un instant sur le poignet d'un homme qui accompagnait une actrice célèbre venue sur l'île pour tourner le film. La notation en est précise,

---

<sup>114</sup> *Le livre muet*, p. 123.

<sup>115</sup> *Idem*.

<sup>116</sup> *Le livre muet*, p. 130.

<sup>117</sup> *Le livre muet*, p. 26.

objective, impersonnelle, véritable leçon des choses rédigée comme une description de nouveau roman. Peu à peu, les notations se transforment en petits poèmes en prose. L'exercice par lequel il s'impose de « voir » attentivement les détails des choses qui l'entourent devient peu à peu une initiation non seulement ontologique mais aussi esthétique. Les notations du carnet glissent peu à peu de l'objet regardé au souvenir et à la méditation, comme dans le fragment intitulé *La bouteille* ou dans celui intitulé *La mer et les cigarettes* où il médite sur les contrastes qu'on veut oublier, qui font de la vie de « détails » une suite d'absences qui ne cesse de l'étonner lorsqu'il en devient conscient.

Un passage particulièrement important de ce carnet est celui qui reproduit un texte qui allait être écrit dans le carnet, qui aurait dû porter le titre *L'Harmonie des choses*. Comme il n'avait pas pris son carnet, c'est un texte que Salomonsen se propose d'écrire et qui s'actualise, malgré sa double virtualité sous les yeux du lecteur, page muette à la puissance deux traduisant le discours intérieur, non matérialisé par l'écriture du personnage. Outre le fait que le passage de la troisième personne du récit principal à la première personne des textes lyriques du carnet pourrait signifier pour lui un lent exercice d'initiation à sa propre existence, abandon de l'absence existentielle dans laquelle il avait vécu jusque là, le passage susmentionné nous offre la preuve que l'initiation de Salomonsen est en train de s'accomplir. Il est devenu capable de saisir parmi les détails d'un paysage des éléments qui le résument, qui sont « l'empreinte précise » du lieu respectif.

De pareils détails *emblèmes* constituent les traits d'union entre le moi qui les décèle et la masse non différenciée qui les entoure, le lieu qui finit par impressionner l'observateur devenant étrangement conscient de sa présence dans le monde. Sans ce détail, on serait moins présent dans le lieu respectif et l'impression laissée en serait moins émouvante. C'est un passage qui évoque pour nous bien de pages de la *Recherche du temps perdu* qui traduisent les moments où le narrateur est fasciné par l'épiphanie de l'essence des choses grâce à quelque impression insolite qui paraît en résumer toute l'essence cachée. Il faudrait voir dans ce petit fragment aussi une invitation adressée au critique qui, pareil au topographe se résume « à mesurer, évaluer, délimiter », de rechercher dans *Le livre muet* les détails qui en constituent les « empreintes », qui se constituent en autant de clés de lecture.

**3.** *Le livre muet* réclame impérieusement la relecture, après en avoir recueilli au fil des pages les avertissements plus ou moins chiffrés. Le simple agencement des symboles que le livre laisse « voir » permet l'accès au niveau profond, mystérieux de l'imaginaire humain, noyau du psychisme, qui retrace l'histoire d'une initiation. Nous pénétrons ainsi au plus profond de l'affectivité, des rêves, du niveau conscient ou subconscient du héros en pleine transformation. Pour en venir à bout, il faudrait prêter attention à chaque être présenté, aux couleurs, sons, gestes, paroles et chiffres mentionnés, car, dans ce livre *muet* tout est signe porteur de sens profonds qu'on est invité à déceler dans les couches stratifiées sous la surface trompeuse d'un « livre de vacances ».

Le corpus des informations données par les symboles est une invitation à la lecture herméneutique. Il établit un rapport tendu entre le signe qui stimule et le sujet qui perçoit, comme nous avertit le passage du carnet intitulé *L'Harmonie des choses*. Il retrace un espace où les sens cachés communiquent entre eux et s'entrouvrent au lecteur invité à pénétrer au cœur même de la vie imaginaire, là où se trouvent les ressorts cachés des actions, pour ouvrir, par les symboles, de nouvelles perspectives à vivre ensemble.

La lecture du livre impose une certaine *complicité* du lecteur avec l'écrivain qui construit le projet de ce que Roland Barthes<sup>118</sup> appelait, dans *Le plaisir du texte* : « un espace de jouissance », lieu de la manifestation du « désir », de la recherche d'un interlocuteur. Le livre présente les

---

<sup>118</sup> Roland Barthes, *op. cit.* Paris, Ed. Du Seuil, 1973, p. 23.

prémises nécessaires pour provoquer la réaction subjective du lecteur entraîné dans une lecture sympathique engagée dans l'espace étrange du texte, aussi instable que celui de l'île de la fiction : ambigu, duplicitaire grâce aux valences polysémiques de l'œuvre, ouvert.

Le livre même vit par ce qu'il affirme à l'intérieur de sa propre structure, inséré dans un contexte culturel manifeste qui ne menace cependant pas son individualité nécessaire par la plongée dans les histoires antérieures qui percent à travers le récit et en font ricocher les sens dans les profondeurs ouvertes par les intertextes. L'écriture du roman elle-même tend à se dédoubler par l'insertion des textes écrits par Alessandro Salomonsen qui changent de registre auctorial et sollicitent le lecteur à la manière des poèmes en prose.

Le dynamisme de la lecture est alimenté par le jeu des langages qui alternent le langage culturel canonique, correct et le langage poétique, métaphorique, fortement lapidaire des notations du personnage qui ouvrent la brèche d'un *espace de jouissance* qu'il explore pour son propre compte et où il rend compte de l'authenticité nouvellement acquise avec laquelle il perçoit le monde – un monde radicalement renouvelé qu'il habite consciemment, tous les sens alertés.

Le lecteur changera conséquemment de vitesse de lecture devant les « failles » qui s'entrouvrent dans la trame du livre pour nous faire partager des aperçus originaux sur le monde et marquent la transition du *texte-plaisir* qui donne satisfaction par la pratique confortable de la lecture et permet une approche culturelle et critique, à ce que Barthes aurait appelé « *texte délectation* », artefact « *lexicologique* » qui dérouté les habitudes de lecture du lecteur. Le saut final du héros suspendu infiniment par la clôture du roman symbolise aussi son désir de renouvellement, d'autodépassement comme il en témoigne dans les notations transcrites dans le petit cahier acheté sur l'île.

L'ouverture du livre réclame de la part du lecteur, une sensibilité ouverte, correspondant à l'horizon *atopique* de l'œuvre qui l'attend pour le délecter par son écriture.

L'expression symbolique, invitant l'interprétation, est l'un des fils d'Ariane de ce livre censé conduire le lecteur sur les voies du Labyrinthe d'une conscience humaine partie à la recherche de son propre moi, des sens de son existence. Si on la néglige, le mystère en reste recouvert de voiles, plein d'équivoques. Le lecteur a la liberté du choix en fonction de sa propre personnalité et de son héritage psychologique millénaire influencé par les différenciations culturelles, sociales du milieu où il s'est formé. L'approche symbolique à laquelle est initié le héros du livre, à la différence de la connaissance rationnelle, contribue justement à faire éclater les sens du livre dans une multiplicité dont seul le symbole peut suggérer la virtualité explosive.

Sébastien Doubinsky use de thèmes imaginaires universels, atemporels, archétypaux, profondément ancrés dans les structures de l'imagination des lecteurs : le dauphin, la sirène, la crypte, le temple, le labyrinthe, le chant, l'eau, le ciel, l'abîme, les couleurs, le rêve, pour n'en énumérer que quelques-uns - la majorité indiquant l'initiation mystique.

L'interprétation des symboles requiert leur insertion dans le milieu spécifique où ils apparaissent pour en détecter les nuances, le chiffre particulier. Placée par Jung, Piaget ou Bachelard au fondement même de la structure de l'imagination, la représentation symbolique est un facteur qui sert à l'homogénéisation de la représentation dont le dynamisme déforme les copies pragmatiques offertes par la perception. On mentionnerait, à propos, le fait que l'espace de l'île se refuse à toute tentative de le mesurer entreprise par les topographes, signifiant par là sa nature mystérieuse qui invite le personnage principal, comme le topographe qui lui avait précédé, d'approfondir leur propre vie, et, par conséquent, de changer radicalement d'existence, ce que Bachelard avait appelé, dans *La poétique de l'espace*, « *opérer un détour ontologique* » (Bachelard 1957). Significatif en ce sens est le passage de Salomonsen des symboles abstraits de la science positive dont il se sert dans le langage scientifique, propre à son métier, au langage artistique où le symbole se charge d'affectivité, de dynamisme formatif, mobilisateur du psychisme. En adoptant les valeurs symboliques, en les

intégrant, Salomonsen accède à sa propre harmonie intérieure, devient lui-même, se sauve de l'aliénation, et, guéri miraculeusement, échappe à la mort imminente.

Le symbolisme de ce livre, comme celui de toute œuvre d'art, anime chez le lecteur les grands ensembles de l'imaginaire hanté de mythes, archétypes, structures. L'une des leçons apprises par Salomonsen sur l'île est justement celle que tout objet peut acquérir une valeur symbolique, peut parler de l'homme, si on sait le voir et concentrer sur lui son énergie psychique. La valeur du symbole réside justement dans le fait qu'il permet d'aller vers l'inconnu de dépasser notre possibilité d'expression, de tendre vers l'ineffable. Pour que le symbole reste vivant, nous apprend Jung, il doit dépasser la capacité intellectuelle d'entendement et l'intérêt d'ordre esthétique et susciter un certain mode de vie. Le changement de mode de vie de plusieurs personnages du livre (Salomonsen, Giulio, le topographe établi sur l'île - transformé en gardien de chèvres, de Vera – la sirène qui rappelle le personnage du conte d'Andersen) témoigne d'une approche similaire du symbole.

Chez Sébastien Doubinsky le symbole n'élimine pas la dimension intellectuelle du livre, ni la qualité de l'expression directe. Il ne supprime pas la réalité de ce qu'il se propose de présenter mais y confère une dimension supplémentaire par l'ouverture vers les profondeurs. Salomonsen change car, en découvrant la dimension symbolique de l'existence, il se découvre comme homme, « conscient de sa position dans l'univers », découvertes « primordiales », « étroitement, organiquement liées à son drame personnel » qui déterminent non seulement l'activité de son subconscient, mais qui génèrent aussi « les plus importantes expressions de la vie spirituelle ».<sup>119</sup>

Les formes par lesquelles le personnage de Doubinsky exprime sa vie spirituelle sont l'écriture et le geste final, le saut dans les profondeurs des eaux de la rivière, qui s'appelle, non par hasard, « la Gloire ».

Comme la qualité spécifique du symbole est celle de rester suggestif car, rappelons-nous la démonstration de Tzvetan Todorov, le signifiant renvoie à plusieurs signifiés<sup>120</sup>, il est évident que chaque lecteur percevra dans *Le livre muet* ce qu'il est capable de voir en profondeur, au-delà de ce qu'il nous offre en surface.

Le roman de Sébastien Doubrovsky est un roman postmoderne car le romancier place, par le jeu des signifiants textuels, la signification du livre au-delà du système du langage. La poétique antimimétique oriente le discours littéraire vers les procédés de la spécularité, de la mise en abyme. Liviu Petrescu affirmait que ce que poursuit la littérature postmoderne c'est la réalisation de l'équilibre précaire entre le processus de « construction » du sens, d'une part, et celui de « déconstruction » de l'autre.<sup>121</sup> En parcourant *Le livre muet* on se rend compte qu'au fond l'existence véritable de tout référent réel ou fantastique, devient indifférente face au jeu de la spécularité qui le transforme en « représentation de son propre pathos ».<sup>122</sup>

Le titre du livre propose une telle interprétation avertissant qu'il postule un silence. En tant que roman postmoderne représentatif, la fonction du texte du livre n'est pas tant celle de véhiculer un sens – quoiqu'on puisse le lire de cette façon – mais bien celle de le produire par la participation active du lecteur.

Œuvres de Sébastien Doubinsky

Romans publiés en français :

*Les Vies parallèles de Nicolai Bakhmaltov*, Arles, Actes Sud, 1993.

*La Naissance de la télévision selon le Bouddha*, Arles, Actes Sud, 1995.

<sup>119</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, p. 47.

<sup>120</sup> Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Editions du seuil, 1977, p.291.

<sup>121</sup> Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1996, p. 141.

<sup>122</sup> Paul de Man, cité par Liviu Petrescu in op. cit. p. 103.

*Fragments d'une révolution*, Arles, Actes Sud, 1998.  
*Mira Ceti*, Paris, Editions Baleine, 2001.  
*Les Ombres de la croix*, Paris, Editions Baleine, 2002.  
*Les Frères de la côte*, Lille, Editions Sansonnet, 2003.  
*La Comédie urbaine*, Paris, Editions Hors-Commerce, 2004.  
*Le Livre muet*, Paris, Le Cherche midi, 2007.  
*Star*, Marseille, L'Ecailler, 2007.  
*Les fantômes du soir*, Paris, Le Cherche midi, 2008.  
*Jours de lumière*, Rennes, Homecooking, 2009.

Romans publiés en danois (traduits de manuscrits originellement écrits en anglais)  
*Hvid Støj (La Naissance de la télévision selon le Bouddha)*, Aarhus, Editions Modtryk, 1994.  
*Gul Tyr (Taureau Jaune)*, Aarhus, Editions Modtryk, 1995.  
*Babylons Grønne Haver (Les Jardins de Babylone)*, Aarhus, Editions Modtryk, 1995.

Roman publié en anglais  
*The Babylonian Trilogy*, Hornsea, PS Publishing, 2008.

Recueils de nouvelles  
*Peau d'orange*, Editions du Zaporogue, 2009

Recueils de poèmes  
*Cambodge Orchestre*, Cordes-sur-Ciel, Editions Rafael de Surtis, 2001.  
*Exhibition coloniale*, Paris, Spoon Editions, 2001.  
*Poèmes de guerre, Poèmes pour T-Shirts*, Editions du Zaporogue, 2009.

Recueil de poèmes publié en anglais  
*War poems, Iron-on Poems*, Editions du Zaporogue, 2009.

### **Références :**

Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Ed. du Seuil, Paris.  
Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1994), *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București.  
Cornea, P. (1998), *Introducere în teoria lecturii*, Polirom, Iași.  
Doubinsky, S. (2008), *Cartea mută*, Humanitas, București.  
Eliade, M. (1990), *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris.  
Marino, A. (1994), *Biografia ideii de literatură*, Volumul 3, Secolul 20, Dacia, Cluj-Napoca.  
Petrescu, L. (1996), *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești.  
Todorov, T. (1977), *Théories du symbole*, Editions du Seuil, Paris.

## Représentations de l'histoire dans le roman *Palestine* d'Hubert Haddad

Floarea Mateoc

Université d'Oradea

**Abstract:** Hubert Haddad's novel offers a new perspective on a historical reality, both ancient and contemporary; the Israeli-Palestinian conflict. Our paper deals with the representation of the anguished history of the Palestinian people caught between tragedy and hope.

**Mots-clés:** histoire, réalité, conflit, territoire, identité, haine, destruction désespoir, souffrance

Connu dans le monde francophone en tant que poète, romancier, nouvelliste, dramaturge ou essayiste, Hubert Haddad a exploré toutes les voies de la littérature, de l'art et de l'imaginaire. Juif né en 1947 sous le prénom Abraham – an symbolique si l'on pense qu'il marque l'aube de l'Etat d'Israël- d'un père tunisien et d'une mère algérienne, il porte en lui le multiculturalisme de la mosaïque méditerranéenne dans ce qu'elle a de plus riche et de plus authentique. Hubert Haddad est devenu Français, à la suite de l'exil de ses parents en France, à l'époque où il avait cinq ans ; il a passé son enfance à Ménilmontant et dans les banlieues populaires vivant à côté de ses parents toutes les épreuves de l'immigration. Ses racines judéo-berbères l'ont accompagné tout au long de son chemin de vie et d'écriture. Il se penche sur ses origines, préoccupé par le conflit israéliano-palestinien, l'un des plus anciens de l'Histoire. C'est ce qui l'a fait écrire *Palestine*, roman qui a été fort apprécié, et qui lui a valu plusieurs prix : le Prix des Cinq Continents de la Francophonie pour 2008, le prix Louis Barthou, décerné en 2008 par l'Académie française et un prix Renaudot « poche » à titre exceptionnel en 2009.

L'ombre de ces territoires l'a obsédé depuis très longtemps. Comme il avoue dans ses entretiens, Baya, sa grand-mère algérienne, pleurait lorsqu'elle se rappelait le nom d'un pays perdu. « *J'imaginai cette Palestine des oliviers et des villes saintes comme le lieu mythique des retrouvailles où Baya ne pleurerait plus* ». La formation de l'Etat d'Israël a fait éclater dans sa famille juive traditionnelle « *une incroyable exaltation associée à la culture religieuse* ». « *Et c'est face à Israël, souligne-t-il, que le nationalisme palestinien s'est incarné fortement. Mais nous sommes nombreux, Juifs et Arabes, à penser que deux Etats de droit seront un jour prochain en paix. Dans Palestine, j'ai tenté de dire cette attente.*<sup>123</sup> Ce sujet tellement présent dans les médias de partout est abordé par l'auteur d'une perspective pacifiste, humaniste. D'ailleurs, le jury du Prix de la francophonie a distingué dans *Palestine* «une fable politique en français, qui parle l'arabe et l'hébreu, où l'écriture lyrique se mêle au sens aigu du réel. »<sup>124</sup> C'est justement cela qui éveille notre ambition de montrer comment est représentée cette réalité, cette Histoire tourmentée du peuple palestinien avec ses épreuves, son tragisme et sa résignation, ce conflit entre deux peuples proches qui ne semble jamais prendre fin et qui implique tant de drames individuelles. Il existe tant d'autres conflits sur la planète mais celui-ci devient symbolique parce qu'il semble comprimer tous les problèmes du monde ; en effet, il remonte très loin dans le temps puisqu'il dure « depuis mille ans » comme le souligne l'un des protagonistes du roman.

*Palestine* raconte avant tout une histoire individuelle inédite qui se mêle à la grande Histoire,

<sup>123</sup> Valérie Marin La Meslée, «La fable d'espérance d' Hubert Haddad », in *Le monde des livres* / 01. 11. 2007.

<sup>124</sup> Valérie Marin La Meslée, « Le rêve impossible d'Hubert Haddad » in *Le Point* / 24. 09. 2009.

bonne occasion pour le lecteur de découvrir au fil des pages la vie quotidienne en Cisjordanie, de faire connaissance des hommes, des femmes et des enfants hantés par la peur et le désespoir, soumis aux humiliations et aux destructions. Destins individuels et destin d'un peuple sans pays se mêlent pour créer un immense tableau d'un monde qu'Hubert Haddad nous fait voir avec un regard singulier, plein d'empathie et d'humain.

Tout en connaissant ses origines, on doit remarquer sa perspective et son audace d'aborder les problèmes d'un point de vue neutre, de ne pas être le partisan d'un camp ou d'un autre, de dire les choses autrement. Il met en lumière la douleur des peuples, tout en stigmatisant les factions politiques des deux pays et l'aliénation que cause depuis si longtemps cette opposition fratricide. Hubert Haddad a relevé à maintes reprises les raisons pour lesquelles il a plongé au cœur d'un conflit humain tellement vieux qu'il est arrivé à s'enraciner dans la chair de ses protagonistes, le questionnement intérieur qu'il porte en lui dans sa propre chair, par ses racines. Il s'explique sur le double processus par lequel il se met dans la peau d'un personnage qui lui-même se met dans la peau d'un autre personnage, et en quoi cette traversée de deux miroirs a changé sa vision du conflit israélo-palestinien. L'auteur s'adresse enfin à tous ceux qui sont impliqués sur le terrain pour venir en aide aux gens qui en souffrent, directement ou indirectement, en leur recommandant surtout de ne pas s'enfermer dans une vision manichéiste de la situation : « Je voulais m'adresser [...] à ceux qui ne comprennent pas et chez lesquels un angle mort, un point aveugle, m'effraie : l'antisémitisme. Je l'entrevois souvent chez les propalestiniens dont je partage un certain nombre d'idées, l'appel légitime à une terre et la demande de justice d'un peuple en situation d'occupation, de fait, à Gaza comme en Cisjordanie. Si mon livre pouvait leur permettre de ne plus être manichéistes... »<sup>125</sup>

Une certaine veine autobiographique se fait sentir dans ce roman. Le frère aîné d'Hubert Haddad, Michel, a été un artiste peintre qui a vécu temporairement en Israël afin de comprendre et de découvrir la réalité de l'Histoire. Vivant chaque jour le drame des gens il s'est rendu compte de l'absurdité de ce conflit sans issue. Malgré son optimisme natif, il a perdu la tête, prenant la décision de vivre seul dans une cabane située à Jérusalem-Est. De retour en France il s'est suicidé se tuant avec un fusil de chasse. C'est en mémoire du voyage d'espoir fait par son frère qu'Hubert Haddad a écrit ce livre « *avec des absences qui deviennent des présences* ». Le protagoniste du roman, Cham, a un frère peintre, portant le même nom (Michael) qui se retire lui aussi à l'Est de Jérusalem dans une cabane que l'auteur décrit en détails vers la fin du roman.

Le titre du roman, *Palestine*, très simple et court, porte le nom d'un pays qui, à ce que l'on sait, n'existe pas, d'un pays rêvé depuis si longtemps d'un peuple chassé de ses terres et soumis sans cesse à la précarité. En même temps, il suggère l'importance de cet espace comme enjeu essentiel du conflit israéliano-palestinien. D'ailleurs, comme le montrent Philippe Veyron et Jean-Marie Deblonde dans leur livre *Géopolitique du conflit israélo-palestinien. Les hommes, la terre, l'eau*, l'espace devient le terrain d'appropriations et d'appartenances territoriales conflictuelles.<sup>126</sup> Les deux auteurs, un historien et un géographe éclairent d'une perspective diachronique les diverses facettes de ce conflit pour une période qui s'étend sur plus d'un siècle, depuis la fin du XIXe siècle jusque dans l'extrême contemporanéité, le XXIe siècle. L'étude nous fait mieux comprendre la réalité par l'analyse de tous les événements qui ont marqué l'Histoire de ces endroits.

Sont présentés ainsi en chapitres distincts les « racines d'une géopolitique conflictuelle », entre la fin du XIXe siècle et le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, le contexte de la Seconde Guerre mondiale et ses conséquences immédiates, comme point de rupture dans l'histoire de ce territoire, qui « laisse ces deux champs de force face à face alors que l'arbitrage mandataire

<sup>125</sup> Anthony Dufraisse, « Palestine d'Hubert Haddad », in *Le Magazine Littéraire* / septembre 2007.

<sup>126</sup> Jean-Marie Deblonde et Philippe Veyron, *Géopolitique du conflit israélo-palestinien. Les hommes, la terre, l'eau*, Paris, Ellipses, 2009.



abdique entre 1945 et 1947 »<sup>127</sup>. La période 1948-1967 est une étape de rupture où « le rapport de force israélo-palestinien entérine la victoire des thèses sionistes ». Jean-Marie Deblonde et Philippe Veyron nous éclairent sur les enjeux complexes qui se cachent derrière les stratégies brutales et violentes d'appropriation territoriale. Les conséquences de la guerre de 1967 se concrétisent tant dans les recompositions territoriales que dans les évolutions des rapports de force entre acteurs politiques locaux et extérieurs. Entrent alors en jeu de nouveaux acteurs syntagmatiques (OLP, Fatah, FDLP et Front national palestinien). L'importance des discours sur le rejet de l'Autre est prégnante, notamment autour de « la surenchère sur le thème de la lutte armée »<sup>128</sup> tant vis-à-vis de l'Autre dressé comme un ennemi qu'au sein même des mouvements politiques palestiniens. Les auteurs parlent de « l'ambiguïté des espoirs de paix à la fin du XXe siècle ». Les années 1990 sont, en effet, marquées par une « conjoncture plus pacifiée ». A travers ses stratégies de peuplement, l'Etat hébreu contrôle les points d'accès aux Territoires palestiniens et les principales ressources en eau. Les hauts-lieux de la stigmatisation des tensions deviennent la bande de Gaza ou Jérusalem, où prime le rejet de l'Autre dans les territoires du quotidien, par-delà les espoirs amorcés par la voie diplomatique, menée par les puissances étrangères. « Maintenir les Palestiniens dans la vexation, l'humiliation et l'infériorité constantes crée une situation durablement bloquée »<sup>129</sup> Le XXIe siècle confronte ainsi les processus de paix dans les années 1990 à une situation quotidienne tendue et exploitée par certains groupes politiques et/ou armés. Il nous semble intéressant de retenir quelques idées du dernier chapitre, « La paix à "l'ombre du mur" ? » qui propose une analyse des enjeux actuels, notamment au prisme de la symbolique, des représentations et des discours autour de la « Clôture de sécurité ». Le fameux mur de séparation porte des noms différents donnés par les deux camps. Les Israéliens l'appellent « Clôture de sécurité », « Ligne de défense » ou « Barrière de séparation », des noms suggestifs qui soulignent leur utilité perçue en termes de sécurité. Il sert à maintenir et à assurer leur intégrité territoriale face à l'Autre jugé comme un indésirable qui doit être isolé. Les Palestiniens l'appellent le "Mur", un terme simple qui traduit par sa concision la condition à laquelle ils sont soumis : vivre enfermés et isolés. Mais comme le soulignent les auteurs, derrière ce mur fortement médiatisé, se dressent d'autres stratégies territoriales qui visent au morcellement des Territoires palestiniens.

Comme il n'est le partisan d'aucun camp, Hubert Haddad place les événements de son roman dans cet entre-deux, entre la Ligne Verte et la "ceinture de sécurité" encore en construction. On peut déceler plusieurs images de sa représentation de l'Histoire. Par l'histoire individuelle d'un officier israélien, l'auteur rend le drame humain des Palestiniens dont la vie est mutilée, étant réduite à une existence larvaire. La figure centrale du récit est Cham dont on suit l'histoire impressionnante depuis la chute dans le trou noir de l'existence menée parmi les ennemis jusqu'à la résurrection au moment où il regagne son pays et son identité. Cham s'apprête à partir en permission. A peine est-il arrivé qu'il est réquisitionné par l'adjudant Tzvi pour faire une ronde le long du mur qui sépare une des colonies implantées près d'Hébron et ce qui reste de villages arabes. Des souvenirs récents lui reviennent à l'esprit comme l'épisode du vol de son portefeuille pendant qu'il se promenait autour du Tombeau des Patriarches. La nostalgie se déclenche lorsqu'il pense aux personnes chères : à sa mère, à sa petite amie, Sabrina, qu'il aurait pu aimer, à son frère malade de solitude après la séparation de sa femme. Les deux officiers tombent victimes à un commando palestinien qui s'est infiltré jusqu'au mur de séparation : Tzvi s'affaisse avec un craquement d'arbre et Cham est grièvement blessé par deux balles. Mais qui sont les agresseurs ? Ils n'appartenaient ni au Hamas ni au Jihad islamique mais ils font partie de petits groupes de terroristes marginaux qui veulent se faire entendre.

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 179.

Comme personne ne le reconnaît, personne ne parle de lui ni n'annonce sa disparition, Cham perd toutes les facettes de son identité. Pour lui, il n'existe plus de passé et d'avenir, il n'a même pas de présent ; il n'est ni militaire ni civil, il n'a plus de nom, il n'est personne et n'a rien. Son uniforme sali de sang a été remplacé par un vieux pantalon de toile grise et une sorte de saharienne à manches longues. La tête a été couverte d'un *keffieh*. Les deux kidnappeurs soignent sommairement ses blessures et décident de l'enterrer vivant dans une fosse vide d'un vieux cimetière. Il ne réalise pas ce qui lui arrive, des bribes de conscience reviennent de temps en temps mais le gouffre noir l'engloutit, prêt à l'anéantir : « Ses dents claquent comme la mitraille. Faut-il disparaître de soi, des buées du corps et des souvenirs plus raréfiés que l'air ? Les heures se succèdent cycloniques, ravivant aux moindres faiblesses du cœur les braises du délire. Un trouble mortel force ses organes. Ses paupières brûlent d'un feu ancien. On dirait que des chacals sanglotent. Un tel tremblement de tout l'être pulvérise les images : le gouffre a bu son sang et la mémoire... »<sup>130</sup>.

Mais le destin de Cham a quelque chose de mystique parce ce qu'il se remet de ce long malaise et connaît un vrai phénomène de résurrection comme un autre Jésus. Une autre vie lui est destinée dès qu'il arrive au milieu d'une famille palestinienne ; il se retrouve dans un endroit inconnu, une chambre basse aux murs chaulés dans la maison d'une veuve qui vivait avec sa fille. Asmahane, la mère aveugle et Falastin, la fille le prennent pour un membre d'un commando palestinien dont il serait le seul rescapé. C'est une famille pacifiste qui a connu l'horreur et la violence de la guerre. Tous ses membres se sont impliqués dans le conflit ; le père a été un responsable politique, un libre-penseur érudit et patriote qui a fini par être tué dans une embuscade. Nessim, le fils, a été un étudiant brillant à Hébron et puis à Jérusalem, un théoricien de la paix qui militait pour l'instauration d'un Etat binational. Lui aussi, il a mystérieusement disparu, tué ou emprisonné.

Falastin, sa sœur prend le relais et ne cesse de s'impliquer activement dans toutes les actions des Palestiniens. A force d'avoir assisté, encore enfant, à la mort atroce de son père à un âge très tendre, elle a réussi à apprivoiser la peur et la souffrance. Sa condition ressemble dans la vision de l'auteur à celle des martyres : « Sans rien montrer, pour ne pas souffrir, elle s'est endurcie jusqu'au détachement, avec une désinvolture alerte, presque inhumaine. La plus grande violence est celle qu'on s'inflige. Délibérément, depuis sa douzième année, à force d'ascèse ingénue, elle n'est plus de ce monde. L'état d'apesanteur totale auquel elle aspire se confondrait assez avec la grâce des martyrs. »<sup>131</sup> Cette « petite folle » rebelle a renoncé à ses études à Hébron par peur des check-points entre les deux secteurs de la ville et par manque d'espoir à la vue de toutes les horreurs que les siens doivent endurer. Malgré sa fragilité, cette jeune frêle se remarque par son courage et sa volonté d'aider ses proches, d'agir pour leur cause au risque d'être tué. Serait-elle un symbole de son pays qui n'aime pas se résigner ? Nous pouvons bien penser que le choix de son nom n'est pas du tout aléatoire car la résonance de Falastin paraît très proche du nom de son pays, Palestine. Elle a renoncé aux vêtements traditionnels d'une musulmane pour s'habiller à l'occidentale avec un jeans et une veste qui lui confèrent un air masculin, hardi et énergique. Tout comme sa famille, elle croit à l'entente et à la paix : « Un jour la paix reviendra et nous pourrons tous nous aimer...Oui, c'est seulement par la paix que nous pourrons vaincre... »<sup>132</sup>

Ses idées humanistes sont aussi visibles dans la décision d'héberger Cham, de le soigner et de le faire passer pour son frère, Nessim. Auprès de cette jeune femme dont il tombe amoureux, auprès de sa mère et de leurs proches, il vit le quotidien des Palestiniens. De douleur intime en désespoir collectif, Nessim embrasse leur cause. Une nouvelle vie commence pour l'officier israélien : « Après des jours et des nuits de délire comateux, suspendu à son sourire, en perfusion

<sup>130</sup> Hubert Haddad, *Palestine*, Paris, Ed. Zulma, 2007, pp. 23-24.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 109.

d'un regard, la vie a reflué avec un autre sang...»<sup>133</sup> C'est un geste surprenant et risqué ce changement de nom qui provoque d'ailleurs son déplacement identitaire : « Nous l'appellerons Nessim le temps qu'il faut...Les autorités n'y verront que du feu. Il porte les habits de mon frère. Il lui ressemble terriblement. Nous lui donnerons des papiers valides, un laissez-passer, son permis de conduire, le récépissé de son inscription universitaire.»<sup>134</sup> Cham sera donc Nessim, le Palestinien, celui qui voit tous les jours ses confrères souffrir sur des terres qui ne lui appartiennent pas. Nessim ne comprendra jamais comment un peuple peut haïr et faire souffrir un autre pour la simple raison qu'il a une autre vision du monde. En plus, son nom à référence biblique constitue un autre symbole du texte. Cham, le fils de Noé a été maudit pour avoir vu la nudité de son père tandis que ses frères ont détourné leur regard. Dans le roman, Cham fait la connaissance d'une réalité cruelle que les protagonistes de la scène internationale ne dévoilent jamais sous une lumière très claire.

Ce changement de rôle, passage de l'autre côté du miroir permet à l'auteur de dépeindre la vie quotidienne des gens de la zone d'occupation, leurs épreuves, les actes de terrorisme et de violence, la haine entre les deux camps, la pendulassions des Palestiniens entre radicalisme et fatalité. C'est un autre volet de la représentation de l'Histoire que ces bribes de vie quotidienne déroulée sous le bruit des explosions et sous le contrôle des colons. Le périple de Cham vers Jérusalem, à travers les barrages, dévoile l'image des villages abîmés où les gens font la cueillette des olives à laquelle participe tout le monde. On dirait que tout semble se dérouler dans une atmosphère tranquille jusqu'à la vue des ruines et des barbelés qui séparent les territoires : « Dans les plantations voisines, des enfants et des vieillards grimpés sur des échelles poursuivent la récolte. Le village apparaît légèrement en contrebas, maisonnettes couleur de terre aux petites fenêtres cintrées par couple sous un toit de pierre...A l'écart, des décombres noircis s'étalent en bordure d'une clôture de barbelés qu'envahissent les ronces ». <sup>135</sup> L'image est complétée par le passage des mules à clochettes chargée de couffins ou d'une carriole pleine de paniers. Les enfants ont des réactions mitigées dans leur chemin vers l'école ; c'est d'abord « l'allégresse du matin » mais aussi la peur de passer sous les murs de la colonie. Même si l'école est placée dans le bon secteur, ne supposant pas de barrages et de check-points, Falastin les accompagne volontairement dans leur chemin car la route est longue et sinueuse. L'appel du muezzin s'entend parfois par bribes suivi du bruit fait par la déflagration d'un chasseur-bombardier ou par la sirène d'une ambulance. Des détonations répétées se font entendre et des explosions résonnent dans les collines des alentours. Les colons ont fait disparaître des villages afin d'annexer de nouveaux territoires : « Réduites en poussière, les maisons détruites sur cet axe, vingt-deux ces dernières semaines, donnent leur teinte crayeuse aux saignées des chars et des bulldozers géants. Par delà la plus vieille implantation coloniale dans le gouvernorat, citadelle de béton au-dessus de la vieille ville, tout est passé sous les chenilles des engins : fermes, granges, vignes et vergers dans le dessein avoué de créer une continuité territoriale... »<sup>136</sup> L'auteur complète la présentation des descriptions par l'épisode tragique où la maison de l'aveugle Asmahane a été démolie et, faute d'avoir pu lire la notice d'avertissement, la pauvre femme a été enterrée vivante.

Les chemins des Palestiniens sont entravés par les *check-points* qui constituent une autre image de l'histoire de ces gens. Ces barrages sont formés de véhicules utilisés dans le bâtiment et d'énormes blocs de béton placés à travers la route. Le plus dur semble être celui de Qalandia, une véritable forteresse de béton et de barbelés où l'attente dure des heures entières. Furieux et ennuyés, les gens gardent leur attitude humble, avançant la tête basse. Mais lorsque les soldats aux fusils braqués les surveillent, ils manifestent leur colère poussant des cris ou jetant des pierres contre les

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>134</sup> Hubert Haddad, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 48.

véhicules garés. En plus, les Palestiniens sont humiliés par l'attitude et les ordres des soldats qui les fait circuler par petits groupes, permettant aussi le passage d'un âne pour une tête. L'auteur relève d'autres détails pour décrire le comportement des colons comme la scène de la vieille femme aux chevilles enflées qui déplorait son état ; en première étape, elle a le droit d'avancer trois pas, puis on la fait reculer et ce mouvement en avant et en arrière se répète plusieurs fois. L'auteur décrit d'autres brimades des soldats ennemis qui font mal en s'amusant. C'est l'exemple du gitan boiteux Saïfoudine qui livrait de l'eau potable aux gens. Il pleure de désespoir parce que les colons ont jeté son triporteur dans un puits après l'avoir rempli de pierres.

La ville d'Hébron est divisée en deux secteurs, H 1, sous les colons et H 2, sous l'autorité palestinienne. Entre les deux s'étend le « no man's land ». Dans le secteur palestinien, c'est la même image qui domine, celle de la guerre avec des commandos qui patrouillent et des vigies juchés sur les toits, le fusil pointé dans le vide. Il paraît que l'atmosphère soit plus animée dans les quartiers commerçants mais, par leur mine et par leur allure, les gens trahissent le malaise et le manque d'espoir : « La foule du secteur H1 – femmes voilées, en jeans ou djellabas, jeunes gens désœuvrés, ouvriers en bleu de chauffe, mendiants dans leurs hardes flottantes- circulait par vagues lentes autour des palmiers et des kiosques. Pâle, le ventre noué, Nessim s'avisait de l'étrangeté des étoffes sur les corps, les visages. Des langes au linceul, la vie humaine avait quelque chose de larvaire, de jamais né dans ces linges.»<sup>137</sup> L'atmosphère sombre de la ville est éveillée par un groupe de jeunes occidentaux avec leurs appareils photos et caméras, symboles de civilisation moderne. Dans la vieille ville, les organisations humanitaires ne peuvent accomplir leur mission dans les zones tampon parce que l'armée et les colons veulent évacuer la population du secteur en vue de la construction du mur.

Le conflit entre les deux peuples ne se déroule pas sous la forme d'une confrontation armée. Les colons juifs qui détiennent le contrôle organisent des représailles de toute sorte pour semer la terreur. Le morcellement du territoire, les barrages, les perquisitions, les destructions, les explosions, les arrestations, ce ne sont que quelques facettes de la souffrance du peuple palestinien qui risque d'être anéanti par les ennemis. Privés de raison et maîtrisés par la haine, nombre de Palestiniens s'organisent en réseaux terroristes pour répondre aux attaques. Même si l'auteur nourrit de la sympathie à l'égard des Palestiniens, il n'hésite pas à présenter les organisations terroristes et leurs idées meurtrières. En plus, il pousse le destin de Cham qui, ancien officier israélien arrive à lutter contre les siens depuis qu'il a changé son identité. Il se laisse engager dans une telle organisation entretenue par un certain Manastir, un vieux photographe d'Hébron. Il devient une espèce de fugitif qui doit subir avec peur le contrôle d'identité et les rencontres en cachette avec les terroristes pour faire exploser des bombes. Même s'il héberge des terroristes dans sa maison, Manastir est un pacifiste qui croit plutôt à la diplomatie et à la politique locale pour cesser cette guerre injuste. L'écrivain condamne de nouveau le conflit et la haine qui nourrissent le fanatisme de ces gens. Il expose également ses idées pour une solution pacifiste qui convienne aux deux camps : « Nous atteindrons notre objectif en tournant une fois pour toutes le dos aux attentats-suicides et à l'Intifada armée...un Etat en Cisjordanie et dans la bande de Gaza délimité par la Ligne verte avec une vraie solution aux problèmes des réfugiés, l'évacuation totale des colonies, et Jérusalem comme capitale partagée garantie par un statut international...Le terrorisme est responsable de presque tous nos malheurs. Le mur, le morcellement des territoires, l'asphyxie de notre économie, voilà le résultat. Nous devons lutter sans haine pour notre indépendance ».<sup>138</sup> L'hébergement des terroristes dans sa maison entraîne une *razzia*, la destruction de l'atelier et son embarquement vers un camp militaire.

Les malheurs du conflit ne contournent pas les intellectuels pacifistes parmi lesquels se remarque la figure de Layla, la tante de Falastin. Elle représente le statut et les idées des intellectuels palestiniens qui endurent aussi les vexations ou qui risquent leur vie pour exprimer leurs idées sur la

<sup>137</sup> Hubert Haddad, *Op. cit.*, p. 95.

<sup>138</sup> Hubert Haddad, *Op. cit.*, p. 69.

solution du conflit. Ancien Professeur d'histoire à l'École Polytechnique, close par les ennemis, elle se remarque par sa bravoure de vivre toute seule dans une grande maison, défiant le malheur et méprisant l'adversité. Son mari, ancien maître de conférence en philosophie morale est emprisonné pour avoir participé au démantèlement de plusieurs barrages dans la région de Bethléem. Il résiste mal aux traitements des geôliers qui le soupçonnaient d'être un intermédiaire entre les réseaux pacifistes et le mouvement de soutien international. Layla évoque l'ancienneté de ce conflit, insistant sur un moment plus éloigné, celui de 1929 où les Juifs ont été massacrés par les Palestiniens. Mais les gens ordinaires s'entendaient bien comme c'était le cas de sa famille qui a sauvé beaucoup de Juifs. Après le pogrom c'était le tour des Juifs de se venger ; dans ce sens, elle rappelle le carnage de la mosquée d'Ibrahim en plein jeûne du ramadan, en 1994. Ce va-et-vient des attaques correspond à une histoire bloquée, une histoire tragique dont les actes se jouent à l'infini.

Désespéré par la marche des événements, las de vivre, Nessim ne voit plus d'issue et déplorait son sort de même que celui de ses confrères : « A quoi bon fuir toujours ? Nous sommes bannis de chez nous, délogés, dépossédés, tous captifs. Partout des murs dressés, des barrages, des routes de détournement. Est-ce qu'on peut vivre comme ça, parqués dans les enclos et les cages d'une ménagerie ? Veut-on nous pousser au suicide, à la dévastation ? Je hais notre sort, je les déteste tous à en perdre l'esprit... »<sup>139</sup> C'est peut-être la raison pour laquelle il accepte d'entrer dans un réseau terroriste pour devenir kamikaze et mettre fin à cette vie.

À côté des idées pacifistes et de leurs protagonistes, l'écrivain n'hésite pas de mettre en évidence des figures d'extrémistes palestiniens parmi lesquels se remarque un certain Omar. Il ne cesse d'exprimer son désir ardent de tuer au nom de la religion. La répétition obsédante, qui ressemble à une sorte de délire, trahit son manque de raison et son fanatisme : « La seule chose qui compte, c'est qu'Allah me cueille du carnage sans laisser perdre un seul de mes cheveux. J'attaquerai et je tuerai ! J'attaquerai et je tuerai ! J'attaquerai et je tuerai ! »<sup>140</sup>. Aveuglé par la haine, Omar présente ses opinions sur l'holocauste, exprimant à haute voix ses idées antisémites : « l'holocauste est une mystification des traîtres occidentaux pour s'accaparer nos terres, je l'ai appris à l'école coranique. Même Arafat était un valet du lobby juif... Ces chiens veulent s'étendre du Nil à l'Euphrate ! Mais nous les jeterons à la mer... L'idée c'est de se faire éclater dans un bus ou dans un marché, poursuit Omar. Je sais où trouver les ceintures d'explosifs. Il ne faut pas regretter cette vie d'opprimé. Plus tu fais de morts chez les sionistes, plus tu montes vite au paradis : c'est comme un carburant. Le shahid se purifie dans le sang de ses ennemis... ».<sup>141</sup>

Nessim devrait agir contre ses vrais confrères après son passage à Jérusalem. Il regagne son identité redevenant Cham : « Nessim n'est plus, il n'existe plus !... Je suis Cham, Cham est mon nom, répète-t-il en manière d'exorcisme... ».<sup>142</sup> Il ne peut pas devenir un vrai terroriste même s'il suit les indications d'Omar pour prendre la ceinture d'explosifs chez un membre du réseau à Jérusalem. Un malaise le saisit par une sensation d'absence, par une sorte d'agitation qui éveille son imagination d'après l'explosion. La rencontre de son ancienne amie Sabrina et la nouvelle de la mort de son frère ne le font pas renoncer à son chemin. Cham-Nessim finit par n'être aucun des deux, comme si son flou identitaire permettait enfin de révéler le l'absurde de la réalité. Et pour l'Israélien meurtri qu'il devient, l'issue n'a pas de sens : « Quelque chose manquait au monde, une couleur, un lien nécessaire ». Nessim-Cham est un personnage tragique tout comme Falastin mais leur tragédie est adoucie par l'amour innocent qui les relie. C'est un amour sourd, impossible à durer tout comme l'impossible amour entre les deux peuples. Le Clézio a relevé ce tragique parmi d'autres qualités du roman : « On tient avec Palestine un livre grave, très fort, très humain. Ce livre

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 146.

est tragique, mais il est plein de détails qui font que cette tragédie n'est pas désespérée. »<sup>143</sup> C'est une incroyable cohabitation de l'enfer et du paradis, à laquelle contribue aussi l'écriture du roman. La beauté de la langue apaise les souffrances quotidiennes des gens et leur redonne un brin d'espoir : « Dans la lumière verticale, les champs d'oliviers ont un tremblement argenté évoquant une source répandue à l'infini. L'ombre manque à midi, sauf sous les arbres séculaires aux petites feuilles d'émeraude et d'argent, innombrables clochettes de lumière au vent soudain et qui tamisent le soleil mieux qu'une ombrelle de lin ».<sup>144</sup>

*Palestine* pourrait passer aussi pour un documentaire ou un reportage par le véridique des faits historiques relevés en détails. Tout de même, par ses personnages, par leurs actions, par le destin de Cham et de Falastin, *Palestine* est un roman qui permet de penser librement l'Histoire. Nous croyons avec Valérie Marin La Meslée « qu'il porte à une sorte d'objectivité intuitive où même si l'on ne connaît pas la solution, on est persuadé qu'il y en a une... *Palestine* est un roman offert en partage. Et sans doute l'un des plus beaux livres d'un écrivain qui s'y engage face à ses contemporains »<sup>145</sup> *Palestine* est l'une de ces fictions dont le lecteur sort différent, ce qui est toujours la marque d'une littérature de bonne qualité. Différent parce qu'on y apprend à voir autrement, avec un autre imaginaire, avec d'autres sensations, avec une autre parole, cette réalité historique qui ne semble pas donner de réponses à tant de questions qui l'accompagnent : le conflit israélo-palestinien.

### Références :

- Deblonde, J.-M., Veyron, Ph. (2009), *Géopolitique du conflit israélo-palestinien. Les hommes, la terre, l'eau*, Ellipses, Paris.
- Dufraisse, A. (2007), « Palestine d'Hubert Haddad », *Le Magazine Littéraire* / septembre 2007.
- Haddad, H. (2007), *Palestine*, Zulma, Paris.
- La Meslée, V. M. (2007), « La fable d'espérance d' Hubert Haddad », *Le monde des livres* / 01. 11. 2007.
- La Meslée, V. M. (2009), « Le rêve impossible d'Hubert Haddad », *Le Point* / 24. 09. 2009.

---

<sup>143</sup> J.M.G. Le Clézio, quatrième page de la couverture de *Palestine*.

<sup>144</sup> Hubert Haddad, *Op. cit.* p. 47.

<sup>145</sup> Valérie Marin La Meslée, « La fable d'espérance d' Hubert Haddad », in *Le monde des livres* / 01. 11. 2007.

# Langage symbolique et représentation du monde au Moyen Age

Oana Aurelia Gencărau

Université d'Oradea

**Abstract:** Symbolic thinking was dominant in the Middle Ages. Most people in the Middle Ages saw the world around them in terms of symbols. They were guided by a visual world in which everything in nature became a sign for something transcendent. In this paper we try to analyse up to what point the symbolic thinking and the symbolic fields of the Middle Ages are found in the theatrical discourse of the time.

**Mots clés:** champ sémantique, lexique symbolique, langage, Moyen Âge, discours théâtral

## 1. L'homme médiéval et sa représentation du monde

Le Moyen Age est un temps marqué par une physionomie propre et singulière, peu connue et difficile à imaginer à l'époque contemporaine. Pour l'homme moderne cet âge est celui où tout semble avoir été créé une seconde fois, où chaque élément de l'Univers vient d'émerger du chaos initial ; et tout cela par contraste avec le sentiment apocalyptique qui hante la société médiévale pour laquelle le monde avait atteint son dernier âge, la décrépitude et la fin des temps.

Peut-être doit-on mettre ce sentiment en corrélation avec la précarité de la vie à cette époque-là, avec la terreur des ténèbres qui envahissait l'âme de ces gens-là et dont ils ne pouvaient pas se libérer. Car un des traits spécifiques du monde médiéval est le paradoxe : tout en reniant l'Antiquité grecque et latine à cause du nouveau *système mental*, l'homme médiéval ne peut pas s'empêcher de lui porter en même temps une admiration qui, bien qu'ardente, touche à la peur de la damnation. Les Anciens n'avaient pas connu la scission corps et âme et leur idéal d'équilibre entre les deux ne concorde pas avec l'idéal ascétique et mystique du Moyen Age. Ainsi le trésor de la pensée ancienne ne s'est-il transmis au nouveau monde que par fragments, émietté, déformé, transformé en poésie fabuleuse et leçon moralisante. Le Moyen Age est l'âge où le monde semble reprendre à zéro son existence, une existence qu'on veut refaire sans plus rien accepter des expériences antérieures, sauf le texte sacré. Tout y est subordonné à la page sainte de l'Écriture, l'autorité absolue de ces temps, dont les vérités ne peuvent être autrement qu'atemporelles et éternelles. Mais ce refus du paganisme gréco-latin et cette soumission inconditionnelle à la loi chrétienne contraste fortement avec le retour d'un fond encore plus obscur, plus primitif, caché aux ténèbres de l'âme humaine et peuplé de démons soumis seulement en apparence à la loi du Christ.<sup>146</sup>

L'homme médiéval vit avec le sentiment qu'il vient de naître : Dieu l'a placé sur la terre d'où il devra se sauver pour regagner le ciel. Comme un enfant, il n'a pas encore découvert sa subjectivité, ce qui importe à cette époque-là n'est pas l'individualisme du moi car la mentalité médiévale s'articule sur un système primitif du *collectif*. Dans son attente de gagner ou de regagner le ciel, l'homme du Moyen Age se sent accablé par le sentiment de l'insécurité matérielle aussi bien que morale, sentiment qui génère, à son tour, la peur ; par conséquent, toutes ses attitudes et représentations ont pour but de transcender cette peur.

Le meilleur remède contre l'insécurité et la peur est d'avoir confiance dans la solidarité et la

---

<sup>146</sup> Jacques le Goff, 1964, « La civilisation de l'occident médiéval », Arthaud, Paris, p. 158.

force du groupe, et d'éviter de s'en séparer par ambition ou par dégradation morale.<sup>147</sup>

Le groupe, à son tour, vit en concordance avec l'univers qu'il découvre et redécouvre, en découvrant et redécouvrant, la condition humaine. Le Moyen Age a encore le caractère cosmique et collectif des sociétés de type primitif vérifié au niveau des représentations et des structures spatio-temporelles.<sup>148</sup>

L'horizon géographique de ce monde est la chrétienté. Ce qui se trouve au-delà de cet horizon est décrit de manière extrêmement fantaisiste. Entre chrétienté et réalité il y a signe d'égalité. L'appartenance à cette religion est un critère de la valeur et du comportement, c'est en fonction de cette religion *que le chrétien du Moyen Age définit le reste de l'humanité, se situe par rapport aux autres*<sup>149</sup>.

Les autres, « Sarrasins », Païens, n'ont pas même le statut d'êtres humains achevés, ils restent à un stade de développement spirituel sous-humain. Préoccupé de son salut, Le Moyen Age se ferme horizontalement sur la terre mais il gagne de la dimension sur la verticale. Il lève les yeux vers le ciel et supprime la barrière entre celui-ci et la terre, ce qui finit par produire une confusion entre les deux espaces. Non seulement il n'y pas de séparation entre les deux espaces mais ils semblent reliés par un invisible escalier sur lequel les saints et les anges montent et descendent continuellement. En bas, s'opposant au ciel, il y a confusion avec le monde du diable, le vassal félon, le traître du suprême seigneur féodal – Dieu.

La lutte du Diable, principe du Mal, contre Dieu, principe du Bien, explique, dans la mentalité médiévale, tous les événements naturels ou sociaux, heureux et malheureux<sup>150</sup> Car même au-delà de la confusion spatiale, sur le plan des notions abstraites, la réalité est divisée en noir et blanc, polarisée entre les deux principes du Bien et du Mal, sans aucune possibilité de réversibilité. L'existence humaine devient tragique : la réalité physique n'étant qu'un perpétuel spectacle d'illusions et d'équivoques, l'homme se trouve toujours dans le danger de s'être trompé de la bonne voie. De l'autre côté on ne peut jamais être seul avec soi-même, on ne peut pas voler de ses propres ailes parce que chacun a son ange et son démon :

Les hommes du Moyen Age se débattent entre les griffes des démons et l'empêchement de ces millions d'ailes qui battent sur la terre comme au ciel et font de la vie un cauchemar de palpitations ailées. Car la réalité, ce n'est pas que le monde céleste est aussi réel que le monde terrestre, c'est qu'ils ne font qu'un, en un inextricable mélange qui prend les hommes dans les rets d'un surnaturel vivant.<sup>151</sup>

Dans sa lourde tâche, charge terrestre de bien choisir entre les impalpables Bien et Mal, l'homme n'a plus le temps de prendre en considération sa subjectivité ce qui fait augmenter son impossibilité d'être indépendant et nous fait penser à une certaine aliénation. Car cette ère veut définir la condition humaine dans ses données essentielles, là où tout n'est que général et abstrait et non pas individualité et particularité.

A la continuité spatiale correspond une continuité temporelle. Le temps est divin, continu et

---

<sup>147</sup> Idem p.397.

<sup>148</sup> Dans le livre cité de Jacques le Goff il y a un chapitre intitulé *Les structures spatiales et temporelles*.

<sup>149</sup> Jacques le Goff : 1964 : p.178.

<sup>150</sup> Dans « La civilisation de l'occident médiéval », Jacques le Goff attire l'attention que malgré l'idée dominante de la lutte entre Dieu et le Diable, c'est-à-dire entre le Bien et le Mal, le Moyen Age a essayé à tout prix d'éviter le manichéisme. Dans la conception médiévale Dieu admet plus ou moins les mauvaises actions du diable parce que le prince des Enfers, dans son règne sur les ténèbres, n'est pas l'égal de Dieu mais un ange déchu que celui-ci a chassé des hauteurs qu'il domine. De l'autre côté, quand la lutte se donne corps à corps, Dieu n'y prend pas directement part, il le fait par un de ses lieutenants : un ange, un archange ou la Vierge Marie.

<sup>151</sup> Jacques le Goff, op. cit. p. 210.



linéaire ; il a été donné aux hommes pour être vécu dans le but de la rédemption, autrement l'histoire devient dangereuse et illusoire.

Il y a aussi un temps circulaire, héritage ancien, concrétisé dans l'image de la roue, image chère à la tradition médiévale, expression de l'insécurité morale, spirituelle ou matérielle.

Mais la conception dominante reste celle du temps continu et linéaire. L'histoire a un début : la création, et une fin : le jugement dernier. C'est ça le temps, une histoire à sens unique. La ligne droite du temps est scindée en deux par l'Incarnation.

Cette histoire qui commence par la création et devra finir par le jugement dernier est l'équivalent de la Bible, le registre sacré de l'histoire. Son thème principal est celui de l'Ancien Testament qui annonce le Nouveau Testament par parallélisme. C'est un trait essentiel de la mentalité médiévale pour laquelle ne peut exister véritablement que ce qui est en analogie avec quelque chose ou quelqu'un qui a déjà existé.

L'autre registre de l'histoire est celui de l'histoire profane sur la ligne de laquelle il y a, à chaque époque, un centre de civilisation qui imprime son poulx à l'univers tout entier. Cette conception inspire la croyance que la chrétienté occidentale représente le foyer de civilisation où règne la Nouvelle Loi. Autre confusion entre le registre du sacré et du profane car l'histoire physique de l'humanité importe peu, l'important c'est l'histoire du salut.

Cette confusion, spécifique à une mentalité collective, ne distingue pas entre le présent, le passé et le futur, ces deux derniers se mêlant au premier, le seul qu'on puisse toucher. Tout cela se reflète dans la conviction qu'il y a une responsabilité collective, tous les hommes et toutes les femmes du monde étant responsables de la faute primordiale du premier homme et de la première femme, ou tous les Juifs étant coupables des tourments du Christ. La confusion des divers registres de la durée et de l'espace a trouvé son meilleur champ d'objectivation dans le théâtre.

Comme le temps du Moyen Age est un temps rural où les éléments fondamentaux sont l'attente et la patience, il coule dans le rythme de la nature, il est au fond un temps cosmique dont les divisions pour la grande masse sont celles du jour, de la nuit, des saisons. Ces divisions correspondent à des oppositions très nettes lumière-obscurité, froid-chaud, vie-mort, et entretiennent la vision du monde polarisé entre le Bien – lumière, chaleur, vie - et le Mal – obscurité, froid, mort.

Dans le temps naturel qui se plie aux mouvements du cosmos, s'intercale le temps religieux et liturgique qui suit le drame de l'Incarnation, comme une tentative d'ordonner le Cosmos.

Cosmique et collectif, le Moyen Age a une extraordinaire tendance à la généralisation et à l'abstraction. Une image, une scène, une histoire nées dans un cadre plus ou moins étroit et précis, il la généralise et l'élargit aux dimensions de l'univers tout entier.

Ce monde a pour fondement de ses structures mentales et de ses attitudes envers le Cosmos les rapports abstraits entre les éléments. Car le contact avec la réalité, ce monde l'établit par des abstractions d'ordre mystique. Les éléments importent moins par leur aspect réel, par les dangers ou les opportunités réelles qu'elles offrent, que par ce qu'ils représentent sur le plan abstrait d'une croyance qu'ils inspirent. Et pourtant il est difficile de distinguer le concret de l'abstrait, à un tel point la pensée médiévale a créé des images concrètes pour des notions abstraites et vice versa. Car toute la vie intellectuelle et esthétique du Moyen Age est une tentative exaltée de se découvrir dans la splendeur d'une spiritualité pure dans une vérité éternelle cachée au-delà de la réalité de l'existence terrestre illusoire et ingrate parce que limitée.

## **2. Le théâtre : miroir du monde médiéval**

Le théâtre est l'expression la plus complète de la vie sociale médiévale tout entière<sup>152</sup>. A cette

---

<sup>152</sup> Johan Mortensen, 1903, « Le théâtre français au Moyen Age », Alphonse Picard et fils, Paris, p. XIII.

époque, dominée comme nous l'avons vu, par l'idéologie chrétienne, où la loi chrétienne est le critère de la valeur et du comportement des individus dans toutes les couches sociales, c'est le texte sacré de la Bible qu'on dramatise. Et comme l'histoire sacrée se confond avec le présent la 'mise en scène' de la Bible affecte tous les aspects de la vie quotidienne jusqu'à ses moindres éléments.

Le rôle de l'Église dans le développement du drame chrétien qui atteint sa forme extrême et démesurée avec les mystères, s'est concrétisé d'abord dans la sélection des éléments dramatiques et puis dans la vision qu'elle a imposée sur les sujets, sur la composition ou sur l'interprétation. Le texte biblique qu'on transforme en spectacle est au fond une somme d'expériences humaines concrétisées dans une connaissance abstraite du monde et dans une mentalité spécifique quant à ce monde. Les symboles abstraits de ce texte sont transposés sur un plan plus concret dans le spectacle où il s'ajoute, de plus en plus nombreux, les détails de la vie sociale.

A côté du théâtre d'inspiration sacrée, le théâtre d'inspiration profane suit, lui aussi, le même processus de codification des éléments de la structure sociale en 'jeu' dramatique. Le texte du 'jeu' se présente comme une narration caractérisée par une grande accumulation de données qui se juxtaposent dans une perspective linéaire avec un début et une fin entre lesquels chaque épisode est important aux yeux du spectateur. Au niveau de la mise en scène cette perspective se matérialise littéralement dans la vision plurielle de la scène qui présente au spectateur ces épisodes.

L'accumulation de données sociales dans le théâtre profane dont la source d'inspiration est libre et non-limitée à un seul genre de « réalité », comme c'est le cas du drame liturgique, semi-liturgique ou du mystère, n'est pas quelque chose d'inhabituel, une des fonctions de toute œuvre d'art étant de refléter et d'enregistrer les structures sociales et mentales de l'époque où elle a été créée.

Mais dans le théâtre d'inspiration religieuse, qui est un acte et une affirmation de la foi, « une fête de la foi » comme l'appelle Henri Rey-Flaud, cette accumulation attire l'attention pour d'autres raisons.

D'un côté, cette société a besoin de se *re-présenter* à elle-même pour réaffirmer et fortifier les valeurs qu'elle a mises à la base de son édifice social et mental. On devine dans cet effort de se « théâtraliser » soi-même la tentative d'une civilisation qui, hanté par le sentiment de la mort et de l'anéantissement, veut se mettre à l'abri du temps et se perpétuer, semblable à elle-même, dans l'éternité.

De l'autre côté c'est le besoin d'un commerce plus proche avec les personnages qui, dans ce théâtre édifiant tracent et retracent, symboliquement, la destinée du spectateur ; si ces personnages ont la fonction de révéler au spectateur sa condition existentielle, pourquoi entre les actions symboliques qu'ils accomplissent ne pas les représenter dans des situations familières. On ravive alors la Rédemption « par la représentation concrète et réaliste des souffrances du Christ et la Passion elle-même dans les plus petits détails »<sup>153</sup>.

La représentation des moindres détails est d'ailleurs caractéristique pour tout ce qu'on théâtralise de la vie du Sauveur et des Saints depuis leur naissance jusqu'à la mort.

La confusion spatiale et temporelle dont nous avons déjà discuté se retrouve aussi sur la scène. Elle se manifeste par le sentiment de solidarité et d'identification qu'éprouvent les spectateurs avec tout ce qui s'y passe : l'histoire d'Adam et d'Eve rappelle le péché originel que chacun a commis, symboliquement, en venant au monde. Les auteurs prennent souvent soin d'expliquer que la réalité et la fiction dramatique font deux. Car il y a une double confusion entre réalité et fiction dramatique : les spectateurs qui identifient la réalité de leur existence avec la « réalité » de la scène, et les acteurs qui s'identifient avec les personnages qu'ils représentent dans la pièce<sup>154</sup>. Adrien de la Vigne dans le *Mystère de Saint Martin* qu'il met en scène, croit nécessaire

<sup>153</sup> Henri Rey-Flaud, 1973, « Le cercle magique », Gallimard, Paris, p. 262.

<sup>154</sup> Le sentiment d'identification était si grand que les organisateurs des apportaient sur la scène des condamnés qu'on

d'expliquer au public que tout ce qui se passe sur la scène ne doit pas être pris au sérieux parce que tout cela n'est qu'un simulacre ; un messager annonce au moment où Saint Martin reçoit pour la dernière fois les sacrements :

Messieurs, pour le vray vous produyre,  
Ce qui est de ses mains tenu,  
Ainsi que voyez nu à nu,  
Pour débouter ydolatrie,  
Quoy qu'en honneur soit maintenu,  
le corps Jesus-Christ n'y est mye.  
Pourtant, mon amy et m'amy,  
Ne vous bougez, faictes silence.  
Ce n'est affin qu'on vous le dye  
Que du sacrement la semblance.<sup>155</sup>

L'extraordinaire disposition de ce public de mettre le signe d'égalité entre la réalité quotidienne vécue effectivement et la fiction dramatique s'explique elle aussi par la structure de la mentalité médiévale : le parallélisme et l'analogie selon lesquelles tout ce qui existe réellement doit avoir été annoncé ou préfiguré par quelque chose ayant existé antérieurement. La confusion et le mélange des temps et des mondes connaissent un double aspect : d'une part la fiction dramatique, donc le passé, se substitue à l'existence réelle, d'autre part les détails sociaux et quotidiens de cette existence envahissent l'histoire sainte. Sur l'axe temporel tous les registres du passé et du futur fusionnent dans le présent. L'homme médiéval vit avec le sentiment qu'il est contemporain de tout ce qui est vital pour l'humanité. Ce *présent* semble pourtant différent du présent au sens ordinaire, car son image est le fruit d'une pensée magique, habitant un spectacle à fort caractère de cérémonie religieuse. C'est une forme de *présent absolu* et continu où le temps semble s'évanouir dans l'infini au-delà de toute limite historique ou sociale, et où se perpétue, éternellement semblable à elle-même, l'image de la condition et de la destinée humaines. Ce spectacle refait pour le spectateur médiéval une atemporalité où il peut se reconnaître et se contempler dans son essence. Ainsi ce théâtre lui fait-il transgresser ses peurs et ses angoisses et lui apporte-t-il et un sentiment de réconfort et de sécurité existentielle.

L'espace et le temps du « jeu dramatique » sont en contradiction non seulement avec l'histoire et la géographie, mais aussi avec leurs unités réelles de mesure. Le spectacle déploie des événements qui peuvent se passer à des intervalles de temps de centaines d'années, et dans des lieux se trouvant à grandes distances l'un de l'autre ; on laisse de côté les événements considérés insignifiants, et l'on met bout à bout, dans tous leurs détails et sans laisser d'espace entre eux, ceux qui portent une signification conforme au système médiéval de valeurs. L'univers est plein et rien n'est caduc parce que ce qui l'est a été éliminé dès le début.

Ce qui intéresse sur la scène c'est le déroulement de l'événement dans tous les détails ; et si l'étendue de l'action devient démesurée c'est parce qu'il faut étaler tous les moments avec tous les détails et non pas seulement embrasser une durée historique. La chronologie est une chronologie

---

torturait réellement. On raconte l'histoire d'un spectateur qui, ayant assisté à un spectacle où le pécheur n'a pas obtenu le pardon ni même à l'insistance de la Vierge Marie, a été si impressionné que, rentré chez soi il tomba malade et mourut après cinq jours. Rey-Flaud relate un fait mentionné dans le « Livre de conduite de la Passion » joué à Mons en 1501 : « nous voyons par exemple les acteurs attachés à l'Enfer prendre leur repas ensemble et éviter de fréquenter, même dans la vie de tous les jours les auberges où se réunit l'assemblée céleste. D'ailleurs certains joueurs, après une représentation importante, en viennent perdre leur propre nom et à ne plus être appelés que par leur nom de théâtre d'un jour ». (Rey-Flaud 1973 : 284).

<sup>155</sup> « Mystère de saint Martin », *apud* Rey-Flaud 1973 : 286.

significative qui ne divise pas l'histoire en moments égaux ayant des chiffres comme cadre de référence, mais en unités significatives.

Le temps n'est pas senti comme quantité mais comme l'objectivation d'un acte humain. N'étant pas quantité, il ne se mesure pas par des chiffres ; sa mesure est l'acte humain et aussi la représentation dramatique se prolonge-t-elle dans une unité temporelle égale avec l'acte représenté.

Il y a une dissemblance nette entre le théâtre médiéval et celui qui s'est développé ultérieurement jusqu'à nos jours. Au Moyen Age la mesure du temps dramatique est l'acte humain à représenter, aujourd'hui c'est le temps dramatique qui est la mesure de l'acte humain à représenter, autrement dit, sur la scène médiévale se déroulent des actes sans aucune suppression et sans aucune délimitation à un certain nombre d'heures quant à la durée de la représentation. Si l'on supprime quelque chose ce ne sont pas pourtant les événements ou leurs détails mais le temps et l'espace qui les séparent physiquement.

Le statut du personnage et la façon dont il se construit sont profondément marqués par la tendance de généralisation et d'abstraction : sur la scène on représente la vie de n'importe quel être humain. Non seulement l'action est allégorique, mais les personnages eux-mêmes apparaissent comme des symboles à travers lesquels se révèle une réalité supérieure. Assez pauvres du point de vue psychologique ces personnages évoquent des idées pures mises face à face. En s'appauvrissant psychologiquement les personnages du théâtre médiéval s'enrichissent au niveau sémantique par la pluralité d'associations et d'analogies qu'ils permettent. Ils deviennent des signes exemplaires qui s'enrichissent en s'appauvrissant.

Dans l'action de la pièce, qui, se déroulant dans un temps suspendu, devient figée, le seul mouvement de ces personnages est de déployer et de juxtaposer divers états statiques. Ce serait difficile de les qualifier comme des êtres humains à vie intellectuelle et sentimentale complexe. Pour être édifiants et exemplaires ils doivent revêtir une seule couche de la personnalité humaine. Ainsi le personnage prend-il sa pose de dignité, de splendeur ou de misère se figeant dans ses sentiments, dans la prière ou dans la douleur. C'est « la pose » qui est importante pour le spectateur et non pas le processus par lequel le personnage y arrive. Pourtant on ne peut pas nier qu'il existe des préoccupations de surprendre le processus à travers lequel le personnage passe d'une « pose » à une autre comme, dans *Le Jeu d'Adam*, la scène de la tentation d'Eve, ou, dans *Le Miracle de Théophile*, la rupture du « dialogue » de Théophile avec Dieu et le début du « dialogue » avec Satan et vice versa à la fin de la pièce.

Le poids de la leçon morale et mystique réside dans le geste auquel ce spectacle conduit. Le parallèle entre le précurseur des grands mystères des XIVe et XVe siècles, le mystère mimé des XIIe et XIIIe siècles, est évident et inévitable : le groupe allégorique prend vie, fait son geste, dit sa parole et puis un autre groupe entre en scène.

Toute l'architecture de l'action et des personnages révèle la croyance médiévale selon laquelle la vie nous a été donnée comme une chance de nous sauver et de nous approprier l'éternité, et non pas pour mettre en valeur notre individualité, nos émotions ou nos sentiments personnels.

La vie est vue comme une succession de diverses étapes à parcourir vers le but final : le salut. Le spectacle qui la codifie nous portera vers une histoire allégorique des divers âges de l'Homme. La vie n'est pas durée, et la destinée de l'Homme n'est pas en marche à côté de lui ; elle l'attend au bout de sa route à travers le monde. Ainsi, dans le mystère médiéval, le personnage ne se débat pas contre le destin qui se meut autour de lui, mais retrace des tableaux exemplaires, tableaux mouvants mais tableaux.

## Références :

- Aubailly, J.-C. (1974), *Le monologue, le dialogue, la sottie*, Honoré Champion, Paris.
- Berlogea, I. (1970), *Teatrul medieval European*, Meridiane, Bucuresti.
- Bréhier, É. (1937), *La philosophie du Moyen Age*, Albin Michel, Paris.
- Bremond, H. (1924), *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Bloud et Gay, Paris.
- Christ, L. (1978), « La chute de l'homme sur la scène dans la France du XIIIe siècle et du XVe siècle », *Romania*, nr.2, t. 99, p. 207.
- Chydenius, J. (1975), « La théorie du symbolisme médiéval », *Poétique*, nr. 23, p. 322-342.
- Dahan, G. (1979), « L'Ancien Testament dans les drames religieux », *Romania*, nr. 1, t. 100, p. 71-103.
- Du Bruck, E. (1972), « The Devil and the Hell in Medieval French Drama », *Romania*, nr.2, t.100, p.165-179.
- Du Marsais (1981), *Despre tropi*, Univers, Bucuresti.
- Dufournet, J. (1965), « Adam de la Halle et le *Jeu de la Feuillée* », *Romania*, nr. 2, t.86, p. 199-246.
- Dufournet, J. (1981), « Réflexions sur *le Garçon et l'Aveugle* », *Romania*, nr.2, t.102, p. 202-220.
- Eliade, M. (1961), *Images and Symbols*, Sheel and Ward, New York.
- Eliade, M. (1978), *Aspecte ale mitului*, Univers, Bucuresti.
- Evans, J. (1930), *La civilisation en France au Moyen Age*, Payot, Paris.
- Halle, A. de la, (1924), *Jeu de la Feuillée*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris.
- Huizinga, J. (1932), *Le déclin du Moyen Age*, Payot, Paris.
- Hunt, T., (1975), « The Unity of the Play of Adam », *Romania*, fasc.383, nr.3, t. 96, p. 368-388.
- Husar, A., (1980), *Ars longa*, Univers, Bucuresti.
- Le Don, G., (1979), « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'Enfer », *Cahiers de civilisation médiévale*, nr. 4, p.363-379.
- Le Goff, J., (1964), *La civilisation de l'Occident médiéval*, Arthaud, Paris.
- Lévy-Bruhl, L., (1928), *L'expérience mystique et les symboles des primitifs*, Felix Alcan, Paris.
- Morier, H., (1961), *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, PUF, Paris.
- Mortensen, J., (1903), *Le théâtre français au Moyen Age*, Alphonse Picard et fils, Paris.
- Rey-Flaud, H., (1973), *Le cercle magique*, Gallimard, Paris.
- Sadoveanu, I. M., (1980), *Scieri*, vol. VI, (Istoria universală a dramei si teatrului), Minerva, Bucuresti.
- Todorov, T., (1977), *Théories du symbole*, Seuil, Paris.
- Zumthor, P., (1983), *Incercare de poetică medievală*, Univers, Bucuresti.

## Réécriture et intertextualité: sous le signe de la « malédiction » ?

Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos

Universidade do Minho

**Abstract:** *Madame Bovary* is, unequivocally, the Flaubertian novel that opens the “ère du soupçon” in literature; the one that moves away from the Balzaquian tradition toward visual and cinematographic writing; the one that, through rupture, heralds modernity, lending itself, due to its unfinished condition as an open novel, to constant rewritings. Raymond Jean’s *Mademoiselle Bovary* and Posy Simmonds’s graphic novel *Gemma Bovary*, which represents a heterodiegetic transposition, a transmotivation and a pragmatic transvaluation leading to a modernisation of its hypotextual model, stand out as examples of this assertion.

**Key words:** modernity; rewriting; hypotext; transposition

S’il y a des œuvres dont le dénouement, par son caractère achevé et figé, demeure interchangeable, il y en a d’autres, en revanche - les classiques<sup>156</sup> de la modernité -, qui, par leur inachèvement, se prêtent à la réécriture, moyennant une actualisation de l’hypotexte. C’est le cas indéniable de *Madame Bovary* de Flaubert, un roman qui inaugure « l’ère du soupçon » dans la littérature, qui

---

<sup>156</sup> Nous transcrivons la définition de « classiques » présentée par Italo Calvino dans un article publié dans *L’Espresso* de 1981 : « 1) Les classiques sont ces livres dont on entend toujours dire : ‘Je suis en train de le relire’ et jamais : ‘Je suis en train de le lire...’ [...] 2) Sont dits classiques les livres qui constituent une richesse pour qui les a lus et aimés ; mais la richesse n’est pas moindre pour qui se réserve le bonheur de les lire une première fois dans les conditions les plus favorables pour les goûter. [...] 3) Les classiques sont des livres qui exercent une influence particulière aussi bien en s’imposant comme inoubliables qu’en se dissimulant dans les replis de la mémoire par assimilation à l’inconscient collectif ou individuel. [...] 4) Toute relecture d’un classique est une découverte, comme la première lecture. 5) Toute première lecture d’un classique est en réalité une relecture. [...] 6) Un classique est un livre qui n’a jamais fini de dire ce qu’il a à dire. [...] 7) Les classiques sont des livres qui, quand ils nous parviennent, portent en eux la trace des lectures qui ont précédé la nôtre et traînent derrière eux la trace qu’ils ont laissée dans la ou les cultures qu’ils ont traversées (ou, plus simplement, dans le langage et les mœurs). [...] 8) Un classique est une œuvre qui provoque sans cesse un nuage de discours critiques, dont elle se débarrasse continuellement. [...] 9) Les classiques sont des livres que la lecture rend d’autant plus neufs, inattendus, inouïs, qu’on a cru les connaître par ouï-dire. [...] 10) On appelle classique un livre qui, à l’instar des anciens talismans, se présente comme un équivalent de l’univers. [...] 11) Notre classique est celui qui ne peut pas nous être indifférent et qui nous sert à nous définir nous-mêmes par rapport à lui, éventuellement en opposition à lui. [...] 12) Un classique est un livre qui vient d’autres classiques ; mais quiconque a commencé par lire les autres et lit ensuite celui-là reconnaît aussitôt la place de ce dernier dans la généalogie. [...] 13) Est classique ce qui tend à reléguer l’actualité au rang de rumeur de fond, sans pour autant prétendre éteindre cette rumeur. 14) Est classique ce qui persiste comme rumeur de fond, là même où l’actualité qui en est la plus éloignée règne en maître. »

installe, à travers sa « débalzaquisation »<sup>157</sup>, l'écriture visuelle, voire cinématographique<sup>158</sup>, et qui instaure, par l'entremise de la rupture, la modernité.

Une définition, quoique succincte, de ce concept ne nous semble pas impertinente : en effet, la modernité surgit quand le culte de l'*autoritas* est mis en question par la *modernitas*. *Ab initio*, toutes les fois que l'Humanité subissait une crise au niveau du système de significations, cette crise-là ne pouvait pas être entendue comme telle, faute d'une théorisation inexistante. Au fur et à mesure que d'autres crises ou ruptures survinrent - comme ce fut le cas de la Révolution Française ou de la Révolution Industrielle -, le concept de modernité a pu être problématisé, conceptualisé et, par conséquent, cerné en vue d'une définition.

Cela étant, la modernité n'est pas synonyme de modernisation, mais plutôt équivalente à la manière dont on vit cette modernisation, ou, plutôt, cette transformation et cette pulsion historiques. Dans la perspective de Pierre Barbéris (1983), la modernité est, peut-être, la distance entre l'intégration dans la transformation historique et la faillite qui s'établit entre l'Histoire transformatrice/transformée et l'être humain. Ainsi, la modernité, qui n'est ni passéiste ni technocratique, semble s'identifier à ce que Madame de Staël désignait, dans la période postrévolutionnaire, comme le sentiment d'incomplétude de notre existence, moins une incomplétude métaphysique qu'une incomplétude historique. Donnant suite à cette définition, la modernité renvoie à la conscience de l'incomplet, tout en se situant entre le passé et le présent, dans un limbe caractérisé par la fragilité et par la mobilité. Tout en s'apparentant, d'après Lyotard (1986 : 72), à l'infraction, elle débouche sur une aporie : d'une part, elle concerne la ville et l'ère industrielle ; de l'autre, elle gère une anti-modernité par rapport à la culture. « Maladie du monde moderne » selon Meschonnic (1983 : 49), la modernité, loin d'être univoque, constitue, par son syncrétisme, une recherche incessante du sens, préconise une réflexion constante sur le langage et un questionnement du style à repenser continuellement.

Dans ce contexte, *Madame Bovary* d'un Flaubert salué comme étant le précurseur du « Nouveau Roman » est bel et bien un roman moderne, dont les caractéristiques semblent être l'aventure de l'écriture et non pas l'écriture de l'aventure, la banalisation du personnage - défini par son bovarysme<sup>159</sup> -, la dissolution de l'intrigue, la description innovatrice et le « réalisme subjectif »<sup>160</sup>,

---

<sup>157</sup> Il est suffisamment connu que le roman balzacien est l'histoire d'une vie, sous l'égide de l'élan de la bourgeoisie, où le rêve n'a pas encore été annihilé et où, malgré la laideur de l'univers environnant, la solution ne se confond pas avec l'absurde quichotisme d'Emma : tout en étant le roman de la bourgeoisie croissante, les bourgeois balzaciens méconnaissent la bêtise ontologique - cible de la satire - inhérente à la bourgeoisie flaubertienne ; si l'argent connaît déjà un certain pouvoir, celui-ci est contredit par d'autres forces, animiques et historiques. Par contre, dans l'œuvre de Flaubert, la société cesse d'être le lieu balzacien des conquêtes faciles et météoriques ; à Balzac, historien par excellence de la société, s'oppose Flaubert, romancier de l'inaction et de la paralysie sociales ; aux antipodes de la monumentale œuvre cathédrale, par son 'dispositif' narratif (exposition et développement, moyennant des descriptions et des récits analeptiques qui rendent l'intrigue intelligible), s'érige l'impossible « pyramide » flaubertienne, construite en « trompe-l'œil » ; à l'enchaînement linéaire (de cause à effet) privilégié par l'auteur de *Le Père Goriot*, se succède la juxtaposition de tableaux ; l'hypotaxe cède la place à la parataxe ; le tout dit (dans *l'incipit* d'Eugénie Grandet, le narrateur omniscient décrit avec minutie Saumur, le quartier, la rue et la maison où habite la famille) est remplacé par les silences de la prose et l'illusion romantique se transforme en « romantisme de la désillusion » (s/d : 129).

<sup>158</sup> Il y a certaines techniques flaubertiennes qui annoncent, par leur visualité, le langage cinématographique : le cadrage, le « travelling », la surimpression, le dépliage (révélation lente et partielle des détails visuels susceptibles de susciter des émotions chez le lecteur/spectateur) et le recours aux plans successifs de la description (premier plan, gros plan).

<sup>159</sup> Selon Gaultier, Jules (2006), le bovarysme peut être défini comme une rupture dans la personnalité, comme l'exagération pathologique de vouloir devenir *un(e) autre*, comme un idéalisme exacerbé en ce qui concerne la haine à l'égard du réel, comme une déformation auto-imposée et comme un défaut de perception débouchant sur une relation faussée par rapport à la réalité.

<sup>160</sup> Cf. Raimond, Michel (1983 : 93, 101) : « Je prendrai ces mots de 'réalisme subjectif' dans le sens assez large d'un effort pour présenter au lecteur la réalité fictive à travers l'optique d'un protagoniste. [...] On a pu apercevoir, au passage, certaines limites de ce réalisme subjectif : l'optique du héros s'efface souvent au profit de la manifestation

prônant l'impassibilité du narrateur et l'impersonnalité de l'œuvre au profit d'une véritable polyphonie verbale et d'une indéniable prolifération de points de vue.

En choisissant comme hypotexte ce roman flaubertien de la rupture, Posy Simmonds réécrit, en 1999, un roman graphique qui recourt à la bande dessinée (ou « littérature à bulles », qui, au XX<sup>e</sup> siècle, ne reste pas cantonnée dans la paralittérature), aux petites annonces publicitaires, aux faits divers divulgués par la presse (quotidienne et hebdomadaire), aux lettres adressées par plusieurs destinataires à divers destinataires, à la reproduction d'un tableau impressionniste et au journal/cahier intime(s), caractérisé(s) par une datation précise, tout en signalant cette pluralité discursive et génologique par des types de caractères différents et des tailles police typographiquement distinctes. La narration, *in media res* et à la première personne, est à la charge de Raymond Joubert, qui, après la mort de Gemma, va à la rencontre de Charlie Boverly et réussit à lui voler un cahier intime de la protagoniste : à l'aide de plusieurs cahiers dérobés, à la traduction desquels il s'attaque<sup>161</sup>, il est désormais en mesure de raconter la vie de cette femme anglaise.

Résumons, dans ses grandes lignes, cette intrigue... Gemma habite à Shepherds Rush, fait des illustrations pour plusieurs magazines et est la compagne de Patrick Large, critique gastronomique de *Citizen* : lorsque celui-ci la quitte pour Pandora Kent, elle s'installe chez Charlie Boverly - divorcé de Judi et père de Justin et de Delia -, un appartement dans un coin appelé Hackney, où elle se met à « arracher, repeindre, poncer, vernir, rouvrir les cheminées, teinter les planchers, mélanger les couleurs et faire des tentures. » (2000 : 19). Suite au mariage de Patrick Large et Pandora Kent, Gemma décide d'épouser Charlie et de partir à Bailleville, en Normandie, où, désenchantée, elle devient la maîtresse d'Hervé de Bressigny. Des lettres successives et des chèques refusés s'accumulent progressivement : un certain jour, elle rencontre Patrick, qui avait été abandonné par Pandora, avec lequel elle renoue, sous l'œil jaloux de Joubert, tombé amoureux, entre-temps, de cette femme qu'il espionne constamment. C'est justement lui, boulanger à Bailleville, qui avertit Gemma de l'*explicit* de *Madame Bovary* et qui lui demande de la prudence. Tout est en vain, car Gemma finit par mourir. Les circonstances de son décès seront ultérieurement racontées par Charlie à Joubert : Charlie, assailli par des soupçons concernant la conduite immorale de Gemma (qui lui avait avoué sa relation extraconjugale avec Hervé), entre dans sa cuisine (sans être attendu), voit Gemma et Patrick (celui-ci était en train de cogner au diaphragme une Gemma étouffée) et, sans comprendre la situation, commence à se battre avec Patrick, tout en laissant Gemma mourir...

Analysons de plus près cette réécriture, en nous penchant sur le protocole de lecture autorisé par le titre, sur l'omniprésence de l'imagologie, sur la visibilité en filigrane de l'hypotexte dans l'hypertexte et sur les relations que les deux entretiennent. Si le titre *Madame Bovary* renvoie tout de suite au discours de la socialisation - c'est l'épouse de Charles, en tant que femme mariée, la protagoniste du roman -, le titre *Gemma Boverly* va dans le sens de l'anglicisation du prénom et du nom de l'héroïne, en oubliant, en quelque sorte, la socialisation conventionnelle de son état civil (« Madame »). En fait, Gemma est un prénom anglais et Boverly semble correspondre à la façon dont les Anglais, qui ne maîtrisent pas le français, prononcent Bovary. Un fait curieux est l'absence dans l'hypertexte du sous-titre de l'hypotexte - « Mœurs de province » -, brillamment remplacé par l'imagologie, c'est-à-dire, par l'ensemble d'images, représentatives de l'étranger<sup>162</sup>, fondées sur des perspectives interculturelles<sup>163</sup>, saisies moins au niveau de leur réalité effective que dans la manière

d'une apparence produite par l'auteur ; [...] ».

<sup>161</sup> « Un mot est griffonné en travers d'une photo [de Patrick], peut-être de la main de Gemma. WANKERS... wand... wane... wangle... want...[...] ce n'est pas là... » (2000 : 4). Ce mot que Joubert ne réussit pas à trouver dans le dictionnaire peut être traduit en français par « personnes détestables ».

<sup>162</sup> Selon Moura, Jean-Marc (2005 : 205-211), l'imagologie peut être définie comme l'étude des images littéraires de l'étranger, provenant de l'opposition *moi/l'autre* ou de l'antinomie *identité/altérité*.

<sup>163</sup> Les références culturelles, dont nous présentons quelques exemples, sont nombreuses dans ce roman graphique. « Dans une ville que Charlie appelle Redding. Quand il l'épelle, j'ai comme un frisson. Reading ! Oscar Wilde. *Une*



dont elles sont fantasmées et perçues. À ce propos, Daniel-Henri Pageaux (1994 : 70) établit la distinction entre l'image proprement dite, qu'il définit comme étant la représentation d'une réalité culturelle, et le stéréotype, qu'il envisage sous le signe de la péjoration, en tant qu'image réductrice et monosémique (transmission d'un message unique), essentialiste (transmission d'une essence spécifique d'un groupe) et discriminatoire (transmission du préjugé et du refus de la différence). Cette confrontation réciproque entre la culture regardante et la culture regardée devient transparente tout au long du roman graphique, frôlant soit le cliché, « expression figée répétable sous la même forme » (1997 : 12), soit les *topoi koinoi* ou des idées devenues trop communes, soit les stéréotypes, renvoyant à des images collectives figées sous l'angle de la péjoration, soit les idéologèmes qui délimitent, selon Angenot (1989 : 13), les composantes de la *doxa*. Lorsque Gemma arrive en Normandie et déguste avec volupté le pain chaud d'un Joubert qui ne s'empêche pas de faire l'éloge de son produit<sup>164</sup> - « C'est la nature !... la santé... la vie.. » -, elle émet le jugement de valeur suivant : « Bon Dieu, Charlie !... t'as-tu ? 25 sortes de pains différents ! Les Français sont incroyables ! Je veux dire, ils savent vraiment vivre ! » (2000 : 33). De même, elle se hâte à constater, dans son cahier/journal que Joubert est en train de lire, que « C'est bizarre - les Français ont des pharmacies comme des Anglais des confiseries - il y en a partout » (2000 : 39). Ce commentaire est illustré par quelques images significatives d'« Oenobiol », d'« Hydra+ » et de « Percutaféine gel » - « Contre la cellulite. Pour agir au bon endroit. » Parfois, un parallélisme entre les deux cultures s'impose : « Ce qui est génial en Angleterre, c'est qu'on peut ressembler à un tas pendant des jours sans que personne ne le remarque. Ici, on vous regarde comme si vous étiez sérieusement anormale » (*Ibidem*). De la même manière, Gemma et Hervé commencent à se demander - jeu d'amoureux !? - les quatre meilleures choses de France et d'Angleterre :

Pour la France, j'ai : le vin, la cuisine, le paysage, le climat... tu as : la culture, le paysage, le vin, la cuisine...

Pour l'Angleterre, j'ai : la langue anglaise, les jardins, la pop music, les taxis de Londres. Tu as : Burberry et le whisky écossais... C'est tout (2000 : 66).

Et, quand Gemma avoue à Wizzy Rankin qu'elle souhaite connaître les Français, la réponse de sa voisine ne tarde pas à contredire ses convictions : « Les FRANÇAIS ?! Tu sais, ils sont affreusement difficiles à connaître... sauf si tu les connais déjà. » (2000 : 43).

Du côté des Français, les remarques sur l'Autre - *l'Étranger* - font également leur apparition en scène : selon Joubert, les étrangers, en France, « s'enterrent dans leur hectare de boue et se demandent pourquoi ils deviennent fous. » (2000 : 33). Invité au dîner de Gemma, plus gourmet que

---

*ville célèbre, une prison infâme.* » (2000 : 10). À ce propos, il ne faut pas oublier « The Ballad of Reading Gaol » d'Oscar Wilde : « Dear Christ ! the very prison walls/ suddenly seemed to reel, [...] » (1997 : 747). Quand les enfants de Charlie viennent voir leur père, Gemma n'hésite pas à recréer une atmosphère « très Dickens » : « séjour décoré, cheminée nettoyée, chandelles au-dessus de l'âtre. » (2000 : 21) ; Gemma devient « une épouse » et « une femme à chien » qui s'appelle Carrington, « nom d'une obscure artiste anglaise » (2000 : 25). Dora de Houghton Carrington, peintre britannique et artiste décorative, est née le 29 mars 1893 et est décédée le 11 mars 1932. L'arrangement des objets dans la maison correspond aux heures plus heureuses de la vie de Gemma : « Aucun maître flamand n'aurait mis plus de soin à assembler une *nature morte*. » (2000 : 36) ; le paysage paralyse Gemma, bien que « la Normandie est le grand atelier du dix-neuvième siècle. Comment ne pas penser à ces géants de la peinture - Millet, Monet, etc ? [...] Ainsi le jour où elle se décrit assise au bord d'un champ moissonné, c'est peut-être l'idée des *Meules* de Monet qui a figé sa main. » (2000 : 38) ; Gemma va dans un stand, où l'on vend des « désodorisants aux senteurs grotesques : [...] « *Pain d'Epices* » - Les Parfums de l'Enfance. » ou, selon Joubert, « *Du sous-Proust pour les cons de bourgeois.* » (2000 : 45) ; Joubert écoute « un rugissement d'opéra » de Mozart, « Dove sono i bei momenti.. », avant d'entrevoir, par la fenêtre, les silhouettes enlacées de Gemma et de Hervé (2000 : 60).

<sup>164</sup> « Pain AUTHENTIQUE, pain bio, pain qui prend cinq heures à faire. *Le bon pain*. Le genre de pain qui respire l'intégrité, l'histoire, la nostalgie - [...] » (1999 : 34).

gourmand, le boulanger Joubert ne résiste pas à prendre des notes en vue de renseigner son lecteur : « C'est un préjugé, mais on ne s'attend pas à de grandes choses en allant dîner *chez des Anglais* - mes tripes étaient résignées à un ragoût paysan assorti au décor. » (2000 : 50). Cette image caricaturale devient dérisoire quand on a affaire à des questions linguistiques : en fait, l'une des raisons de l'appréhension de Charlie par rapport à son départ en Normandie est de « Ne pas parler français. » (2000 : 30). Néanmoins, il est expert dans la résolution de mots croisés et d'anagrammes (en anglais), dont le déchiffrement - « Et regardez, BEDROOM... ça donne BOREDOM » (2000 : 3) -, apparemment inoffensif, est chargé d'une symbolique éloquente<sup>165</sup>. Il suffit de voir que les lexèmes « bedroom » et « boredom » correspondent exactement à l'ennui sous-jacent aux relations conjugales et débouchant sur des aventures adultérines. À son tour, Gemma écrit, dans l'un de ses cahiers, que, mardi, l'après-midi, elle a « révisé les verbes venir et vouloir » et « appris le conditionnel. » (2000 : 30). D'ailleurs, l'image correspondante à ses intentions est *per se* significative : tandis qu'elle fait de la gymnastique, elle conjugue le verbe vouloir au conditionnel composé - «... j'aurais voulu... tu aurais voulu... il aurait voulu... nous aurions voulu... » (2000 : 42). Les personnages ont beau apprendre la langue anglaise et française, quelques obstacles (vite surmontés), découlant de certaines erreurs phonétiques et d'une compétence lexicale limitée, parsèment la communication :

Gemma : Ecoute... c'est juste pour le fun... ok ? Rien d'autre... just fun...  
 Patrick : *Fern* ? Qu'est-ce que c'est *fern* ? (2000 : 54).

« Ça va bien ? » - demande Joubert.  
 « Oh oui... \*tray bien » - répond Gemma (2000 : 63).

« Mais Gemma, [...] \*you wille die » - annonce Joubert à Gemma (2000 : 89).

Or, quand le langage se révèle insuffisant et la parole n'accomplit pas sa fonction de communication, rien de plus facile, afin de combler les « blancs » ou les « vides » du dialogue, que de recourir à la plénitude des sentiments, traduite par le geste et le contexte.

« À demain » - dit Hervé.  
 « tomorrow... » - répond Gemma. Et ils se donnent les mains... (2000 : 67)  
 « Je suis désolé ! C'est impossible ! Il faut que je rentre à Paris tout de suite. Je suis vraiment désolé... » - « Sorry ? [...] What are you saying... ? » - Gemma veut savoir.

Les onomatopées - « Unhhlh... » (2000 : 56) -, reproduisant les baisers qu'ils échangent, réussissent à compléter le flux linguistique interrompu.

Penchons-nous, dès maintenant, sur la présence de l'hypotexte flaubertien dans l'hypertexte de Posy Simmonds. Outre l'identité du titre, il nous semble intéressant de faire une brève référence aux toponymes et aux patronymes : si Bailleville, par sa terminaison, avive dans la mémoire du lecteur deux pages à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle, Trouville et Dauville, la syllabe finale du nom du boulanger (allusion à Rodolphe Boulanger ?) Joubert semble prolonger, en guise d'écho, celle du nom Flaubert. En fait, si Joubert est un personnage-narrateur homodiégétique, qui pêche par ses intrusions constantes et par sa manie de guetter les autres (cible de son indomptable curiosité), Flaubert, quant à lui, commet le péché de ne pas intervenir dans son récit (tout y intervenant...) et, en tant que narrateur hétérodiégétique, de ne s'apitoyer guère sur le sort de ses créatures. En ce qui concerne Charlie, il a été marié, comme Charles : néanmoins, le premier, père de deux enfants, divorce de Judi, devenant le second veuf d'Héloïse Dubuc. En plus, « Charlie n'est pas soigné » -

<sup>165</sup> Voir, à titre d'exemple, *Ethics/Itches, Groans/Organs, Charles Dickens/Childrens Cakes* (2000 : 23).

« Ses vieilles chaussures de sport défient les lois de l'hygiène. » (2000 : 6) -, tout comme Charles, caractérisé par se « fortes bottes, qui avaient au cou-de-pied deux plis épais obliquant vers les chevilles » et qui « craquaient sur le parquet. » (1972 : 72, 246). Par rapport à Gemma, elle n'épouse Charlie qu'à partir du moment où Patrick l'a quittée ; Emma, à son tour, ne connaît aucune relation sentimentale avant de se marier avec Charles. Après le mariage, les deux héroïnes se consacrent à introduire, dans leurs maisons, de profonds changements qui leur procurent des instants fugaces de bonheur.

Elle [la maison] avait besoin de sérieux travaux. [...] Elle [Gemma] a dû, néanmoins, dépenser un paquet pour l'ameublement [...] (2000 : 36).

Elle [Emma] retira les globes des flambeaux, fit coller des papiers neufs, repeindre l'escalier et faire des bancs dans le jardin, tout autour du cadran solaire : [...] (1972 : 58).

Malgré ces activités domestiques, elles ressentent un désenchantement pareil à l'égard d'une vie conjugale médiocre<sup>166</sup>, régie par la routine machiavélique et par l'ennui mortel.

La nuit, elle écoute Charlie ronfler près d'elle. Et se met à le haïr aussi (2000 : 5).

- Quel pauvre homme ! quel pauvre homme ! disait-elle tout bas, en se mordant les lèvres. Elle se sentait, d'ailleurs, plus irritée de lui (1972 : 95).

La première référence à la flaubertienne *Madame Bovary* est de la responsabilité de Joubert, qui annonce à son épouse Martine l'arrivée des nouveaux voisins : « Madame Bovary est notre voisine !!! Sans blague ! Ils sont Anglais mais ils s'appellent BOVARY ! » (2000 : 32). Il constate, cependant, que cette 'nouvelle', bouleversante pour lui, ne déclenche aucune réaction : « Ni ma femme ni mon fils cadet n'ont le moindre intérêt pour la littérature. Pascal se plaint que le livre est trop long et que l'héroïne est une mère révoltante. Le seul commentaire de Martine, c'est qu'Emma Bovary est une enquiquineuse. » (2000 : 32). Un quiproquo délicieux s'établit, tout de suite, entre les deux époux, non tant à propos de la beauté de Gemma, mais relativement à celle de sa voiture.

Mais comme elle est belle ! [...] Madame Bovary ?

Non, non !... pas Elle ! [...] non, sa VOITURE ! Un vieux combi VW... (2000 : 32).

A vrai dire, c'est Joubert - attiré par la résonance littéraire du nom<sup>167</sup> - le seul enthousiaste de

---

<sup>166</sup> Voir, sur ce sujet, Falconer, Graham (1976 : 115-136) : « Est-ce que *Madame Bovary* [...] ne serait pas le point de convergence entre trois [...] genres distincts, à savoir le roman social et dramatique, issu de Balzac et porté à sa perfection par Tolstoï, caractérisé par la mise en mouvement d'une foule de personnages 'qui tournent' ; le roman psychologique moderne, en général l'histoire d'une conscience, [...] et le roman phénoménologique et existentiel, à l'intérieur duquel Charles [...] serait tout à fait à sa place ? »

<sup>167</sup> « La vérité, c'est que Madame Bovary me fascinait. Ce n'était pas une question d'apparence. Ses vêtements étaient atroces, et à cette époque, elle était grosse comme un muffin anglais. Ce qui m'attirait chez elle, c'était son NOM. Ça m'amusait de la saluer d'un : 'Bonjour, Madame Bovary !' Elle me regardait d'un air absent, comme si la référence ne signifiait rien pour elle. [...] Elle songeait à reprendre son nom de jeune fille parce que 'tout le monde, à commencer par le foutu boulanger, fait des commentaires sur *Madame Bovary*, c'est assommant. ». Et Joubert ne s'empêche pas de conclure : « À quoi s'attendait-elle en vivant ici ? Nous ne sommes pas des paysans. Nous connaissons notre littérature. » (2000 : 41).

*Madame Bovary*, au point d'oser demander à Gemma si elle a déjà lu le chef-d'œuvre de Flaubert. La réponse de l'épouse de Charlie s'avère, à tous les niveaux, déconcertante : « oui je sais c'est un film... er... non... c'est un livre [...] er... non... mon Français n'est pas bon... » (2000 : 41)<sup>168</sup>. C'est encore Joubert qui, ayant vu Gemma et Hervé ensemble, laisse son imagination s'emballer<sup>169</sup> et recule dans le Temps aux bons vieux temps de Huit Cents<sup>170</sup> (2000 : 46), comme l'image d'une jeune femme aux vêtements de l'époque ne cesse de corroborer. Il s'agit, en effet, de la première transgression de Gemma/Emma<sup>171</sup> dans le château désolé de la Boissière : celui-ci ne serait-il pas un avatar de la « Huchette », mêlée à la « Vaubyessard » ? Quant à Hervé de Bressigny, issu d'une famille aristocratique, ne constituerait-il pas un succédané moderne de ce coureur de jupes appelé Rodolphe ? D'ailleurs, en observant, non par hasard, un suçon sur le cou de Gemma, Joubert s'empresse à déduire que « Madame Bovary avait un amant, comme dans le livre », coïncidence qu'il trouve « très amusant[e] » (2000 : 54)<sup>172</sup>. C'est aussi Joubert qui, épris de Gemma (modèle réel de son modèle littéraire Emma), décide de mettre fin à cette liaison<sup>173</sup>, en lui adressant une lettre anonyme, à l'intérieur de laquelle se trouvent « deux pages photocopiées de la traduction anglaise... » (2000 : 73). Il est intéressant de constater que l'auteur de *Gemma Bovary*, malgré sa fidélité citationnelle, introduit quelques changements, comme nous le verrons par la suite, dans la lettre que Rodolphe écrit à Emma.

Du courage, Emma ! du courage ! Je ne veux pas faire le malheur de votre existence... Je ne vous oublierai pas, croyez-le bien, et j'aurai continuellement pour vous un dévouement profond ; mais un jour, tôt ou tard, cette ardeur se fût diminuée sans doute ! Il nous serait venu des lassitudes... Je serai loin quand vous lirez ces tristes lignes ; car j'ai voulu m'enfouir au plus vite afin d'éviter la tentation de vous revoir... Emma ! Oubliez-moi ! Pourquoi faut-il que je vous ai connue ? Pourquoi étiez-vous si belle ?... Adieu ! À Dieu ! (2000 : 73)<sup>174</sup>.

<sup>168</sup> Le film auquel fait référence Gemma est, peut-être, *Madame Bovary*, un film de Tony Redston et Bernard Krichefski, dirigé par Tim Fywell en 2002 pour la BBC [*Gemma Bovary* a été publiée en 1999]. Il ne s'agit pas, certainement, du film de Claude Chabrol...

<sup>169</sup> «Ça signifiait que Gemma et lui pourraient se revoir. [...] je les voyais déjà nus, enlacés. Ce qui m'a fait rire tout haut. Quelle absurdité. La vie imitant le chef-d'œuvre de Flaubert : Madame Bovary croisait le chemin du châtelain local, Rodolphe, tout comme Gemma venait de croiser celui d'Hervé, quelques instants plus tôt. Je dis 'tout comme' mais ce n'était en rien comparable au roman – la Vie imite rarement l'Art. L'Art a une certaine pertinence, alors que la Vie... » (2000 : 46). Cette réflexion de Joubert semble être une parodie des convictions littéraires de Flaubert, étalées dans sa *Correspondance* (1998). Voir, à ce propos, la lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, datée du 18 mars 1857, où Flaubert prône l'impersonnalité comme principe de son esthétique, la difficulté de la Forme, du Beau indéfinissable, et la supériorité de l'Art sur les affections personnelles. D'autres lettres, adressées à Louise Colet, témoignent, également, de cette suprématie de l'Art sur la Vie.

<sup>170</sup> Joubert est bel et bien un romantique atterri au XX<sup>e</sup> siècle : « Difficile de les imaginer [Gemma et Hervé] dans les subtilités d'une passion XIX<sup>e</sup> ... Je veux dire... \* Qu'est-ce que leur génération sait du romantisme. Qu'est-ce qu'ils savent de la traque... de la fièvre de l'anticipation ... ? [...] \* Nous sommes à l'âge du plaisir instantané !! [...] C'est l'érotisme fast-food ! » (2000 : 56).

<sup>171</sup> Cf. Gengembre, Gérard (1990 : 52) : « Lire les aventures d'Emma c'est toujours relire du déjà lu, c'est retomber sur du déjà dit. Désirs, fuites du personnage se passent dans l'étroit cercle des expériences déjà jouées dans l'imaginaire et platement répétées. » À cause, peut-être, de cet imaginaire cristallisé, *Madame Bovary* semble se prêter facilement à la réécriture...

<sup>172</sup> «Elle se répétait : 'J'ai un amant ! un amant !', se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. » (1972 : 219).

<sup>173</sup> «J'aimerais pouvoir dire que ce que j'ai décidé de faire alors [...] je l'ai fait par solidarité masculine envers Charlie. Mais ça n'avait rien à voir. [...] Sa femme me rendait fou ! Elle était dans ma tête, [...] Je savais ce que je devais faire. Je me suis précipité dans mon bureau et je me suis emparé de mon arme, un exemplaire neuf de *Madame Bovary*. » (2000 : 72).

<sup>174</sup> Il y a, en effet, quelques différences infimes entre la lettre transcrite dans *Gemma Bovary* et celle que nous lisons dans le roman flaubertien. Tout d'abord, «Je» - dans la séquence « Je ne vous oublierai pas » - apparaît, dans l'œuvre de Flaubert, avec majuscule; ensuite, Joubert n'a pas tenu compte de la phrase entre parenthèses - «(c'est là le sort des

Cette lettre se révèle un tremplin comique pour l'image que Gemma (qui recevra, plus tard, une lettre signée par Hervé...) se fait des Français : « Oh mon Dieu... c'est comme ça qu'ils font en France ?... tellement **cultivés** qu'ils se servent de la littérature !? » (2000 : 73). Au fur et à mesure que l'intrigue avance, Joubert devient de plus en plus obsédé par les coïncidences entre l'existence de Gemma et celle d'Emma, au point de les 'con-fondre' et de commencer à vivre la réalité à l'ombre de la fiction. Un moment capital du récit est, sans aucun doute, celui où il apprend que Gemma a reçu une lettre la menaçant de poursuites judiciaires, suite à la réception de laquelle elle demande à Joubert de l'aide pour y répondre, car son français n'est pas au point (2000 : 81). Et, quand Gemma lui fixe un rendez-vous à la cathédrale de Rouen, vers 12h 30m, afin de venir chercher sa lettre, bien rédigée en français, Joubert reste profondément bouleversé, d'autant plus qu'il se rend compte de la 'malédiction' du roman flaubertien.

Deux jours durant, j'ai lutté contre l'indécision à propos de mon rendez-vous avec Gemma. [...] 'Mais', argumentait une voix en moi, 'Gemma a besoin de toi !' [...] Une autre voix encore, celle de la superstition, hurlait : 'N'y va pas ! Pense à l'endroit qu'elle a choisi pour cette rencontre. La cathédrale de Rouen ! La malédiction de *Madame Bovary* frappe encore. Pense à ce qui arrive dans le livre ! *Emma* Bovary a rendez-vous à la cathédrale. [...] Pourtant une autre de mes voix soupirait : 'Tu veux dire que Gemma deviendrait ma maîtresse ? Eh bien, si on en arrivait là, ça ne me gênerait pas. Génial. Formidable !' (2000 : 84).

Les trois vignettes traduisant en trois étapes l'attente de Joubert - souriant à 12h 15m, pensif à 12h 30m et fâché à 12h 45m -, identifié, en quelque sorte, à Léon, débouchent sur une inversion parodique des rôles joués par les personnages : Patrick, « l'*Anglais* au français parfait », rejoint Gemma, qui ne jette même pas un seul regard à Joubert, ils s'enlacent sur le trottoir et montent dans le Volkswagen. Le parcours de la voiture est une recreation parfaite de la trajectoire du fiacre rouennais : au-dedans, Gemma et Patrick, ainsi qu'Emma et Léon plus d'un siècle auparavant, se livrent à un doux commerce charnel, suivis de près par la rage décuplée et par la jalousie exacerbée de Joubert<sup>175</sup>.

Je me suis mis à les suivre. Ce n'était pas très difficile, vu l'allure d'escargot du VW. Il a pris la rue Guillaume-le-Conquérant puis a disparu. Je l'ai vu réapparaître place Cauchoise, faire trois fois le tour avant d'enfiler la rue Lecanuet. Il a hésité quelques minutes près du musée des Beaux-Arts puis je l'ai vu s'engouffrer dans le parking souterrain de l'hôtel de ville. (2000 : 86).

Le fiacre sortit des grilles, [...] Elle [voiture] alla le long de la rivière, [...] Et aussitôt, reprenant sa course, elle passa par Saint-Sever, par le quai des Curandiers, [...] Elle revint ; [...] On la vit à Saint-Pol, à Lescure, au mont Gargan, à la Rouge-Mare, [...] Puis, vers six heures, la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, [...] (1972 : 320-321-322).

Dès lors, Joubert s'entête à attirer l'attention de Gemma pour le dénouement de *Madame Bovary* : l'attitude de Gemma, cependant, étale une indifférence totale, comique de tous les points de vue, par rapport au destin/*fatum* de son modèle hypotextuel<sup>176</sup>.

---

choses humaines) » - intercalée dans la séquence phrastique citée ci-dessus ; par rapport à la dernière phrase de la citation, elle aurait dû figurer en troisième place : en effet, « Je serai loin » vient après « Emma ! Oubliez-moi ! » ; en ce qui concerne l'*explicit*, relisons-le dans le texte original : « Et il y avait un dernier adieu, séparé en deux mots : *A Dieu !* ce qu'il jugeait d'un excellent goût. » (1972 : 270).

<sup>175</sup> «oh! la salope! J'ai des envies de meurtre! [...] Et sur cette malédiction, j'ai scellé le sort de Gemma Bovary. » (2000 : 86).

<sup>176</sup> Nous pourrions, bien sûr, établir d'autres liens entre l'hypotexte flaubertien et l'hypertexte de Posy Simmonds :

Ce livre ! Ce livre ! [...] Tu ne comprends pas ! Tout ce qui arrive à Madame Bovary... t'arrive à TOI !!!! Ton nom, ton adultère... tes amants ! Tes dettes ! À la fin... elle MEURT ! [...] Ne racontez pas la FIN [...] Vous gâchez tout ! j'y suis pas encore ! (2000 : 89).

Miné graduellement par le désespoir, et suivant à la lettre les étapes croissantes de la déchéance morale d'Emma Bovary, Joubert prend la décision de photocopier quelques pages du roman flaubertien relatives au suicide d'Emma et de les envoyer, une fois de plus anonymement, aux Rankin et à Patrick, qui, superstitieux à l'égard d'une éventuelle malédiction, s'empressent de venir à la rencontre d'Emma. Toutefois, les malédictiones ne s'annulent pas grâce à un coup de baguette magique... Par ironie du Destin, les inquiétudes<sup>177</sup> et les pressentiments du narrateur auront lieu : Gemma décédera par accident, malgré les avertissements d'un Joubert obsédé par le chef-d'œuvre flaubertien et par la littérature en général<sup>178</sup>.

Elle [Ma femme] et Charlie, dit-elle, sont bons amis. J'aurais pu le remarquer si j'avais eu du temps pour quelqu'un d'autre que moi-même et *Madame Bovary*. Cette année, continue-t-elle, j'ai été, moi, Raymond, insupportable à vivre, tellement obsédé par ce livre infernal, maugréant, parlant dans mon sommeil. *Madame Bovary* par-ci, *Madame Bovary* par-là (2000 : 104).

Seul Charlie échappe à la mort car « On m'appelle Charlie, mais ce n'est pas mon vrai nom... je vous [à Joubert] montre un passeport si vous voulez... Je m'appelle comme mon grand-père... Cyril » (2002 : 104).

Quelques conclusions théoriques s'imposent d'ores et déjà :

I. *Gemma Boverly* est un exemple paradigmatique d'une réécriture moderne, d'une modernisation de *Madame Bovary*, annoncée par la référence au modèle hypertextuel de l'héroïne flaubertienne. Modernisation et non pas anachronisme, qui consiste à émailler une action ancienne de détails thématique-stylistiques modernes.

II. Cette modernisation véhicule une transposition - la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles -, dans la mesure où elle affecte le cadre diégétique. La transdiégétisation en cause est le fruit du changement de nationalité (Gemma est anglaise), de la translation spatiale (l'action se passe en Angleterre et en Normandie) et de l'actualisation temporelle (il s'agit d'un roman

comme Flaubert, Joubert a une nièce qui s'appelle Chrystelle (2000 : 46) et non pas Caroline ; à l'image d'Emma, Gemma est caractérisée par un champ lexical spécifique de la sensualité : « Madame reste un moment en extase, plein de respect, transportée par *une volupté pure...* ». Elle est, aussi, capable de « s'extasier devant les légumes, [...] » (2000 : 33). Le « plâtre grêlé » de l'appartement londonien de Charlie semble renvoyer au curé de plâtre, symbolisant la chute imminente d'Emma ; la liaison de Gemma et d'Hervé, désignée par FÉLICITÉ, peut constituer une allusion au prénom de la servante d'Emma. Les trois nuits dans un hôtel de Londres donnent la sensation de répondre, tel un écho, à ces trois jours pleins et exquis passés aux côtés de Léon. Quant à la « force maléfique » qui, selon Joubert, préside à la vie de Charlie, ne serait-elle pas un avatar de la fatalité, à laquelle Charles attribue les circonstances tragiques du suicide d'Emma ? Par rapport au traitement du temps, les saisons qui s'écoulent à un rythme lent dans *Madame Bovary* (1972 : 96-97) sont extériorisées par trois vignettes suggestives dans *Gemma Boverly*, la maison aux colombages occupant la place centrale (2000 : 35).

<sup>177</sup> « Les étranges coïncidences entre sa vie et celle de Madame Bovary n'étaient, espérais-je, que cela – des coïncidences. Quand elle aurait terminé le livre, elle comprendrait certainement [...] ma tendre vigilance. Je me suis mis au lit avec le roman. [...] j'ai filé droit aux derniers chapitres et j'ai tenté de les lire à travers ses yeux [les yeux de Gemma] – l'absorption d'arsenic, la mort horrible d'Emma, l'enterrement, la fin de Charles. Une nuit d'atroces cauchemars a suivi. » (2000 : 90).

<sup>178</sup> Il est intéressant d'approfondir la lecture de *Gemma Boverly* dans le cadre de l'intertextualité. Quand Joubert affirme « Aujourd'hui j'ai mille ans » (2000 : 8), on est tenté de se rappeler le premier vers du poème baudelairien appartenant à la tétralogie « Spleen » : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans ». En outre, la référence à la *Dame des Camélias* permet d'établir un parallélisme entre les trois héroïnes : l'une est gratifiée par une mort d'amour ; l'autre se suicide à cause des dettes ; la troisième s'est étouffée accidentellement...

graphique du XX<sup>e</sup> siècle).

III. Outre la transposition hétérodiégétique insistant sur l'analogie thématique entre l'action de l'hypertexte et celle de l'hypotexte, nous pouvons constater l'existence d'une transformation pragmatique, c'est-à-dire une « modification du cours même de l'action », et d'une transformation sémantique, dans la mesure où il est impossible de transférer une action dix-neuviémiste aux temps modernes sans y introduire des altérations inévitables.

IV. Découlant de cette transformation sémantique, nous assistons à une transmotivation, susceptible d'englober une démotivation et une remotivation. En fait, Gemma ne se suicide pas à cause des dettes, mais meurt par hasard ; Charlie ne meurt pas par amour, il demeure, au contraire, bien vivant ; Gemma ne laisse aucun enfant qui puisse perpétuer sa mémoire, telle Berthe Bovary, protagoniste, aux côtés de Flaubert (introduit comme personnage par métalepse), de *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean. D'ailleurs, ce récit, exemple d'une autre réécriture, n'est pas une continuation de *Madame Bovary*, mais plutôt une suite allographe - qui, selon Genette, se ramène à une continuation<sup>179</sup> proléptique - et un supplément<sup>180</sup> du roman flaubertien. Ce qui est intéressant c'est que toute l'œuvre de Flaubert est présente dans ce récit : *La Tentation de Saint-Antoine* (1991 : 59), le *Dictionnaire des idées reçues* (1991 : 63), *Bouvard et Pécuchet* (1991 : 49), *L'Éducation Sentimentale* (1991 : 13, 30) et *Un cœur simple* (1991 : 41). L'épisode le plus curieux est, sans aucun doute, celui du théâtre du grotesque où Berthe, Flaubert, Félicité et le perroquet Loulou parodient le procès judiciaire de *Madame Bovary* : « Comme le jugement prononcé était interminable, ils se le partageaient entre eux tous, brouillant allégrement la distribution des rôles. On entendait Flaubert proclamer que certains passages du livre incriminé, [...] Là-dessus, Félicité enchaînait, progressant à tâtons dans la sinuosité d'une immense phrase et trébuchant sur chaque mot : [...] Loulou en écho : [...] Flaubert s'avancait alors au milieu de la pièce, et la main sur le cœur, dans une pose d'acteur, 'gueulait', comme seul il savait le faire, un grand morceau, un bon ton au-dessus de tout ce qu'on venait d'entendre : [...] » (1991 : 54-55).

V. Outre la transmotivation, nous décelons une transvalorisation, définie, du point de vue de Gérard Genette, comme étant « toute l'opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à un ensemble d'actions : [...] la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un personnage. » (1992 : 483). Cette transvalorisation implique un double mouvement de dévalorisation et de revalorisation : cela étant, Lheureux et Homais disparaissent dans *Gemma Bovary*, tandis que l'épouse et les enfants de Charlie font leur apparition en scène. L'adultère, revêtu d'une importance capitale dans *Madame Bovary*, ne semble pas avoir une fonction cruciale dans *Gemma Bovary* : on l'avoue, on l'accepte, mieux ou pire, on s'y résigne...

VI. Finalement, nous ne pouvons pas passer sous silence la transtylisation, synonyme de transposition / changement de style. Il suffit de lire le roman graphique pour conclure qu'il englobe toutes les pratiques textuelles, d'une façon harmonieusement mixte...

Dans le neuvième chapitre de la « Première Partie » de *Madame Bovary*, nous pouvons lire l'extrait suivant : « Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui était le sien, fût illustre, le voir étalé chez des libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France. » (1972 : 94).

Madame Bovary a eu de la chance, car elle a vu son rêve s'accomplir... cent quarante trois ans, *grosso modo*, après sa disparition.

Quant à Posy Simmonds, elle prépare, peut-être, la réécriture d'un autre classique, comme les derniers mots de Joubert le laissent entrevoir : « Comme je l'ai dit, c'est le printemps à présent et les

<sup>179</sup> Selon Genette, la suite diffère de la continuation « en ce qu'elle ne continue pas une œuvre pour la mener à son terme, mais au contraire pour la relancer au-delà de ce qui était initialement considéré comme son terme. » (1992 : 282).

<sup>180</sup> « Un supplément [...] est une extrapolation déguisée en interpolation, une transposition sous forme de continuation. » (1992 : 526).

pommiers des Boverly sont en fleurs. Il y a un camion de déménagement devant la maison : les nouveaux propriétaires s'installent. Ils sont anglais, eux aussi, comme les Boverly. Un couple. Il est plus âgé qu'elle, me dit Martine. Elle a croisé la femme dans l'allée. Elle s'appelle Jane. Jane Eyre. » (2000 : 106). Il s'agit bel et bien de l'histoire de Jane Eyre et d'Edward Rochester, de Charlotte Brontë, publiée à Londres, en 1847, par Smith, Elder & Co.

### Références :

- Amossy, R., Pierrot, A. H. (1997), *Stéréotypes et clichés. Langue discours société*, Nathan Université, coll. « 128 », « lettres et sciences sociales », Paris.
- Angenot, M. (1989), *Un état du discours social*, Éd. du Préambule, Quebec.
- Barbéis, P. (1983), « Qu'est-ce que la modernité ?, in *Elseneur. Cahiers de la Modernité*, Publication du Centre de Recherche sur la Modernité, Université de Caen, n° 1, Caen.
- Calvino, I. (1984), *La Machine Littéraire. Essais*, Traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Seuil, Paris.
- Falconer, G. (1976), « Flaubert assassin de Charles... », in *Actes du Colloque de London (Canada) [1973]*, Lettres Modernes, Minard, coll. « Situation », n° 32, Paris.
- Flaubert, G. (1972), *Madame Bovary. Mœurs de province*, Préface et notice de Maurice Nadeau, Gallimard, coll. « Folio », Paris.
- Flaubert, G. (1998), *Correspondance*, Choix et présentation de Bernard Masson. Texte établi par Jean Bruneau, Gallimard, coll. « Folio classique », Paris.
- Gaultier, J. de (2006), *Le Bovarysme*, suivi d'une étude de Per Buvik, *Le principe bovaryque*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », Paris.
- Genette, G. (1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. « Folio/Essais », Paris.
- Gengembre, G. (1990), *Gustave Flaubert. Madame Bovary*, PUF, coll. « Études Littéraires », Paris.
- Jean, R. (1991), *Mademoiselle Bovary. Récit*, Actes Sud, Arles.
- Liotard, J. F. (1986), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris.
- Lukacs, G. (s/date), « O romantismo da desilusão », in *Teoria do Romance*, Tradução de Alfredo Margarido, Editorial Presença, Lisboa, pp. 129-154.
- Meschonnic, H. (1993), *Modernité Modernité*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris.
- Moura, J.-M. (2005), « Imagologie littéraire et mythe », in Chauvin, D., Siganos, A., Walter, Ph. (sld.), *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*, Éditions Imago, Paris, pp. 205-215.
- Pageaux, D.-H. (1994), *La littérature générale et comparée*, Colin, Paris.
- Pierrot, A. H., Amossy, R. (1997), *Stéréotypes et clichés. Langue discours société*, Nathan Université, coll. « 128 », « lettres et sciences sociales », Paris.
- Raimond, M. (1983), « *Le réalisme subjectif dans L'Éducation Sentimentale* » in *Travail de Flaubert*, Seuil, coll. « Points », Paris, pp. 93-102.
- Simmonds, P. (2000), *Gemma Boverly*, Traduit de l'anglais par Lili Sztajn et Jean-Luc Fromental, Éditions Denoël, Paris.



## Quelques aspects de la vision dramatique d'Alfred Jarry

Ioana Alexandrescu

Université d'Oradea

**Resumen:** La presente contribución versa sobre el artículo « De l'inutilité du théâtre au théâtre » (1896) de Alfred Jarry. El artículo es analizado a partir de varios puntos clave, entre los cuales están el público, el decorado y el actor. Nuestra lectura intenta poner de manifiesto la adecuación de la visión de Jarry a las líneas maestras que se dejan rastrear en los esfuerzos simbolistas por renovar el teatro.

**Mots clés:** Jarry, théâtre, symboliste, théorie, masque, marionnette

L'expérimentation théâtrale d'Alfred Jarry ne saurait être réduite à *Ubu*, bien qu'on ait tendance à confondre auteur et personnage à un point tel qu'on n'observe plus les autres endroits – parfois des poèmes, parfois des écrits en prose – qui, tout en n'étant pas aux services d'*Ubu*, portent clairement les empreintes du théâtre. Charles Grivel l'a très bien vu:

*Jarry, c'est un théâtre. Vie et œuvre. Pas un dramaturge, qui pense pour la scène à partir de sa chambre; pas un entrepreneur de spectacles, besognant pour son public et faire "rendre" ses pièces. Un homme-théâtre. Chez lui, la parole se place dans des bouches, des corpulences, elle est agie, une scène l'accueille, la diffuse et la joue [...] Même les poèmes de Jarry [...] n'échappent pas à ce mouvement d'amplification: ce qui se dit suppose la scène et la profération, la mise en jeu, flagrante, d'un organe, tout l'investissement, visible et tonitruant, qui fait que c'est d'un corps qui parle (Jarry 1985: 499<sup>181</sup>).*

Avec ses maquillages outrés, sa voix mécanique et sa conduite bizarre, Jarry n'a cessé d'exécuter pendant sa courte existence une mise en scène excentrique de sa propre personne, restituée à son étymon de masque, enveloppée à s'y méprendre en habits de personnage. En plus, il a souvent pris part au versant pratique du théâtre à travers ses indications scéniques, ou en confectionnant des costumes de théâtre, des masques, des accessoires, ou encore en jouant lui-même le rôle d'un troll dans *Peer Gynt* au Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe. Et, surtout, c'était un excellent théoricien du théâtre dont les réflexions ont été très vivement applaudies par la postérité, au point d'être considérées comme des pièces clés du kaléidoscope destiné à marquer, aux temps de Jarry, les projets du symbolisme théâtral, à défaut d'un manifeste nommé comme tel sur le sujet. À côté des écrits d'Edward Gordon Craig, Maurice Maeterlinck, Pascal Quillard, ou Aurélien Lugné-Poe, entre autres, les textes de Jarry, notamment ses deux articles de 1896 « Douze arguments sur le théâtre » et « De l'inutilité du théâtre au théâtre », tâchent de réformer l'art dramatique de son temps. C'est le dernier article mentionné qui nous occupe ici. Il est paru en septembre 1896 dans le « Mercure de France », donc peu avant la scandaleuse première d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre.

On voit tout d'abord que son titre est assez intéressant par la double présence du mot *théâtre* dans sa formulation, apparente redondance dès le début annulée par le mot *inutilité*. Malgré cette formulation attirante, le titre puise largement dans celui d'un article de son ami, Pierre Quillard, poète et auteur dramatique symboliste, appelé « De l'inutilité de la mise en scène exacte » et publié

---

<sup>181</sup> Les références à ce livre seront indiquées dans le texte par leur numéro de page, entre parenthèses.

en 1891.

La clé de cette répétition du mot est vite offerte par le texte, car ce qui est considéré comme inutile au théâtre c'est en toute évidence la théâtralité, le cabotinisme, l'artifice, les vieux trucs que pourrait cerner l'expression « faire du théâtre ». Cette lecture négative du théâtre de son temps, de son côté artificiel et désuet s'inscrit parfaitement dans l'attitude générale des symbolistes envers le sujet.

Détracteurs, d'une part, de la vision naturaliste du théâtre développée par le Théâtre Libre d'André Antoine, avec sa fidélité programmée à la réalité, avec les abondants détails censés réfléchir des tranches de vie et, d'autre part, des vaudevilles et des bouffonneries d'auteurs comme Eugène Labiche ou Henri Meilhac, c'est-à-dire, du théâtre *light* destiné à délecter le bourgeois et à lui provoquer des gros rires, les symbolistes essayaient de toutes leurs forces conquérir le théâtre, cet espace privilégié de l'identification, pour en faire un lieu de pureté. Dans le même sens va aussi la réflexion de Jarry dans cet article: c'est une tentative de renouveler théoriquement le théâtre, afin d'en faire « un théâtre qui soit un théâtre » (151). La méthode censée d'y arriver est en quelque sorte indiquée dans le titre même: le terme *inutilité* n'est pas sans suggérer un renouveau par l'utilité. On devrait donc épurer le théâtre, le délivrer des éléments considérés comme inutiles. Inutile, c'est-à-dire superflu, pas fonctionnel, excessif: à la limite le terme *inutilité* du titre a l'air assez bénin. Mais pour les symbolistes, le surplus est dangereux: les adorateurs de l'idée et de la pureté n'acceptent pas les fioritures encombrantes du symbole, à même de brouiller les correspondances, et la mise en scène de leur vision doit se jouer sur le plan du nécessaire et du suffisant. On voit donc que l'inutilité dont parle Jarry acquiert un sens plus péjoratif qu'il n'en avait l'air. L'article sera par suite une attaque aux différents niveaux du surplus au théâtre identifiés par l'auteur, accompagnée d'une proposition de gommer ces représentants de l'inutilité et d'une offre de substituts, utiles, eux, suffisants et nécessaires.

Dès les premières lignes du texte, Jarry s'attaque au public, aux spectateurs qu'il traite avec un royal mépris: « il n'a pu comprendre... », « la substance lui échappe », l'auteur doit « descendre au public », « la foule comprenant non de soi, mais d'autorité » (141). Il en donne en fait l'image d'un troupeau, incapable de penser ou d'aimer quelque chose par soi-même. Et ce n'était pas faux: ceux qui vibraient pour les vaudevilles et les bouffonneries du théâtre de boulevard ne voulaient surtout pas que le spectacle leur donne à réfléchir, mais qu'il légitime leur style de vie sans les faire sortir de leur zone de confort, en leur offrant des personnages à leur image et ressemblance. Il fallait, dit Jarry, leur donner des thèmes et des péripéties « *naturelles*, c'est-à-dire quotidiennement coutumières aux hommes ordinaires » (140). Que des péjoratifs dans la phrase antérieure: *nature*, *habitude*, *quotidien*, *ordinaire*, c'est précisément ce que les artistes fin-de-siècle, en grands admirateurs des monstres et des pratiques occultes, détestaient le plus. Pour Jarry, le bon public serait celui qui crée et prévoit mais il ne compte, selon ses calculs, que cinq cents personnes, très peu comparé à « l'infinie médiocrité ». Cette franche attitude de supériorité se retrouve dans beaucoup d'autres textes de Jarry et rejoint la très générale supériorité des « Messieurs du symbole », pour employer le syntagme de Rachilde, qui fuyaient la grisaille quotidienne et cherchaient l'inédit au point de désirer mourir dans des circonstances étranges, histoire de ne pas faire comme tout le monde. Toutefois, après avoir témoigné du mépris qu'il lui porte, Jarry semble savoir que changer ce public est une tâche beaucoup trop lourde et, en lui tournant le dos très vite après la gifle, il passe à d'autres éléments de l'univers théâtral plus susceptibles, eux, d'être affectés par un texte théorique.

D'abord, le décor. L'auteur trouve que le trompe-l'œil bourré de détails, si prisé par les réalistes et les naturalistes, est tout simplement stupide: il s'agit de « quelques objets notoirement horribles et incompréhensibles [...] qui encombrant la scène sans utilité » (140). On en comprend la logique: la reproduction de la nature n'a plus beaucoup à voir avec elle, n'étant déjà plus ni nature ni création; les symbolistes s'efforcent donc de remplacer la copie, la fioriture des détails et la perpétuation des

apparences par la recreation à partir de l'intérieur, de l'idée, de l'âme cachée, des essences des réalités tangibles, procédant donc d'une manière foncièrement essentialiste et synthétique.

Pour remplacer le décor copie, Jarry propose le décor héraldique:

Nous avons essayé des décors *héraldiques*, c'est-à-dire désignant d'une teinte unie et uniforme toute une scène ou un acte, les personnages passant harmoniques sur ce champ de blason. On se le procure simplement et d'une manière symboliquement exacte avec une toile pas peinte ou un envers de décor (141).

L'héraldique, sa grande passion, lui offre cette solution utile au symbole et révolutionnaire pour la scénographie de son temps. D'une part, elle ennoblit d'un coup la scène, et d'autre part, elle participe de manière inhérente à la mise en scène du symbole, étant une codification qui permet une presque univoque lecture à clé. C'est une solution qui témoigne du désir caché de l'auteur, caché, par exemple, sous la vulgarité d'*Ubu*, l'hermétisme de ses écrits et la prolixité de ses phrases, que tout soit simple, lisible, compréhensible.

Aussi, Jarry propose-t-il la solution économique de l'écrêteau pour remplacer les changements du décor, pour éviter, dit-il, « le rappel périodique au-non esprit par le changement des décors matériels » (Ibid.), dans un geste à la fois anti-mimétique, enfantin et «gesamtkunstwerkien» par l'arrivée sur la scène de lettre écrite. Il aura recours précisément à l'écrêteau pour la mise en scène d'*Ubu roi*, peu après avoir écrit ces lignes. Georges Rémond, présent dans la salle lors de la première, en décrira le « décor »:

La toile se leva. Il n'y avait pas de décor. Un personnage à barbe et cheveux blancs interminables, « Le Temps », que l'on nous dit être l'acteur Lugné-Poe, promenait un écrêteau, décrivant appartements ou paysages, la steppe parcourue par les armées, couverte de neige, et hantée des ours (Jarry 2000 : 215).

Après avoir reformulé le décor, Jarry passe au comédien.

Comme il l'avait déjà affirmé dans son autre article, « Douze arguments sur le théâtre », le cabotinisme de l'acteur lui répugne. C'était, rappelons-nous, l'époque de *La Bernhardt*, de *La Duse*, des adorées étoiles. En réduisant l'acteur à un objet qui encombre inutilement la scène, la vision jarryque lui applique le même traitement qu'au décor: on doit d'abord le vider, gommer l'état de fait, puis le réinventer, le repeupler d'éléments utiles et essentiels. Dans ce but, les solutions proposées par Jarry sont, notamment, l'emploi du masque et de la marionnette:

L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un masque l'enfermant, l'effigie du PERSONNAGE, laquelle n'aura pas, comme à l'antique, caractère de pleurs ou de rire (ce qui n'est pas un caractère), mais caractère du personnage : l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes... (142).

L'expression n'aurait pu être plus tranchante: elle propose la substitution de l'humain (*la tête*) par l'objet (*le masque*) qui porte l'effigie, à savoir le caractère essentiel du personnage (dans un geste similaire, Pirandello indique dans sa Préface à *Six personnages en quête d'auteur* l'emploi du masque pour les personnages principaux, selon leur « sentiment fondamental » : le *remords* pour le Père, *la vengeance* pour la Belle-fille, etc. (1977: 39), avec ce renforcement de la contrainte par le verbe *enfermant* et l'annulation de la personne en faveur du *personnage* par les majuscules qui affectent celui-ci. Au premier plan doit se placer la création de l'auteur et non pas la création de seconde main que pourrait apporter l'acteur. Il faut donc taire le comédien, le réduire à un simple porteur, aux services de l'idée. Ainsi, il ne saurait plus opérer la trahison du rêve sur la scène de l'imaginaire.

Le manque de confiance dans le comédien, comme dans le public, est patent. En fait, ce n'est que du brouillage, le comédien, pour les symbolistes. Idéalement, ils auraient voulu s'en dispenser complètement, le remplacer par des jeux de lumière, des projections, limite n'importe quoi. Humain trop humain, le comédien réussit avec brio la dégradation de l'idée, la désintégration de l'âme, la corruption du rêve, ne donnant plus accès qu'aux détritiques du symbole. Maeterlinck appelle l'acteur « usurpateur de nos rêves ». Et finit par l'exclure du théâtre: « L'absence de l'homme me paraît indispensable » (1983: 10).

Le masque est donc une bonne solution de compromis pour qui veut l'exil de l'homme. Dans son ambivalence, il porte atteinte à l'intégrité de l'image du comédien, ne le laisse pas s'identifier au personnage — « le masque crée l'écart entre l'acteur et le rôle » (Brecht 1963: 125) —, à la fois qu'il le protège de la rencontre avec le regard de l'autre, en le prédisposant au jeu avec plus de liberté malgré la contrainte. En fait, il figure la quintessence de son métier, car il occulte *de facto* quelqu'un censé être là seulement pour représenter un autre.

En conjonction avec le masque, la marionnette est proposée par l'auteur dans ce projet d'occultation de l'homme, apparemment bon pour la vie, mais pas pour l'art. Le fait qu'il pense à la marionnette doit être placé dans l'air du temps, particulièrement fourni de sa présence, avec la fabrication sans précédent d'une abondance de poupées, avec Georges Sand qui ouvrait son théâtre de guignols en 1847, ou les réflexions sur le sujet depuis le romantisme allemand avec Kleist, E.T.A Hoffman, Edward Gordon Craig, Oscar Wilde, Yeats, etc. En 1892, Lemerrier de Neuville affirmait dans son livre *Histoire anecdotique du guignol*: « La vie intense requise par la poupée contraint son manipulateur à assumer un rôle passif à son égard, à n'être qu'un instrument par laquelle celle-ci puisse s'exprimer » (Bensky 1969: 77). C'est précisément ce que les symbolistes voulaient, réduire le comédien à un porteur passif de l'idée, d'où le *bentrovato* de la marionnette. Avec son gigantesque potentiel imaginaire, à différence des poupées ordinaires, la marionnette, même inanimée, dormie, déficelée, garde le souvenir ou le présage de sa vivification, tandis que son manipulateur, *deus absconditus*, rend parfaitement l'idée que voulait illustrer par exemple, un Maeterlinck, celle d'une condition humaine ignorant son sens. La marionnette est à même de symboliser l'occultation du moteur principal, le geste sans la main, le déplacement sans le pied, le verbe sans le nom, l'effet sans la cause. À l'instar du masque, elle est à la fois anti-nature, anti-mimesis, exagération du caractère, congélation du temps, prolongation du même dans une fixité qui annonce l'exil de la vie. Aussi se sert-elle largement du rôle de la poupée dans l'enfance, investie de sentiments par l'enfant, illustrant dans sa docilité, car elle ne se plaint pas si on lui fait mal, l'absolu du pardon et de la pureté, s'approchant donc de ce que les symbolistes demandaient d'un théâtre de nouveau à proximité de ses origines sacrées. La marionnette, comme le masque, ne garde que l'essence des choses: peu de matériel et assez bon marché suffit pour construire quelque chose qu'on reconnaîtra tout de suite malgré la pauvreté des moyens, comme on peut reconnaître un chien dans un simple contour à crayon. Ses gestes artificiels, de surcroît, sont plus vrais, car universels. Jarry l'illustre clairement:

L'erreur grave de la pantomime actuelle est d'aboutir au langage mimé conventionnel, fatigant et incompréhensible. Exemple de cette convention: une ellipse verticale autour du visage avec la main et un baiser sur cette main pour dire la beauté suggérant l'amour. Exemple de geste universel: la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse.

Voilà donc quelques aspects de la vision qu'avait du théâtre un Jarry moins connu, mais point décevant pour autant. « De l'inutilité du théâtre au théâtre » présente en fait plusieurs points d'intérêt pour qui approche son œuvre. Il montre en quelque sorte l'envers de la représentation d'*Ubu roi* sur la scène du Théâtre de l'Œuvre, les nœuds théoriques qui ont fait sa couture en habit scandaleux: l'écriveau, le masque, les traits de marionnette. On voit aussi que l'auteur était un excellent

connaisseur et théoricien du théâtre, dont la contribution est à la fois originelle et tout à fait symptomatique des efforts symbolistes pour renouveler le théâtre selon l'idée, quitte à se défaire de l'acteur, du quotidien, de la vie. On voit finalement qu'Alfred Jarry, mort à trente-quatre ans après une vie de constante autodestruction, qui dans son délire répétait sans cesse, peu avant de mourir, « je cherche, je cherche...», voulait que tout soit simple. La déconstruction pataphysique qu'il aimait appliquer tous azimuts n'était peut-être que le chemin qui menait à cela, à la simplicité qu'on ne pouvait plus déconstruire sans tuer l'essence, l'âme, l'éternel de ce qu'on déconstruisait.

### **Références :**

Bensky, R. (1969), *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Nizet, Paris.

Brecht, B. (1963), *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris.

Jarry, A. (1985), *Tout Ubu*, Poche, Paris.

Jarry, A. (2000), *Ubu roi*, Pocket, Paris.

Maeterlinck, M. (1983), *Pelléas et Mélisande*, Labor, Bruxelles.

Pirandello, L. (1977), *Six personnages en quête d'auteur*, Gallimard, Paris.

Rachilde (1928), *Alfred Jarry, ou le Surmâle des lettres*, Grasset, Paris.

# **Germanistische Beiträge**

## Johannes Mario Simmel. Literarische Verwandtschaft mit anderen deutschen und internationalen Autoren

Andrea Hamburg  
Universität Oradea

**Abstract:** Some authors have their own, unmistakable style, some others write in a quite epigonic manner, again others show similarities in their way of writing without the intention of copying each other. Thus comes up the question: can we speak in the case of Johannes Mario Simmel of such literary relations as well? Taking into consideration his literary historical classing it seems to be a reasonable idea to compare his writings to the output of other authors of commercial literature such as: Heinz G. Kosalik, Vicki Baum, Sandra Paretti, Marie Louise Fischer, Karl May and so on. As Simmel wrote antifascist literature too, his literary work has to be compared to that of other representatives of the genre. In the volume "Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen" edited by Manfred Durzak Manfred Jurgensen makes an analysis of the contemporary commercial novel and finds at its base a common structure, a general scheme. While keeping a certain critical distance to it, my study relies on Jurgensen's analysis.

**Schlüsselwörter:** Unterhaltungsliteratur im XX. und XIX. Jh., Literatur als Ware, gemeinsames Schema des Unterhaltungsromans, internationaler Vergleich, antifaschistische Literatur

Manche Autoren haben einen eigenen, unverwechselbaren Stil, andere wirken eher epigonenhaft, wieder andere weisen Ähnlichkeiten in ihrem schriftstellerischen Instrumentarium ohne die Absicht des Kopierens auf. Es stellt sich die Frage: Gibt es auch im Falle Johannes Mario Simmels solche literarische Verwandtschaften? Wenn man von seiner literarhistorischen Einordnung ausgeht, scheint in erster Linie ein Vergleich mit anderen Unterhaltungsautoren: Heinz G. Kosalik, Vicki Baum, Sandra Paretti, Marie Louise Fischer, Karl May, usw. am sinnvollsten.

In der von Manfred Durzak herausgegebenen *Deutschen Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*<sup>182</sup> analysiert Manfred Jurgensen den Unterhaltungsroman der Gegenwartsliteratur und findet eine gemeinsame Struktur, ein allgemeines Schema dafür. Natürlich zeigen Werke verschiedener Autoren kleinere Variationen auf. Die Allgemeinregel ist aber, im Falle der Unterhaltungsliteratur zählt die Ästhetik der warenhaften Verpackung, Literatur wird zur Ware, der Autor zum Markenartikel. In folgender Studie stütze ich mich zwar auf die oben genannte Analyse und Synthese Jurgensens, aber nicht ohne eine gewisse kritische Haltung dazu.

Im Mittelpunkt von Kosaliks Weltbild steht das unabwendbare Schicksal, das über allem waltet. Es gibt zahlreiche Beispiele im Werk für diese Auffassung: „So muss das Schicksal nun seinen Lauf nehmen“;<sup>183</sup> „Det is Schicksal – da kann keener was ändern...“;<sup>184</sup> „Noch schlief das große Schicksal“;<sup>185</sup> „Wie konnte er auch ahnen, dass er soeben Schicksal gespielt hatte?“<sup>186</sup>

Der Autor propagiert die Notwendigkeit einer Annahme des Schicksals, Erfolg oder

<sup>182</sup> Stuttgart: Reclam, 1981.

<sup>183</sup> Heinz G. Kosalik: *Liebe in St. Petersburg*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe Exklusiv Taschenbuch, 1978, S. 147.

<sup>184</sup> Ebenda, S. 215.

<sup>185</sup> Ders.: *Natascha*. München: Heyne-Buch, 1978, S. 225.

<sup>186</sup> Ders.: *Niemand lebt von seinen Träumen*. München: Heyne-Buch, 1979, S. 6.

Nichterfolg wird als auferlegtes Schicksal, systemimmanentes Unabänderliche begriffen.

Bei Simmel trägt das Schicksal einen anderen Namen, es heißt Zufall: „Der Zufall ist das Schicksal“, erwiderte Gontard. „Er ist das Gesetz unseres Lebens.“<sup>187</sup> und diesem Gesetz kann man nicht enttrinnen. „Nichts, was geschieht, ist sinnlos, alles ist vorgezeichnet.“<sup>188</sup>, so gibt er ihm eine andere, auf den ersten Blick sogar widersprechende Deutung, der Zufall sei das Schicksal, also das Vorbestimmte.

In *Auch wenn ich lache, muss ich weinen*<sup>189</sup> spielt Mischa Kafanke mit dem Zufall und verleiht diesem kindischen Spiel aus purem Aberglauben schicksalsändernde Bedeutung: „[...] Wenn ich in den nächsten drei Minuten fünf rote Trabbis sehe, dann kauft mir der Tratschke doch noch die >>Adorina de Luxe<< ab.“<sup>190</sup>,

oder

Wenn ich bis zur Drogerie Czibilski weniger als dreißig Schritte brauche, kaufen die Leute mir noch so viel von meinem Zeug ab, dass ich wenigstens die am längsten gestundete Rate bezahlen kann und der Freundlich mir noch eine Chance gibt.<sup>191</sup>

Immer wieder befragt er sein Schicksal:

Noch einmal! Vom Kino bis zum Uhren-Weiss in weniger als fünfzig Schritten, und alles geht gut. Diesmal klappt es – vierundvierzig Schritte. Also was nun? Einmal nein, einmal ja. Dritte Schicksalsbefragung: Bis zum Schuhgeschäft Himmelsbach in weniger als achtzig Schritten, und es gibt keinen Ärger. Los! Gerempel. „Pardon!“ – „Verzeihung!“ – „Entschuldigung!“ Siebenundsiebzig Schritte. Knapp. Aber geschafft. Also keine Zores. Bitte, Gott, mach, dass ich keinen Ärger kriege! Amen – amen, amen, amen. Zuerst muss man das immer einmal sagen und dann, nach einer Pause, noch dreimal. Und jetzt der Delikatessen-Werner! Wenn ich es bis zu dem in weniger als sechzig Schritten schaffe.<sup>192</sup>

Neben dieser komischen, abergläubischen Schicksalsidee tritt im Roman leitmotivisch eine andere, intuitive Form auf, dem kollektiven Unterbewussten der Völker ähnlich:

Seht: Juden (nicht alle, die meisten) haben nach sechstausend Jahren Verfolgung ein untrügliches Gefühl dafür, wann man sie bald wieder verfluchen und verfolgen und totschiessen wird, und als jüdischer Mischling ersten Grades darf Mischa immerhin dreitausend Jahre dieses Gefühls für sich in Anspruch nehmen – [...] auf dieser muffigen Polizeiwache also, da weht ihn jetzt zum erstenmal wie ein sanfter Wind die Ahnung an, dass er wohl bald Deutschland verlassen müssen wird, wenn er am Leben bleiben will, und das will er, [...] dass er in ein anderes Land wird gehen müssen wegen dem schönen und schrecklichen bisschen Leben. [...] Unbeantwortet allein bleibt die Frage, ob er diese Odyssee überleben oder an ihr zugrunde gehen wird. Von all dem weiß Mischa natürlich nichts am Nachmittag des 10. Mai 1991, aber jener Wind weiß es, der sechstausend Jahre lang gereist ist über Meere und Kontinente, um die ganze Welt.<sup>193</sup>

---

<sup>187</sup> Johannes Mario Simmel: *Mich wundert, dass ich so fröhlich bin*. München: Droemer Knauer, 1997, S. 454.

<sup>188</sup> Ebenda.

<sup>189</sup> Ders: *Auch wenn ich lache, muss ich weinen*. München: Droemer Knauer, 1995.

<sup>190</sup> Ebenda, S. 55.

<sup>191</sup> Ebenda.

<sup>192</sup> Ders: *Auch wenn ich lache, muss ich weinen*, S. 56.

<sup>193</sup> Ebenda, S. 54.



Als dem Schicksal verwandte Entität treten bei Simmel politische und wirtschaftliche Großmächte auf, gegen die der Kampf fast sinn- und aussichtslos scheint. Von dieser Ansicht zeugt sein ganzes Werk. Hier ein vielsagendes Beispiel aus dem Roman *Liebe ist die letzte Brücke*:

Wir haben Beweise dafür, was Delphi tut, sagt Claude. Ungeheure Beweise. Wir präsentieren sie Journalisten aus der ganzen Welt. Wir haben die Kassette. Madame! sagt der fette Anwalt Raymond Marrot, und nun sind Claude und er in der altmodischen Kanzlei. Seien Sie vernünftig! Sie riskieren alles und erreichen nichts. Unternehmen wie Delphi gibt es viele. Vielleicht – vielleicht gelingt es Ihnen, Delphi vor Gericht zu zitieren. Und? Gegen all die anderen haben Sie nicht den Schatten eines Beweises. Und alle arbeiten an dem Staubsauger. Man wird Sie töten, Madame. Sie und Monsieur Sorel und Monsieur Meller. Man wird Sie unter allen Umständen töten...<sup>194</sup>

Manchmal aber unterliegt der Wahrheitssuchende nicht der Skrupellosigkeit der Großmächte, sondern der Gleichgültigkeit der Menschen, für die alles Sensationelle nur kurzfristige Wirkung hat und sie so nicht zum Nachdenken und Handeln anregen kann.

Bei Vicki Baum ist der Schicksalsgedanke nicht so stark geprägt, aber in der Weise doch präsent, wie sie neun fremde Menschen im entfernten Shanghai zusammenführt, um einen gemeinsamen Tod zu sterben: „In den folgenden Seiten soll Bericht gegeben werden über die Wege, die diese neun Menschen nach Shanghai brachten, über den Verlauf ihres Lebens und über die Stunde ihres Todes.“<sup>195</sup>

Noch deutlicher kommt das im Ausklang des Romans zum Ausdruck: „Chinesen schießen auf Chinesen, und niemand kann herauskriegen, ob sie so dumm sind oder so gescheit. Aber was wollen Sie, Monsieur Scott? >Maski< sagen wir hier in solchen Fällen. Was geschehen soll, geschieht.“<sup>196</sup>

Eine weitere Eigenschaft der Unterhaltungsliteratur laut Jurgensen ist die Darstellung der Liebe als entpolitisierte Erfahrungswelt. Ihm nach hat der Topos „Liebe“ bei Simmel den gleichen Inhalt wie bei Kopsch, nur die Verpackung ist anders, zynisch. Fakt ist, in den Romanen der 60er und 70er Jahre übertreibt er die Beschreibung der Liebesszenen bis ins Pornographische, – übrigens allgemeiner Trend – später werden aber die Bücher seiner eigenen Aussage nach „fast jungfräulich“.

Der Gegensatz, den Jurgensen im Unterhaltungsroman zwischen privatem Glück und gesellschaftlicher Ordnung entdeckt, ist aber nicht neu, er bildet das Hauptthema der französischen Klassik. Daneben ist es auch nicht zu vergessen, dass Simmels zweiter „Blickfang“ neben den Crime-Elementen, die Liebesgeschichte, selten ein gutes Ende nimmt. Was der Trivial- und Unterhaltungsliteratur vorgeworfen wurde, nämlich dass sie das bürgerliche, häusliche Glück propagiere, trifft so bei Simmel nicht zu. Er verstößt nicht nur gegen diese Regel der Unterhaltungsliteratur, sondern missachtet auch die bürgerliche Ideologie. Robert Lucas, Peter Jordan, Charles Duhamel, Philip Sorel fliehen alle aus dem Band einer unglücklichen, bürgerlichen Ehe und finden sich, obwohl nicht geschieden, in einer anderen, – bei Jordan sogar inzestuösen – Beziehung wieder. Die Hauptgestalt in *Die Antwort kennt nur der Wind*<sup>197</sup> überlegt sich die finanziellen Folgen einer Scheidung und möchte seinen von der bürgerlichen Gesetzgebung auferlegten Verpflichtungen seiner Frau gegenüber entgehen. Dadurch kritisiert Simmel implizit die bestehende soziale Ordnung, die die Frau bei einer eventuellen Scheidung in einem solchen Maße unterstützt, dass der Mann daran finanziell zugrunde gehen kann. Als Simmel diesen Roman schrieb, ahnte er wahrscheinlich noch nicht, dass ihm dasselbe Los zuteil würde.

Seine Frauenfiguren, die reiche, einflussreiche Männer nur aus Interesse geheiratet haben,

<sup>194</sup> Ders: *Liebe ist die letzte Brücke*. München: Droemer Knaur, 2000, S. 585 f.

<sup>195</sup> Vicki Baum: *Hotel Shanghai*. Köln: Lingen Verlag, 1949, S. 7.

<sup>196</sup> Vicki Baum: *Hotel Shanghai*. S. 536.

<sup>197</sup> Johannes Mario Simmel: *Die Antwort kennt nur der Wind*. München: Droemer Knaur, 1973.

machen sich oft auch der Untreue schuldig. Als Kontrast zu einer solchen gefühllosen Ehe finden Verena in *Liebe ist nur ein Wort*,<sup>198</sup> Nina in *Affäre Nina B.*<sup>199</sup> bei einem Schüler bzw. beim Fahrer des Ehegatten das zeitweilige Glück. Weder die Kritik an die Adresse der sozialen Absicherung der Ehefrau noch die Darstellung der wilden Ehe als Alternative zur unglücklichen offiziellen Beziehung sind das, was man Propagierung der bürgerlichen Werte und Ideale nennen kann.

Was die Opposition privates Glück und gesellschaftliches Engagement anbelangt, gewinnt nicht immer das Erstere die Oberhand. Angela Delpierre (*Die Antwort kennt nur der Wind*) fällt trotz Roberts Absicherung einem Angriff zum Opfer, während Mercedes (*Die im Dunkeln sieht man nicht*)<sup>200</sup> nicht nur das private Glück, sondern sogar ihr Leben aufgibt, um der Gemeinschaft zu dienen. So lässt sich feststellen, bei Simmel scheitern Liebesbeziehungen am Vorzug der finanziellen Sicherheit oder meistens am Tod der einen oder beiden Liebenden. Deshalb findet wohl Jurgensen Simmels Einstellung zum Thema ‚Liebe‘ zynisch.

Ein weiterer gemeinsamer Zug der Unterhaltungsschriftsteller ist Jurgensen nach ihr Konzept der Menschlichkeit, ein aus dem bürgerlichen Bildungsgut hervorgehender Humanismus. Simmels Bücher sind im Geiste dieses Humanismus entstanden, den er allenthalben verkündet: „Jeder Mensch ist eine ganze Welt./Wer einen Menschen tötet,/der zerstört eine ganze Welt./Aber wer einen Menschen rettet,/der rettet eine ganze Welt“,<sup>201</sup> ebenso leitmotivisch auftretend wie: „Niemand ist eine Insel ganz für sich allein. Jedermann ist Teil des Kontinents, ein Stück des festen Landes. [...] Jedermanns Tod macht mich ärmer, denn ich bin hineinverstrickt in die Menschenwelt.“<sup>202</sup>

Der konservative Erzählstil des Unterhaltungsromans ist auch Resultat der bürgerlichen Bildungsästhetik. Während Simmels literarischen Werdegangs lässt sich eine Bedeutungsverschiebung von Form zum Inhalt feststellen. In seiner frühen Periode versucht er sich mit Imitationen klassischer Formen der deutschen Literatur, so in *Begegnung im Nebel*,<sup>203</sup> übrigens für Unterhaltungsschriftsteller allgemein gültig. Das ist der Fall auch bei Willi Heinrich.

Obwohl Unterhaltungsautoren keine stilistischen Experimente unternehmen, – seiner eigenen Aussage nach bediente er sich Simmel deren auch nicht –, lassen sich in seinem Werk Elemente entdecken, die vom Gegenteil zeugen. Die avantgardistischen Einflüsse, die filmischen Elemente, die interessanten Wortbildungen, – auch wenn nicht so stark geprägt wie in der konkreten Poesie – die Idee überhaupt, in die Handlung eines Abenteuerromans Kochrezepte einzumischen, was er vielleicht als Erster in der Literaturgeschichte unternahm, wirken ziemlich neuartig und experimentierfreudig. Es darf aber nicht vergessen werden, dass in Simmels Produktionspraxis die inhaltlichen Anliegen und Absichten wichtiger sind als die Form.

Für mich unbegründet scheint auch Jurgensens Behauptung, Simmel habe in der Tagebuchform von *Niemand ist eine Insel*<sup>204</sup> Max Frischs Tagebuchroman *Stiller* nachgeahmt. Gedächtnis, Tagebuch, Brief sind seit dem 18. Jahrhundert eine beliebte Romanform, da sehr geeignet für die Wiedergabe der Gefühle, Gedanken, Träger der Innerlichkeit. Dieser Form haben sich nicht nur deutsche Verfasser, sondern auch Schriftsteller anderer Nationen bedient: Dostojewski (*Sünde und Sühne*), John Fowles (*The Collector*).

Laut weiterer Analyse tritt bei Unterhaltungsschriftstellern allzu oft Ersatzrhetorik und Verallgemeinerung auf. Wenn es um Pathos geht, erspart sich Simmel weder Worte noch Gefühle: „Wenn jeder Mensch auf der Welt nur einen einzigen anderen Menschen glücklich machte, wäre die

<sup>198</sup> Ders.: *Liebe ist nur ein Wort*. München/Zürich: Droemer Knauer, 1963.

<sup>199</sup> Ders.: *Affäre Nina B.* Wien/Hamburg: Zsolnay Verlag, 1958./München: Droemer Knauer, 1997.

<sup>200</sup> Simmel: *Die im Dunkeln sieht man nicht*. München: Droemer Knauer, 1985.

<sup>201</sup> Ders., passim.

<sup>202</sup> Ders., passim.

<sup>203</sup> Ders.: *Begegnung im Nebel*. Wien: Zsolnay Verlag, 1947./München: Droemer Knauer, 1997.

<sup>204</sup> Simmel: *Niemand ist eine Insel*. Locarno: Droemer Knauer, Verlag Schoeller & Co., 1975.

ganze Welt glücklich.“<sup>205</sup> Dieses Übermaß am Emotionalen steht eigentlich im Dienste seines unendlichen Humanismus.

Anders ist das bei Kosalik: Menschenliebe steht nicht mehr unter dem Zeichen des Pazifismus, sondern wird militant nach rechts verschoben und von der Kritik auch so wahrgenommen:

Er [Kosalik – Anmerkung A. H.] belästigt nicht, wie zum Beispiel Simmel mit pessimistischer Sozial-, und Kultur- und Zeitkritik, sondern preist das Allgemein- und Ewigmenschliche, das sich vorzugsweise – denn „ein gesundes Nationalgefühl“, mahnt Kosalik, „sollte auch der Deutsche haben“, – in sauberen teutonischen Helden mit Pflichtbewusstsein, Opfermut und „eiserner“ Disziplin verkörpert.<sup>206</sup>

Simmel hält nicht sehr viel von diesem Nationalismus, ganz im Gegenteil warnt er vor den darin steckenden Gefahren: „Ich empfinde eine durch nichts zu besänftigende Furcht vor dem Wort Nation, weil ich als Deutscher weiß, wie sich dieses Wort steigert: Nation-Nationalismus – ich brauche nicht weiterzusprechen.“<sup>207</sup>

Die Auffassung der beiden über die Rolle der Literatur und über ihr Metier ist aber gleich:

[...] Es hat in meinen Augen keinen Sinn, nur für 500 Intellektuelle zu schreiben [...] meine Aufgabe als Schriftsteller ist die Breitenwirkung. [...] man kann dazu auch >Volksschriftsteller< sagen [...] das wäre sogar ein Ehrentitel. Waren Emile Zola oder Balzac etwas anderes?<sup>208</sup>

fragt Kosalik und Simmels Ansicht: „Ich will niemals Langeweile mit Literatur verwechseln und immer aufregend schreiben und ehrlich. In meinen Büchern soll es keinen Satz geben, den niemand versteht ...“<sup>209</sup> oder

[...] Ich glaube, wenn Bücher so teuer sind und die Zeiten so schwer und es so viel Schlimmes gibt in der Welt an Unrecht, Diktatur, Kriegsgefahr und weltweiter Angst, dann hat ein Autor die Verpflichtung, Bücher zu schreiben, die den Lesern Mut machen und ihnen etwas erklären. Ich will Informationen geben, und das habe ich in reichlichem Maße getan, ob es wie in *Alle Menschen werden Brüder* über das Aufkommen der NPD war oder wie in *Niemand ist eine Insel* über die Lage der behinderten Kinder oder wie in *Der Stoff, aus dem die Träume sind* über die Methoden, mit denen eine Illustrierte die Massen beeinflusst.<sup>210</sup>

Vicki Baums Stil trägt auch einen Hauch von Rhetorischem:

---

<sup>205</sup> Ders., passim.

<sup>206</sup> Gunar Ortlepp: *Urwaldgöttin darf nicht weinen*. Zit. nach Manfred Jurgensen: *Der Unterhaltungsroman der Gegenwart*. In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. S. 263. Vgl. auch Włodzimierz Bialik: *Die gewöhnliche Trivialität. Zu Sekundär-Botschaften und zur Ideologie der En-passant-Aussagen in Heinz Günther Kosaliks später Romanproduktion*. Frankfurt/M., Berlin, Bern: Peter Lang, 2005 (=Posener Beiträge zur Germanistik, Bd. 5).

<sup>207</sup> Simmel: *Der Schriftsteller und die Politik*. In: *Die Bienen sind verrückt geworden. Reden und Aufsätze über unsere wahnsinnige Welt*. München: Verlag C. H. Beck, 2001, S. 140.

<sup>208</sup> Zit. nach Manfred Jurgensen: *Der Unterhaltungsroman der Gegenwart*. In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur*. S. 253.

<sup>209</sup> *In memoriam Johannes Mario Simmel*. In: Ders.: *Zweiundzwanzig Zentimeter Zärtlichkeit und andere Geschichten aus dreiunddreißig Jahren*. Locarno: Droemer Knauer Verlag Schoeller & Co., 1979, S. 281.

<sup>210</sup> André Müller: *Österreicher(innen). Gespräche*. Bd. 1. Hrsg. v. Richard Pils. Wien/Linz/Weitra/München: Verlag publication PN<sup>0</sup>1, Bibliothek der Provinz, 1994, S. 255.

Chang, Vater und Sohn, im Einsturz des Schachtes verschüttet, absausend im Aufzug, der sie zur Sicherheit hinausführen sollte. Feinde in der Gesinnung, aneinandergefesselt durch die Liebe, die aus dem Blut wächst. Genießer und Asket, Materialist und Idealist, der Ausbeuter und der Vorkämpfer, der internationale Kapitalist und der nationale Fechter für Recht und Fortschritt. Unversöhnbar und doch unlösbar aneinandergebunden [...]<sup>211</sup>

Bei diesen Autoren kommt der Titelwahl große Bedeutung zu, die Titel wecken Interesse und locken zum Kauf. So heißt es bei Konsalik *Liebe in St. Petersburg, Ein Komet fällt vom Himmel, Niemand lebt von seinen Träumen*, usw. Simmel spricht aber mit seinen aus verschiedenen Quellen zitierten Titeln eher das belese Publikum an: *Wir heißen euch hoffen*,<sup>212</sup> *Niemand ist eine Insel, Traum den unmöglichen Traum*,<sup>213</sup> *Und Jimmy ging zum Regenbogen*,<sup>214</sup> *Die im Dunkeln sieht man nicht*, um nur einige zu nennen. Ziel und Resultat sind aber bei beiden, Interesse zu wecken. In diesem Sinne arbeitet Simmel mit marktgerechten Ausdrucksmitteln, um die Zeit zu beschreiben, in der er lebt, obwohl er eben diese vermarktete Gesellschaft bloßzulegen versucht.

Sandra Paretis Beschäftigung liegt hingegen anderswo; sie wendet sich nicht ans Zeitgenössische, ihr Interesse gilt dem historischen Bericht, den sie dem historischen Roman treu mit Genauigkeit erstattet. Das ergibt schon eine große Distanz in ihrem Stil anderen Unterhaltungsautoren gegenüber.

Einen Vergleich der Lebens- und Schaffensbedingungen von Karl May und Simmel danken wir Jacek Rzeszotnik.<sup>215</sup> Das ergibt wenig gemeinsame Züge, was sich nicht zuletzt mit der hundertjährigen Zeitspanne zwischen ihnen erklären lässt. Was sie doch verbindet, sind ihr hoher Bekanntheitsgrad und die Beteuerungen hinsichtlich der Authentizität des Erzählten. Bei May lässt sich dieser zweite Aspekt noch zu seinen Lebzeiten klären, im Falle Simmels ist der Wahrheitsgehalt weder zu negieren noch zu verifizieren. In ihrer Lebensweise lässt sich aber ein hauptsächlichster Unterschied bemerken: Mays stürmischem Abenteuerleben steht Simmels geregelte bürgerliche Existenz entgegen. Damit steht auch ihre Schaffensweise im Einklang. Mays Fernreisen erweisen sich eigentlich als Reisen ins Innere, Tagträume, die er wie im Trancezustand aufs Papier wirft. In seinen Manuskripten unternimmt er keine Korrekturen, er lässt sein Unterbewusstsein von der höheren Instanz des rationalen Ich nicht überprüfen. Seine Art zu schreiben, so wie auch der Gebrauch von literarischen Kommunikationsstrategien sind demgemäß intuitiv. Simmel hingegen ist ein disziplinierter Schreiber, sein Werk charakterisiert akribische Sammlung, Kalkulation, Ordnung des „Außenmaterials“, außerdem stellt er sich ein tägliches Seitenpensum auf. Seine eigene etwas verblüffende Aussage hinsichtlich der Inspiration belegt das vorher Gesagte:

Nein, ich brauche sie nicht, ich habe sie nicht und ich misstrauere dem Begriff. Ich glaube, dass Leute, die sagen, sie schreiben nach Inspiration, nicht die Wahrheit sagen oder schwindeln oder, dass es eine Ausrede ist. Ich kann es nicht. Ich muss jeden Tag anfangen um acht Uhr früh bis zwölf und dann von zwei bis sieben und das sieben Tage in der Woche, bis das Buch fertig ist. Und wenn ich weiß, eine Sache ist schlecht, dann schreibe ich sie am nächsten Tag noch einmal, und wenn sie wieder schlecht ist, noch einmal. [...] Ich habe Roman-Anfänge bis zu zwanzigmal geschrieben, 50 Seiten lang und weggeschmissen, bis ich dann einen gefunden habe, der richtig war.<sup>216</sup>

<sup>211</sup> Vicki Baum: *Hotel Shanghai*, S. 535.

<sup>212</sup> München: Droemer Knauer, 1980./ Ascona: Verlag Schoeller & Co., 1980.

<sup>213</sup> München: Droemer Knauer, 1996./ Ebenda, 1998.

<sup>214</sup> München/Zürich: Droemer Knauer, 1970.

<sup>215</sup> Jacek Rzeszotnik: *Literarische Kommunikationsstrategien. Zum Bestsellerroman und dessen Autoren in der zweiten Hälfte des 19. und des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Karl May und Johannes Mario Simmel*. Meitingen: Corian Verlag, Heinrich Wimmer, 2000.

<sup>216</sup> German Werth: *Erfolg beim Publikum*. In: W. R. Langenbacher (Hrsg.): *>>Berichte über die Zeit, in der ich lebe... <<. Johannes Mario Simmel und seine Romane. Eine Dokumentation*. München/Zürich: Droemer Knauer, 1978, S. 62 f.

Daraus erfolgt, Simmel setzt seine, wohl auch dokumentierte Kommunikationsstrategien bewusst ein, bei ihm gibt es keinen Raum für Spontaneität.

Es gibt Unterschiede auch bei den Heldenfiguren der beiden. Simmels Protagonisten sind weder im klassischen noch im unterhaltungsliterarischen Sinne wirkliche Helden. Im klassischen Sinne (griechische, französische Dramen) sind ja Helden außergewöhnliche Menschen mit besonderen Zügen, hauptsächlich königlicher Abstammung. Im zeitgenössischen und auch alltäglichen Gebrauch ist der Held die Hauptgestalt jedwelchen Werkes, unabhängig davon welcher sozialen Schicht er entstammt und was für Werte er vertritt. So sind die Helden der Landserromane einfache Soldaten oder der Action-Filme muskelbepackte Kommando-Leute.

Rzeszotniks Vergleich der May'schen und Simmel'schen Figuren belegt weiterhin diese Unterschiede:

An den Beispielen von positiven Helden Mays und Simmels lässt sich ablesen, dass der Unterschied zwischen dem omnipotenten Charley und den „göttergleichen“ Old Shatterhand, Old Firehand, Winnetou einerseits und dem „pikaresken“ Thomas Lieven und dem den Alltagserfahrungen des Durchschnittsbürgers (fast) angeglichenen Doppelhelden Marvin-Gilles andererseits in der differentiellen Handhabung und der zunehmenden Plausibilisierung ihrer psychischen und physischen Eigenschaften zu suchen ist. (...) Die Bewunderung der Rezipienten gilt nicht mehr den die Wirklichkeit verändernden oder sie wenigstens „reparierenden“ Heldentaten, sondern den Methoden, sich in der vorgefundenen Realität möglichst bequem und unauffällig einzurichten.<sup>217</sup>

Auch die negativen Figuren Simmels unterscheiden sich von denen Mays. Sie sind in der Geschichte des 20. Jahrhunderts verankert, und treten als individualisierte Elemente machtvoller Organisationen auf, die die Welt beherrschen, so unterliegen sie den positiven Protagonisten nicht mehr wie bei May. Während seine Helden das Böse eliminieren können, weil greifbar, müssen Simmels Figuren erkennen, dass es nicht ausgerottet werden kann, da es unfassbar, institutionalisiert geworden ist und die gesellschaftliche und private Sphäre bedroht: „Der Rezipient ist nicht mehr ein Außenstehender, er ist bereits involviert. Mays ‚dark and bloody grounds‘ liegen bei Simmel vor der Haustür eines jeden Lesers.“<sup>218</sup>

Simmel-Figuren geraten durch ihren Beruf, sozusagen unbewusst in den Wirkungskreis der Verbrecher, sie werden in diese Wirklichkeit hineingezogen, während May-Helden „berufsmäßig“, bewusst einen Feldzug gegen das Böse unternehmen. Bei ihm bedrohen die Schurken das System, deswegen stellen sie eine Gefahr für den Durchschnittsmenschen dar, bei seinem Nachfolgen aus dem 20. Jahrhundert sind es im Gegenteil eben die Eckpfeiler des Systems, die den Bürger bedrohen. Ziel Simmel'scher Kritik sind daher nicht einzelne Menschen, die gegen die vom Helden vertretene Ordnung verstoßen, sondern die Ordnung selbst. Wenn von Mays Auseinandersetzung der Individuen der positive Held garantiert siegreich hervorgeht und der Leser, der seine Emotionen in ihn investiert, sicher sein kann, er steht auf der Seite des Siegers, gibt es bei Simmel keine Garantien mehr, „weil eine der Konfliktseiten über einen ausgebauten Diskriminierungsapparat disponiert, der die Konfrontation zu einem Spiel und den Widerpart (den Helden) zum bloßen Spielball degradiert.“<sup>219</sup>

Interessanter- und paradoxerweise gilt für die Kritik im Falle Mays der omnipotente, die Schurken leichterhand eliminierende und deshalb ziemlich unglaubwürdige Superheld, bei Simmel hingegen der ohnmächtige und dabei die Leser in ihrer Hilflosigkeit und Passivität affirmierende Protagonist, Spielball der Großmächte, als Zeichen der Trivialität.

<sup>217</sup> Jacek Rzeszotnik: *Literarische Kommunikationsstrategien*, S. 181.

<sup>218</sup> Ebenda, S. 187.

<sup>219</sup> Jacek Rzeszotnik, S. 214 f.

Vergleicht man aber den Stil verschiedener Unterhaltungsschriftsteller, wird es offensichtlich, dass Simmel von all den anderen Vicki Baum am nächsten steht. Es ist nicht nur beider Interesse, ins Lebensmilieu der oberen Zehntausend einzuspähen und ihre Überzeugung, dass diese Schicht sich selbst nicht reformieren kann, daneben gibt es noch sehr viele Ähnlichkeiten in ihrem Erzählstil, in der Verpackung, in die sie die Botschaft einwickeln. In diesem Sinne sind *Hotel Shanghai* (Vicki Baum) und *Mich wundert, dass ich so fröhlich bin* (Simmel) fast Zwillinge. Die zwei Romane haben die gleiche Struktur und ihr Topos ist auch sehr ähnlich. Bei Simmel sind es sieben Menschen (Therese Reimann, Reinhold Gontard, Anna Wagner und ihre Tochter Evi, Walter Schröder, Susanne Riemenschmied, Robert Faber), bei Baum neun Individuen (B. G. Chang, Doktor Emanuel Hain, Kurt Planke, Jelena Trubova, Lung Yen, Ruth Anderson, Frank Taylor, Yoshio Murata, Doktor Yu Tsing Chang), deren Schicksal miteinander verflochten wird. In *Mich wundert, dass ich so fröhlich bin* werden die Figuren in einem Keller, in *Hotel Shanghai* im eben erwähnten Hotel zusammengeführt. So wie Simmel porträtiert auch Vicki Baum ihre Gestalten und erst nach ihrer Darstellung beginnt ihre gemeinsame Story.

Simmels Figuren werden gegen Ende des II. Weltkrieges während eines Luftangriffs in einem Luftschutzkeller verschüttet und arbeiten gemeinsam an der Rettung. Wie unterschiedlich Simmels sechs Erwachsene sind, unterschiedliche Ansichten vertreten und ganz anderen Umgebungen entstammen, so sind auch Vicki Baums Helden Eingeborene, Europäer, Amerikaner, wohlhabend und arm, Kapitalisten und an die Ideen des Kommunismus Glaubende, Flüchtlinge und Glückssuchende. Ihre Wege kreuzen sich in der Großstadt Shanghai, noch genauer im gleichnamigen Hotel. Man schreibt 1937, als in Asien dieselbe Vorkriegsstimmung herrscht wie in Europa, innerchinesische Kämpfe, Zusammenprallen mit den Japanern sind auf dem Tagesplan. Simmel rettet aber seine Gestalten bis auf eine aus der Klemme, in die sie geraten sind, während Vicki Baums Figuren in der Bombardierung Shanghais ihren gemeinsamen Tod finden.

Woher diese große Ähnlichkeit? Betrachtet man Simmels Memoiren in „*Das Böse tut niemals siegen*“. *Eine Kindheitserinnerung*:

Die Herrschaften sprachen über das neue Bett eines gewissen Herrn Wallenstein am Burgtheater und über Picassos neue „Periode“ (was war das?) und über eine Frau, die hieß, also, das weiß ich noch, Vicki Baum, und über ein Buch von ihr, irgend etwas mit Hotel, das wurde gerade in Hollywood verfilmt, [...]“<sup>220</sup>

kann er Vicki Baums Roman sehr wohl gelesen und sich daraus inspiriert haben. Es steht aber fest, der Stil der zwei Romane ist sehr ähnlich, was nicht nur auf die Geistesverwandtschaft der beiden, sondern auch auf Simmels Bildungsquellen schließen lässt.

Zum Thema Bildung, Vorbilder lässt sich weiterhin feststellen: Simmels Nachkriegsroman *Das geheime Brot*<sup>221</sup> erinnert an Heinrich Bölls Nachkriegswerk *Das Brot der frühen Jahre*. Die Ähnlichkeit ist kein Werk des Zufalls und soll nicht nur daran liegen, dass im Elend der Nachkriegsjahre dem Brot als Wunschprojektion eine zentrale Stelle zukam. Eine viel wahrscheinlichere Erklärung ergibt sich aus der Vorbildschaft Bölls für Simmels schriftstellerische Tätigkeit.

Der Vergleich zu anderen Autoren wird in Albrecht Webers Studie über Simmel sogar auf internationale Ebene ausgebreitet, das andere Vergleichsobjekt ist der amerikanische „Super-Simmel“, Jacqueline Susann (1921-1974). Die Untersuchungen zeigen, dass die Autorin, allerdings nur dem Stand 1975 nach (50 Millionen-Auflage in 30 Sprachen), sich eines viel breiteren

<sup>220</sup> Johannes Mario Simmel: „*Das Böse tut niemals siegen*“. *Eine Kindheitserinnerung*. In: *Die Bienen sind verrückt geworden*. S. 197.

<sup>221</sup> Wien/Hamburg: Zsolnay Verlag, 1950.

Welterfolgs erfreute als Simmel. Diese Leistung wurde inzwischen von Simmel weit übertroffen. Die Gesellschaft, die Susann in ihren Büchern beschreibt, ist eine oberflächliche Entität ohne Geschichte, ohne die Fähigkeit und den Willen, Probleme zu behandeln.

Ihr fehlt die religiöse Dimension. Stets sich auslebend und immer vor sich auf der Flucht scheint die Devise einer so glänzenden wie verlorenen, durch chaotische Freiheit dem Untergang zutreibenden Gesellschaft. Demgegenüber setzt Simmel die hier fehlenden Komponenten. Er steht distanzierter zur High Society, kritisiert härter, zeigt Lösungen und sucht sie immerhin. Historische und pädagogische Dimension, Kulturbewusstsein wirken in seinen Werken. Im Vergleich dürfte Simmel schwerlich als Trivialautor gelten.<sup>222</sup>

Damit steht auch Jim Knippenbergs Meinung im Einklang, wenn er ihn in seiner Rezension über Simmels *Liebe ist nur ein Wort* der amerikanischen Autorin entgegenstellt: „Simmel has injected into literature a sense of awe – that same sense of awe which James Joyce and William Faulkner held, but which John O’Hara and Jacqueline Susann make millions of dollars avoiding.“<sup>223</sup>

Da Simmel auch antifaschistische Literatur geschrieben hat, stellt sich die notwendige Aufgabe, seine Leistung auch mit der von anderen Vertretern dieser Sparte zu vergleichen. Den Autoren von Anti-Heimatliteratur ähnlich finden wir bei Simmel keine Idealisierung des Vaterlandes. Wenn Gerhard Fritsch Österreich als einen Punschkrampf sieht, – außen das Rosa des Zuckergusses, drinnen das Braun des Verfaulens – Hans Lebert in seinem Roman *Der Feuerkreis*<sup>224</sup> das moderige Haus-Austria um seiner Wiedergeburt willen niederbrennen, die überzeugte Nazi, Hilde, für ihre Läuterung und um der Versöhnung willen sterben lässt, bringt auch Simmel seine Antipathie Wien, seiner Heimatstadt, gegenüber zum Ausdruck.

Dabei ist er mit Thomas Bernhard darin einig, Wien bleibt Wien, die alten Geister spuken nicht nur in den Köpfen und Seelen der Leute wieder, sondern leben in der Wirklichkeit. Der „Heldenplatz“ hat sich – auf ideologischer Ebene – seit 1938 nicht geändert und wenn ihm damals einige Opfer entkommen sind, lässt er sie zum zweiten Mal nicht mehr los.

Das gleichnamige Stück von Thomas Bernhard<sup>225</sup> schildert das Wien der 80er Jahre, als Antisemitismus in Österreich zu seinem Höhepunkt kommt. Die aus der Emigration zurückgekehrten Juden fühlen jetzt dieselbe Bedrohung wie 50 Jahre vorher, Wien zieht sie aber in ihren Bann, es gibt keine Rettung.

Simmels ältere Zeitgenossin, die ebenso jüdischstämmige Anna Seghers, gestaltet ihr antifaschistisches Schrifttum ganz anders als unser Autor. Bei ihr nimmt das Thema ‚Faschismus‘ innerhalb des Romans eine zentrale Stelle ein, so ist *Das siebte Kreuz*<sup>226</sup> eines der bedeutendsten antifaschistischen Werke. Darin schildert die Autorin die Flucht einiger Häftlinge aus dem KZ Westhofen und das wundervolle Entkommen Georg Heislers aus den Händen der Schergen. Die Geschichte seiner Flucht macht den Inhalt des ganzen Romans aus und seine unglaubliche Rettung lässt die Hoffnung aufschimmern, Deutschland und das deutsche Volk sind noch nicht verloren, es wird noch ein „Leben“ nach dem Tod geben. Dieser volle Optimismus steht im Gegensatz zu Simmels eher pessimistischer Einstellung, in der die Hoffnung nur Raum hat, weil der Autor darauf nicht verzichten kann.

Simmel gleich beschäftigt sich Seghers auch mit den deutschen Opfern des Nazismus, sie sind aber keine geistig oder physisch Behinderten, Subjekte des T4-Programms, sondern allzu

---

<sup>222</sup> Albrecht Weber: *Das Phänomen Simmel. Zur Rezeption eines Bestseller-Autors unter Schülern und im Literaturunterricht*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder, 1977, S. 65 f.

<sup>223</sup> Jim Knippenberg: *A good word*. In: W. R. Langenbacher (Hrsg.), S. 78.

<sup>224</sup> Hans Lebert: *Der Feuerkreis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

<sup>225</sup> Thomas Bernhard: *Heldenplatz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1988.

<sup>226</sup> Anna Seghers: *Das siebte Kreuz*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952.

bewusste Menschen, deutsche Kommunisten, Widerstandskämpfer, die der diktatorischen Macht im Wege stehen. Mit ihren Bewegungen, Manifestationen bedrohen sie die deutsche Ordnung, deshalb muss man sie „unschädlich“ machen. Einige sind nicht stark genug, diese können die SS- und SA-Stiefel niedertreten, andere halten aber ihr Rückgrat bis zum Tode gerade, sie sind nicht zu brechen.

*Das siebte Kreuz* ist so wie alle anderen Schriften von Anna Seghers und Simmel ein Zeitdokument, während aber Simmel Nachkriegsprobleme und die Gegenwart unter die Lupe zieht, analysiert Seghers die Lage in der Weimarer Republik und im Dritten Reich mit ihrem ganzen sozio-politischen Hintergrund: die Entstehung des Proletariats, ihre politischen Bewegungen, die ständige Bedrohung durch Arbeitslosigkeit, das Aufkommen und die Ausbreitung des Faschismus, der Terror der Vorkriegsjahre. Bei Seghers sind die Gräueltaten der faschistischen Jahre mit der Greifbarkeit der Gegenwart geschildert, das erscheint bei Simmel immer als Rückblick in die Vergangenheit, was auch mit dem großen Altersunterschied zwischen den zwei zu erklären ist. Simmel ist bei der Herausformung des Nationalsozialismus bloß ein Kind, während die 24 Jahre ältere Seghers diese Periode bewusst und politisch engagiert erlebt. So kommt es, dass sie Zeitzeuge der Geburt und des Gedeihens des Faschismus ist, eine Rolle, die Simmel 30 Jahre später beim Aufkommen des Neonazismus zuerzählt wird, dessen Ursachen er zu analysieren versucht.

Gemeinsam haben die beiden das politische Engagement. Seghers folgt den Ideen des Kommunismus, daher ihre Vorliebe für Proletarierfiguren und -themen, als Sozialdemokrat ihr verwandt hat Simmel vor allem die kleinen, einfachen Leute im Blickfeld, obwohl er wegen des prunkvollen Lebens der oberen Zehntausend, das er ebenfalls gerne schildert und dessen er auch teilhaftig wurde, leicht demagogisch vorkommt.

Seghers und Simmel zeigen ähnliche Züge auch in der Struktur ihrer Werke auf. An der Avantgarde geschult, haben beide eine Vorliebe für filmische Techniken, die Rückblende, das Hin- und Her zwischen Zeit- und Raumplänen, der Simultaneismus schaffen die nötige Spannung für das Wachhalten des Interesses, wobei es Seghers gelingt, die Übertreibung zu vermeiden, was bei Simmel nicht immer der Fall ist.

Auch bei Anna Seghers spielt Symbolistik – jedoch nicht so geprägt wie bei Simmel – in der Titelwahl eine Rolle. *Das siebte Kreuz*, das als Zeichen der Unterjochung, des Sieges der faschistischen Diktatur über den Kommunismus gemeint war, bleibt leer und wird zuletzt mit den anderen sechs entfernt. So wird es zum Symbol des Widerstands, der Hoffnung. Die Symbolistik der Zahl 7 umfasst dabei den ganzen, in sieben Kapitel aufgeteilten und von einem Rahmen zusammengehaltenen Roman. Welche Rolle Symbole bei Simmel spielen ist Thema weiterer Studien.

So ist Fazit der Untersuchung: Johannes Mario Simmel zeigt Ähnlichkeiten zu vielen verschiedenen Sparten der Literatur angehörigen Autoren, gewiss gibt es auch Unterschiede im künstlerischen Werk der Erwähnten, was aber als authentisch Simmel kennzeichnen lässt, ist die neue Gattung, von Norman Mailer „faction“ genannt, deren Gründer er aller Wahrscheinlichkeit nach ist.

## **Bibliographie**

### Primärliteratur

Baum, Vicki: *Hotel Shanghai*. Lingen Verlag, Köln, 1949.

Bernhard, Thomas: *Heldenplatz*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1988.

Lebert, Hans: *Der Feuerkreis*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1995.



Seghers, Anna: Das siebte Kreuz. Aufbau-Verlag, Berlin, 1952.  
 Simmel, Johannes Mario: Das geheime Brot. Zsolnay Verlag, Wien/Hamburg, 1950.  
 Ders.: Liebe ist nur ein Wort. Droemer Knaur, München/Zürich, 1963.  
 Ders.: Und Jimmy ging zum Regenbogen. Droemer Knaur, München/ Zürich, 1970.  
 Ders.: Die Antwort kennt nur der Wind. Droemer Knaur, München, 1973.  
 Ders.: Niemand ist eine Insel. Droemer Knaur, Verlag Schoeller & Co., Locarno, 1975.  
 Ders.: Zweiundzwanzig Zentimeter Zärtlichkeit und andere Geschichten aus dreiunddreißig Jahren. Droemer Knaur Verlag Schoeller & Co., Locarno, 1979.  
 Ders.: Wir heißen euch hoffen. Droemer Knaur, München, 1980.  
 Ders.: Die im Dunkeln sieht man nicht. Droemer Knaur, München, 1985.  
 Ders.: Auch wenn ich lache, muss ich weinen. Droemer Knaur, München, 1995.  
 Ders.: Mich wundert, dass ich so fröhlich bin. Droemer Knaur, München, 1997.  
 Ders.: Affäre Nina B. Droemer Knaur, München, 1997.  
 Ders.: Begegnung im Nebel. Droemer Knaur, München, 1997.  
 Ders.: Traum den unmöglichen Traum. Droemer Knaur, München, 1998.  
 Ders.: Liebe ist die letzte Brücke. Droemer Knaur, München, 2000.  
 Ders.: Die Bienen sind verrückt geworden. Reden und Aufsätze über unsere wahnsinnige Welt. Verlag C. H. Beck, München, 2001.

#### Sekundärliteratur

Durzak, Manfred: Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen. Reclam, Stuttgart, 1981.  
 Müller, André: Österreicher(innen). Gespräche. Bd. 1. Hrsg. v. Richard Pils. Verlag publication PN<sup>01</sup>, Bibliothek der Provinz, Wien/Linz/Weitra/München, 1994.  
 Rzeszotnik, Jacek: Literarische Kommunikationsstrategien. Zum Bestsellerroman und dessen Autoren in der zweiten Hälfte des 19. und des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Karl May und Johannes Mario Simmel. Corian Verlag, Heinrich Wimmer, Meitingen, 2000.  
 Weber, Albrecht: Das Phänomen Simmel. Zur Rezeption eines Bestseller-Autors unter Schülern und im Literaturunterricht. Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1977.  
 Werth, German: Erfolg beim Publikum. In: W. R. Langenbacher (Hrsg.): >>Berichte über die Zeit, in der ich lebe...<<. Johannes Mario Simmel und seine Romane. Eine Dokumentation. Droemer Knaur, München/Zürich, 1978.

# Feministische Ansätze in Ingeborg Bachmanns Werk

Ioana Sarca  
Universitatea din Oradea

**Abstract:** Ingeborg Bachmann's female characters are mysterious and unhappy victims of mad passions, victims that feel alienated from a society that values only the cerebral masculine way of thinking, a thinking that aims to decipher and control everything. A society bereft of passion and love can only bring about the slow disintegration of the female ego.

**Keywords:** feminist , female ego. literature, Ingeborg Bachmann.

Ingeborg Bachmanns Werke wurden oft von der Literaturwissenschaft als autobiografisch bezeichnet. Und dennoch zeigen Interviews und einige Reden der Autorin zur Verleihung verschiedener Preise, dass „das Erzählen von Lebensläufen, Privatgeschichten und ähnlichen Peinlichkeiten“ (Bachmann 1983, S.88) ihr verhasst war. Viel mehr interessierte sie sich für eine Art „geistige, imaginäre Autobiographie“ ((Bachmann 1983, S.73) und das spiegelte sich in ihr Werk, in die Hörspiele, in ihre Gedichte aber vor allem in den *Todesarten*-Zyklus wider.

## 1. „Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau“

Unter dem Titel *Todesarten* plante Ingeborg Bachmann eine Romantrilogie, die verschiedene Todesarten von Frauen zum Thema haben sollte (Bartsch, 1988, S.134). Der Plan wurde nur teilweise realisiert: *Der Fall Franza* blieb unvollendet, *Malina* beendet und *Requiem für Fanny Goldmann* ist nur in Fragmenten vorhanden. In dem geplanten Roman-Zyklus wollte Bachmann, wie sie in der Vorrede zum *Fall-Franza* notiert, darstellen, dass „das Virus Verbrechen“ nach dem Ende der nationalsozialistischen Zeit nicht verschwunden sei, dieses in unserer Umgebung oder in unserer Nachbarschaft noch immer begangen werde; die Mörder seien noch „unter uns“, (Bachmann, 1993, S. 341), beschließt Bachmann:

Ja, ich behaupte [...], daß noch heute sehr viel Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden. Denn nichts ist ja, wenn auch nicht gewaltiger, das vielleicht, aber jedenfalls ungeheuer als der Mensch [...]. Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren – dort fließt kein Blut, aber das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwachen Nerven vor den Bestialitäten erzittern. Aber die Verbrechen sind darum nicht geringer geworden, sie verlangen nur ein größeres Raffinement, einen anderen Grad von Intelligenz, und sie sind schrecklich (Bachmann, 1993, S. 342)

Und tatsächlich werden die Frauenfiguren in den *Todesarten*-Fragmenten mit Hilfe von verdeckten Vernichtungsstrategien ins Verderben getrieben, sie werden von ihren Männern psychisch gefoltert, verrückt erklärt, oder durch Indiskretionen verletzt. Systematisch wird ihr Lebenswille ausgelöscht und der Schritt zur Selbstvernichtung als „Rettung“ aus dem „ungeheueren“, monströsen Leben nahegelegt. Diese seien nach Bachmann „die sublimen“ (Bachmann, 1993, S. 342) Verbrechen der modernen Welt und sie bezeichnet sogar mit dem

Begriff Faschismus die alltägliche zwischenmenschliche Verhaltensweise, wie sie sich in diesem Sinne in einem Interview äußert:

Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg. Es gibt nicht Krieg und Frieden, es gibt nur den Krieg. Die Beziehung zwischen dem Mann und der Frau, die ist wohl nicht erst heute problematisch, die muß es wohl schon seit uralten Zeiten sein, denn sonst würden uns nicht so viele Bücher, von der Bibel angefangen, über die große Literatur aller Länder, darüber etwas sagen. (Bachmann 1983, S. 144)

Bachmann stellt in ihrem Werk eine Welt des Mannes dar, wo die Frau keinen Wert hat. In allen drei Romanen geht es um den Konflikt zwischen weiblicher Liebesfähigkeit und männlicher Vernunft, um die Erfahrung von Persönlichkeitszerstörung, um die Vernichtung von weiblicher Identität. In dem *Todesarten*-Zyklus entsteht zwischen den Geliebten ein Machtkampf. Der Konflikt besteht darin, dass die Frau versucht, um ihre Rechte zu kämpfen, der Mann aber sieht als selbstverständlich den traditionellen Status der Frau in der Gesellschaft an und will ihre Entwicklung nicht anerkennen.

Die Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau schwankt bei Bachmann zwischen zwei Extrempunkten: himmlischer Erde und irdischer Hölle. Die Autorin bezeichnet die himmlische Erde den Höhepunkt des Glücks im Leben eines Liebespaares. In ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* wählt die Autorin nicht zufällig Manhattan als Schauplatz der Handlung. Manhattan ist der Ort, wo Jennifer, „ein junges Mädchen aus der neuen Welt“, Jan, „einen jungen Mann aus der alten Welt“ trifft und sich ineinander verlieben. „Ma-na Hat-ta“ heißt aber in der Sprache der Indianer himmlische Erde und die Autorin verbindet symbolisch diese Bezeichnung mit der Liebesgeschichte der beiden Protagonisten, die im höchsten Stockwerk eines Hotels, dem Himmel nahe, sich eingerichtet haben. Daher können wir den Schluss ziehen, die himmlische Erde sei der Höhepunkt der Liebe und die irdische Hölle das vollkommene Unglück und die tiefste Verzweiflung.

## **2., Mein Ivanleben“ und „mein Malinafeld“**

Der Roman *Malina* (1971 entstanden) stellt die Summe von Bachmanns bisherigem Werk dar. In diesem Roman erforscht sie die existenzielle Situation als Frau und Schriftstellerin in Extrem-Situationen: Die Ich-Erzählerin bringt Ivan eine absolute Liebe entgegen, die von ihm, dem Alltagsmenschen zerstört wird. Die Frau wird in diesem Roman als Opfer, der Mann als Mörder dargestellt. Im zweiten Teil (*Der dritte Mann*) wird die Herrschaft Ivans identisch mit der Herrschaft des Vaters über seine von ihm abhängige Tochter: Die Welt bedeutet für die Frau (wie auch für Juden und Kinder) einen „Mordschauplatz“. Im dritten Teil „erschreibt“ sich die Frau den idealen Partner Malina.

Im Roman verliebt sich die Frau in Ivan aber sie lebt mit Malina. Alle drei wohnen in dem Dritten Bezirk, in der Ungarngasse. Obwohl die Ich-Figur berufstätig ist, braucht sie Malinas Hilfe in allen praktischen Bereichen des Lebens. Er gibt ihr anscheinend Schutz und hilft ihr die Albträume zu analysieren, er zwingt sie, über diese Träume in langen Dialogen zu sprechen. Er ist Historiker und Schriftsteller, der Verfasser eines Apokryph, und arbeitet in einem Heeresmuseum, das heißt, er beschäftigt sich mit Waffen. Die Waffen sind Symbole der maskulinen Kraft, Malina gehört zu den Beherrschern, nicht zu den Beherrschten, wie die Frau. Britta Hermann verweist in ihrem Essay darauf, dass die Geschlechterdifferenz mit Krieg und Gewalt zusammengebunden sei (Vgl. Hermann. In: Albrecht/ Götsche 2002, S. 139). Malina ist kalt, ruhig, ohne Gefühle, er

ordnet alles nach dem Gesetz der Vernunft. Für ihn will sie ein schönes, herrliches Buch, ein Buch über den Himmel schreiben. Ihre Verbindung mit Ivan erscheint als eine Himmelfahrt, aber später wird es zu einer Höllenfahrt, und das schöne, himmlische Buch verwandelt sich in ein Buch über die Hölle (Behre. In: Albrecht/ Götsche (1998), S. 136). Ivan liebt sie nicht, er drückt diese Gefühle klar aus: „Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand“ (Bachmann 1993, S. 58). In Ivans Leben ist für die Ich-Erzählerin kein Platz. Er will sie nur in der Rolle der Geliebten und der Hausfrau sehen, er braucht sie nicht, er kann sich ohne sie genauso gut fühlen. Ivan arbeitet in einem Institut, das sich mit Geld befasst. Er hat eine bürgerliche Lebensweise, er gehört zu einer anderen Welt, zu der Welt des Geldes, des Kalküls, der Logik, das heißt, zu der Welt der männlichen Rationalität. Mit Ivan geschieht die Erfüllung der Liebe nicht, in dieser Welt der Begrenzung kann die Liebe nicht verwirklicht werden.

Die Ich-Figur will die beiden Männer in ihrem Leben haben, sie braucht dieses Doppelleben:

[...] ich brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebensowenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist. (Bachmann 1993, S. 284)

Sie braucht die Leidenschaft, die Liebe, sie braucht also Ivan, sie möchte für ihn alles tun, die Gelehrte lernt für ihn sogar kochen, weil er sich das wünscht:

[...] denn was ich gelesen bisher, wozu dient mir jetzt, wenn es nicht brauchen kann für Ivan. DIE KRITIK DER REINEN VERNUNFT gelesen, bei 60 Watt in der Beatrixgasse, Locke, Leibniz und Hume, in der Düsternis der Nationalbibliothek [...], Kafka, Rimbaud und Blake gelesen bei 25 Watt in einem Hotel in Paris. (Bachmann 1993, S. 81)

Sie raucht und wartet auf seine Anrufe. Im Laufe der Beziehung entwickeln sie Telefonsätze, sogar Schimpfsätze, solange sie ihn am Apparat hört, ist sie glücklich:

Wie nett, daß du mich  
Nett, warum nett?  
Einfach so. Es ist nett von dir. (Bachmann 1993, S. 45)

Es gibt aber keine Liebessätze, die „Grenzen waren bald festgelegt, ohne Gebietsansprüche und ohne rechte Verfassung, ein trunkenes Land [...]“ (Bachmann 1993, S.29). Obwohl sie ihn als ihr „Mekka“ und ihr „Jerusalem“ bezeichnet, ist sie, dass am Ende sich zurückzieht, dass sie Schluss macht. Sie möchte, dass Ivan ihr gehört, wie sie ihm gehört und als sie realisiert, dass das nicht möglich ist, beginnt sie sich wie Ivan (das heißt wie ein Mann) zu verhalten. Sie hätte keine Zeit ihn mehr zu treffen, sie sollen aber gelegentlich telefonieren; sie erzählt ihm, sie fährt in Urlaub mit Freunden; seine Kinder möchte sie nicht mehr sehen, weil sie spürt, er wird ihr die Kinder nehmen. Zu diesem Zeitpunkt tritt Malina auf, die ihr flüstert: „Töte sie“ (Ebd.).

Es ist auch die Frau, die bei der ersten und zweiten Begegnung Malina fixiert, hypnotisiert, und es ist auch sie, die mit Ivan, als sie ihm zum ersten Mal begegnet, ohne ein Wort mitgeht. Das weibliche Ich bezeichnet von Anfang an, dass Malinas Platz von Malina schon vor ihren Begegnung besetzt war und sie unter ihn, nicht ihm gleich gestellt ist, und dass sie Ivan seit zwanzig Jahren liebt, obwohl sie ihn nur seit einem Jahr kennt. Diese zwei Männer nehmen die Existenz des anderen nicht wahr. Ivan fragt nie über Malina, und Malina fragt nie über Ivan, obwohl er manchmal sieht, dass jemand bei dem weiblichen Ich gewesen ist. Sie sind nicht einmal eifersüchtig oder misstrauisch. Die Liebesgeschichte zu Ivan interessiert Malina nicht, und Ivan

will auch nichts über das Leben der Frau wissen. Die Frau will, dass alles bleibt, so wie es ist:

(...) dieses gute, klare Mißverständnis herrscht zwischen uns dreien, ja, es herrscht, es regiert uns. Wir sind die einzigen Regierten, die sich wohlbefinden, wir leben in einem so reichen Irrtum, daß keiner gegen den anderen je die Stimme erhebt und eine Stimme gegen die Herrschaft (Bachmann 1993, S. 129).

Die Ich-Figur hängt von den beiden ab, sie liebt zuerst Ivan so außerordentlich, so ausschließlich, dass sie Malina fast vergisst. Später entfernt sie sich von Ivan und nähert sich zu Malina. Wegen dieser ungewöhnlich starken Liebe kann sie den Weg zu den Menschen nicht mehr finden, für sie gibt es keine andere Welt, nur dieses Ungargasselnd mit Ivan und Malina. Dieses Gefühl ist für sie der Transformator, der die Welt verändert, die Welt schön macht. Wenn die Frau einen Mann liebt, vergisst sie das Böse in ihrer Umgebung. Bachmann meint (in einem Interview mit Veit Mölter), die Liebe sei für das weibliche Ich von solcher Ausschließlichkeit, dass nichts daneben Platz habe. Die Liebe würde aber zur tiefsten Einsamkeit und zum Untergang führen. (Vgl. Bachmann 1983, S. 74)

Die Frau ist psychisch zerstört, und sie hofft ihre Heilung von der Liebe, obwohl sie doch weiß, dass der Mann der natürliche Grund des Unglücks der Frau ist:

(...) die ganze Einstellung des Mannes einer Frau gegenüber ist krankhaft, obendrein ganz einzigartig krankhaft, so daß man die Männer von ihren Krankheiten gar nie mehr wird befreien können. (Bachmann 1993, S. 269)

Die Ich-Erzählerin hat keinen Namen, weil nur die Männer die Fähigkeit haben, ihr eine weibliche Identität zu geben. Ihre persönliche Daten werden in einer gekürzten Form wie in der Behördensprache gegeben. Sie fühlt, dass die Männer sie geistlich schon mehrmals geschändet haben, und sie beginnt die Menschen zu hassen: „Weil mich jemand getötet hat, weil mich jemand immerzu töten wollte, und dann habe ich angefangen, jemand in Gedanken zu töten (...)“ (Bachmann 1993, S. 279).

Sie will Ivan in ihren Gedanken nicht ermorden, aber sie hört immer Malinas Worte, die sie dazu fordern, auch Ivan zu töten. Sie kämpft für diese Liebe, ohne Ivans Hilfe ist sie machtlos. Auch Malina wird mehr und mehr fremd, er endet als ihren Feind. Die Ich-Figur bemerkt diese Entfremdung der Männer und behauptet, dass sie in Ivan gelebt hat und in Malina sterben wird. Malina ist der scheinbar alles verstehende Bruder, der ideale Liebhaber, der männliche Doppelgänger, das überlegende, denkende Ich. Im Lauf des Kapitels wird Malina als Fantasieprodukt entlarvt, das der Erzählerin nicht helfen kann. Er hindert sie sogar daran, zu sich selbst zu finden. Am Ende des Romans sagt doch jemand, dass es Mord war, und man muss mit dieser Aussage zustimmen. Schon vor ihrem Selbstmord beginnt Malina ihre Sachen zu verstecken oder zu vernichten. In ihren Dialogen bereitet er die Frau zu ihrer Beseitigung vor. Er rät ihr nicht mehr zu kämpfen, ihr Ich aufzugeben. An ihrem letzten Tag benimmt er sich als einen Fremden, er lächelt nicht, er sagt ihr nichts, er will nichts von ihr. Er könnte die Frau aufhalten, aber er wollte das nicht tun. Malina ist auch der, der die Frau in ihrer Erinnerung verhindert. Die Ich-Erzählerin bekommt scheinbar seine Hilfe, aber er lässt sie nicht weiter reden, wenn sie etwas über ihr Selbst, über die Gründe ihrer Zersplitterung oder etwas über ihren „Mörder“ erfahren könnte. Malina behauptet, er weiß besser, was die Frau sagen will oder was sie braucht, darum lässt er sie sterben. Die Autorin äußert sich darüber in einem Interview mit Günther Bergmann:

Denn er macht ihr nur begreiflich, was mit ihr schon geschehen ist. Sie ist ja schon so oft ermordet worden oder an diese äußerste Grenze gekommen. Sie hat nur den letzten Schritt noch nicht getan,

nämlich dieses Ich zum Verschwinden zu bringen, das nicht mehr brauchbar ist, weil es zu zerstört ist. (Bachmann, 1983, S. 93)

Man kann daraus folgern, er musste sie vernichten, weil sie in der Gesellschaft ihre Funktion nicht mehr erfüllen konnte. Sie hat nicht mehr die Fähigkeit, jemanden zu lieben oder Literatur zu schaffen, die Kunst ist für sie ein Nessusgewand. Sie hat keine andere Wahl, nur den Selbstmord. Malina lässt sie nicht entscheiden, sie muss aus dieser praktischen Welt verschwinden. Mit *Malina* soll in Bachmanns Romanen-Zyklus die Todesart einer weiblichen Dichter-Existenz dargestellt werden. Am Ende steht also die schmerzliche Erfahrung, dass das Schreiben auch eine Todesart ist.

### 3. „Defekte“, „nichtswürdige“ Kreaturen

Der Roman *Der Fall Franza* ist zuerst eine Art Chronik der Geschichte von Franza. Es gibt drei Erzähler: die beiden fiktiven Figuren Martin und Franza, die in unterschiedlicher Weise und Funktion als Erzähler auftreten, und eine dritte Instanz, namenlos, manchmal direkt kommentierend eingreifend. Im Roman wird ein echtes Eheduell präsentiert. Jordan hasst die Frauen, aber er kann nicht ohne den Gegenstand seines Hasses leben. Er muss jemanden foltern, quälen, wahnsinnig machen. Franza ist seine dritte Frau. Die vorigen Ehefrauen sind alle seelisch krank, sie sind völlig zerstört. Dieses Schicksal wartet auch auf Franza. Sie liebt diesen berühmten Psychiater, sie lebt für ihn, Jordan verwandelt sie in eine Sklavin und sie fragt sich nicht, was aus den anderen Frauen geworden ist. Sie realisiert, wenn es zu spät ist, dass sie das gleiche Schicksal wie die anderen hat:

Erst jetzt habe ich mich nach den anderen Frauen gefragt, und warum die alle lautlos verschwunden sind, warum die eine nicht mehr aus dem Hause geht, warum die andere den Gashahn aufgedreht hat, und jetzt bin ich die dritte, mit diesem Namen, die dritte gewesen [...] und wie bereitwillig habe ich geglaubt, sie seien dumm, verständnislos, defekt gewesen, nichtswürdige Kreaturen, die sich mit einem Abgang ins Schweigen selbst bestrafen für ihr Scheitern an einer höheren Moral [...]. (Bachmann 1993, S. 400)

Franza arbeitet zusammen mit ihrem Mann, sie hilft ihm bei seinen Forschungen, sie schreibt über ihre Gefühle und geistliche Zustände. Franza vertraut ihrem Ehemann, aber sie wird bald zu einem klinischen Fall. Ihre Worte und Handlungen werden notiert und Jordan lässt seine Frau diese Skizzen finden.

Franza kann nicht um ihr Leben kämpfen, sie bleibt passiv. Ihre Briefe sind in einer Schublade versteckt. Sie schafft, nur einen davon ihrem Bruder zu schicken. Sie müsste nur zusammenpacken und fortgehen, aber sie entscheidet sich anders.

Franziska Ranner, die energische, leidenschaftliche Frau verwandelt sich in ein in die Ecke getriebenes Tier. In Jordans Haus fühlt sie sich wie in einem Käfig. Sie findet sich plötzlich von den anderen völlig isoliert. Für sie wird aus ihrem Zuhause ein Labyrinth, ein Dschungel inmitten der Zivilisation. Aus ihren Gefühlen bleibt nur das Entsetzen, die fast wahnsinnige Angst vor Jordan: „Ich war beim Warten, ich hatte die Voraussetzung nicht, ich konnte nicht hassen, nur fürchten.“ (Bachmann 1993, S. 409). Wie benimmt sich der Mann, wenn er mit ihr zusammen ist? Franza gibt uns auch die Antwort:

In ihm schwieg alles, wenn er bei mir war, die Güte, die er ausströmte, er hörte die Stimmen nicht mehr, die er außerhalb des Hauses hörte, das Gesetz, unter dem er handelte, fiel zusammen. Zuhause war die Gesetzlosigkeit, der Fanatismus, an dem er vielleicht sich selbst verwundete, das

Dreinschlagen, das Vernichtenwollen, Vernichtenmüssen eines anderen. Er mochte die Frauen nicht, und er mußte immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen, [...] (Bachmann 1993, S. 409-410.)

Jordan ist ein sehr guter Schauspieler, er zeigt seine dunkle Seite unter Menschen nicht. Er kann sehr gut die Menschen manipulieren, sie entdecken nicht, dass sich unter der Maske des Psychiaters ein Sadist verbirgt. Er quält die Frau mit Überlegungen, alles ist berechnet, alles geschieht aus Taktik.

Franza verwendet das Wort „Faschismus“ für ihre Beziehung mit Jordan. Der andauernde Terror, der massive Angriff auf das Leben der Frau sind die zentralen Themen des Buches. Franza versucht davor zu fliehen, aber sie kann nicht mehr los, die Angst vor Menschen nimmt sie auch nach Ägypten mit. Die Jahre, die sie mit Jordan verbrachte, haben Spuren hinterlassen, die Frau ist halb tot, hat keine Kraft, gegen Jordans geistiger Kolonisierung zu kämpfen. Franza beschreibt auch den Verlauf dieser Entpersonalisierung:

Man vereitelt den anderen, man lähmt ihn, man zwingt ihm sein Wesen ab, dann seine Gedanken, dann seine Gefühle, dann bringt man ihn um den Rest von Instinkt, von Selbsterhaltungstrieb, dann gibt man ihm einen Tritt, wenn er erledigt ist. (Bachmann 1993, S. 409-410).

Jordan will seine Frau auslöschen, sie muss verschwinden. Er lässt sie nicht mehr unter Menschen treten, er erwähnt nicht einmal ihren Namen in der Namensliste, die seine Mitarbeiter bei dem Schreiben des Buches aufzählt. Die Frau kommt zu dem Schluss, dass sie von niedriger Rasse ist, dass sie unter den Männern gestellt werden muss. Sie erzählt über die Selbstvernichtung der Papuas und sie zieht aus der Untersuchung der Ähnlichkeiten zwischen den Papuas und sich selbst das Fazit, dass sie sich selbst vernichten soll, dass sie Selbstmord begehen muss. Sie verdeutlicht auch die Gründe ihrer tödlichen Verzweiflung:

Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist. (Bachmann 1993, S. 413)

Franza hofft, die Reise nach Ägypten wird sie retten, diese wird aber zu einer Höllenfahrt. Die Wüste scheint ihr als ein großes Purgatorium, eine große Gummizelle aus Himmel, Licht und Sand. Obwohl sie sich im Afrika befindet, ist sie in Gedanken noch immer in Wien. Jordan tötet sie auch weit von Wien, er wirkt schon in der Seele seiner Ehefrau. Sie erinnert sich an Momente aus ihrer Ehe, an ihre Selbsterniedrigung für ihr Kind; er hat sie gezwungen, es abzutreiben. Er nimmt ihr nicht nur die Ergebnisse ihrer Arbeit, ihren Namen, das heißt, ihre Identität, sondern auch ihre Weiblichkeit, die Liebe, die Gefühle, das Kind, alles, was sie erfüllen oder ergänzen könnte. Ohne Arbeit, ohne Liebe oder ohne Mutter sein zu können ist eine Frau nie „ganz“. Franza reagiert typisch auf diese Verbrechen, sie wartet nur. Sie beginnt zu spät, um ihre Freiheit zu kämpfen. Sie sagt, sie wollte immer schreien, aber sie konnte nie schreien. Schweigen oder Schreien, sind zwei Arten des Widerstandes, aber gegen Männer hat das keinen Sinn. Die einzige Lösung wäre der Kampf mit allen möglichen Mitteln. Der Mann ist immer im Vorzug, neben ihm stehen die Gesetze, die der Frau kein Recht geben. In diesem Kontext ist Britta Hermann der Meinung, dass Bachmann die Ehe (bzw. das Geschlechterverhältnis) als eine hierarchische Institution zeigt, die nach dem Modell der Klassengesellschaft und der Rassendiskriminierung funktioniert (Vgl. Hermann. In: Albrecht/ Götsche 2002, S. 145). Die Ehe ist eine unmögliche Situation für eine Frau, die Franzas Eigenschaften hat. Die Frauen und die Männer könnten zusammen für ein glückliches Leben arbeiten. Der Geschlechterkampf wird aber schärfer und schärfer, einer muss

den anderen umbringen. In diesem Fall verliert die Frau.

#### 4. Am Ende – ein Requiem

In *Requiem für Fanny Goldmann* schildert Bachmann Fannys Todesart: Wegen Anton Marek stirbt sie. Ihre Geschichte beginnt mit der zertrümmerten Ehe mit Harry Goldmann, dann fährt mit der falschen Liebesbeziehung zu Toni Marek fort. Fanny ist eine empfindsame, leidenschaftliche Frau, die von den Männern nur Liebe will. Sie ist eine bildschöne Schauspielerin, die von den Männern bewundert wird; aber nicht einer liebt sie aus dem ganzen Herzen. Marek redet ihr ein, dass er sie liebt, dass er sich das Leben ohne sie nicht mehr vorstellen kann. Er braucht Fanny, aber nicht aus den gesagten Gründen: Er verwendet sie als Sprungbrett zu den Wienerischen Künstlern, sie ist sein Schlüssel zu Wien, in dem er allein nicht eindringen könnte. Daneben macht Toni ihr glauben, dass sie als Liebespaar wegen ihr nicht völlig glücklich sind:

Er warf Fanny ihre Taktlosigkeit, ihre grenzenlose Rohheit vor, und Fanny meinte am Ende selber, daß Toni darunter litt und schon darum keines freundlichen Worts mehr fähig sei. (Bachmann 1993, S. 499)

Marek bestraft sie für ihre Sünde mit Empörung und mit seinen für Fanny grausamen Entscheidungen, dass er sie zwei Tage lang nicht sehen will und sie nicht einmal anrufen wird. Fanny nimmt die Strafe zitternd ein, aber sie kann das nicht ertragen und sie fleht ihn am Telefon an, wenigstens zum Essen zu kommen. Sie demütigt sich immer wieder vor Toni, und sie erwartet nichts von ihm dafür.

Die Frau vergöttert seinen Geliebten, sie macht aus ihm ein Ideal, und was sie bei ihm nicht verbessern oder erklären kann, nimmt sie das einfach nicht wahr:

(...) und wenn Fanny etwas wollte, richtete die Welt sich danach, und was Fanny dachte, hatte Gültigkeit, und so, unmerklich, wurde die ganze Person Marek einem Prozeß unterzogen, [aus dem] sie immer bedeutender, reiner, vollkommener und fabelhafter, anbetungswürdiger, hervorging. Was an Toni noch menschlich blieb, waren gewisse Unarten, über die sie meistens schwieg, da sie sich nicht wegoperieren ließen (...). (Bachmann 1993, S. 497-498)

Für Fanny ist die echte Persönlichkeit Tonis nur sehr spät zu sehen. Sie glaubt, dass sie in seinem intimen und künstlerischen Leben Platz hat, sie hält sich für seinen Hort, Schutz und Schild. Sie arbeitet für Toni, sie ermöglicht ihm mehrere Begegnungen mit den wichtigsten Personen aus den künstlerischen Kreisen. Sie liest für ihn Bücher und erzählt ihm alles. Toni verwendet diese Informationen in den Gesprächen mit dem Verleger oder in dem Radiointerview, als ob er selbst diese Bücher gelesen hätte. Fanny wagt ihm wegen seiner Labilität, seiner Sensibilität nichts über diese Unaufrichtigkeit zu sagen. Sie entdeckt zu spät, dass Toni vor ihr nur eine Maske trägt, dass er nicht der Geliebte, sondern der Feind ist, und sie bemerkt nur am Ende der Beziehung, dass er ohne sie ein Niemand wäre. Martin Ranner charakterisiert ihn am besten, für ihn ist Toni „ein gerissener kleiner Verbrecher, von einer Skrupellosigkeit, die sich noch die Skrupel der erstrebten Gesellschaft einverleibt, alle ihre Dogmen akzeptiert, und zwar ihre besten, da die einem Provinzler am besten zu Gesichte stehen.“ (Bachmann 1993, S. 496)

Fanny liest das Buch, das Toni geschrieben hat, und sie will ihren Augen nicht trauen. Marek schont sie von der Schande nicht. Das Buch verändert ihr Leben: Aus der himmlischen Erde wird eine irdische Hölle. Marek spricht ohne Scham über ihr intimes Leben, Fanny wird in diesem Buch bearbeitet, zerlegt, ihre Geheimnisse werden für die ganze Gesellschaft bloßgestellt. Fanny



wird von ihrem Geliebten verwundet und getötet. Sie kämpft nicht ums Leben, sie weiß nur, dass sie hasst. Marek fühlt diesen Hass nicht, Fannys Gefühle verletzen ihn nicht. Er verlässt die Goldmann für eine andere Frau, für Karin, die viel jünger als Fanny ist. Nachdem Toni alles aus seiner Beziehung mit Fanny herausgeholt hat, entscheidet er, dass die Zeit gekommen ist, eine neue Beziehung anzufangen. Sein Egoismus und Gleichgültigkeit sind seine Waffen gegen Fannys Liebe. Fanny hat keine Waffen, weil sie nicht weiß, dass sie sich mit Toni in einem Kriegszustand befindet. Am Anfang ist sie glücklich, sie ist für Toni auch zum Opfer bereit, aber am Ende wird sie zu einem lebendigen Toten, ihr weiteres Leben ist nur ein Totentanz.

In einem Interview äußert Bachmann ihre Meinung über Frauen im allgemeinen:

(...) ich weiß es schon lange, nämlich, daß sie fähig sind, genau so zu denken, genau so scharf zu denken, wie die Männer. Daß sie genau so fähig sind, daß sie sogar weniger eitel sind, daß sie zu größeren Leistungen imstande sind als Männer. Daß sie kein Mitleid brauchen und zu jedem Opfer fähig sind, um etwas zu tun.(...) Frauen können genau soviel wie Männer, man muß ihnen nur die Chance geben, man hat sie ihnen nur so selten gegeben. Aber man wird sie ihnen geben müssen. ( Bachmann 1983, S.145-146)

## 5. Feministische Ansätze in Ingeborg Bachmanns Werk

In den 70er Jahre ist die Tendenz zur Autobiografie. Tagebücher, Chroniken, Memoiren auffallend. Ichromane, aber auch briefliche Mitteilungen sind charakteristische Textsorten für die feministische Literatur. In Traumerzählungen und Märchen kritisieren Autorinnen die tatsächlich herrschenden gesellschaftlichen Zustände. Die Grundstimmung ist meist schwermütig, erwartungslos, oft sind Verweigerungen das Zentralthema. Eine selbstbewusste, fröhliche Einstellung, ein selbstverständliches Umgehen mit der teilweise schwer erkämpften Freiheit lässt sich nur selten feststellen. Die Autorinnen wehren sich gegen Diskriminierung der Frau gegen Verschweigen weiblicher Sexualität. Man muss auch feststellen, dass Autorinnen wie Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek und Friederike Mayröcker sich zwar um einen innovativen Stil bemühen, sich aber einer **männlichen Literaturkonzeption** bedienen, auch wenn sie sie zur Satire oder Parodie benutzen oder variieren. Sie übernehmen diese Konzeption, weil einfach keine andere da ist, weil die Künstlerinnen auf keine weiblichen Vorbilder zurückgreifen können. Die meisten üben Kritik an von „Männerhand geschaffenen Bildern der Frau“ und stellen damit das Thema der Identität in den Mittelpunkt der literarischen Darstellung (Gerald Rainer, Norbert Kern, Eva Rainer 1999, S. 70).

Bei Ingeborg Bachmann wird der Geschlechterkrieg vom Wunsch der Männer, die Macht über den anderen zu gewinnen und vom Bedürfnis der Frauen nach Freiheit verursacht. Die Geschlechter kämpfen mit allen Mitteln: Rationalität gegen Subjektivität, Kalkül gegen Spontaneität, Produktivität gegen Gefühle. In der patriarchalischen Welt ist die Liebe nutzlos, darum verwandeln sich Liebesbeziehungen in Krieg. In allen drei Romanen erscheint der Mann als „Henker“, als „Schlächter“, als „Fossil“, der sich nicht mehr verändert und die Frau scheitert gerade durch die Liebe und in der Liebe für den Mann.

### **Bibliografie:**

Aalbrecht, Monika/ Götsche, Dirk (Hg.), (2002): *Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Metzler.

Aalbrecht, Monika/ Götsche, Dirk (Hg.) (1998): „Über die Zeit schreiben“. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt*. Würzburg:

Königshausen und Neumann.

Bachmann, Ingeborg (1998): *Werke. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. München; Zürich: Piper, Bd. 3.

Bachmann, Ingeborg (1983): *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hrsg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum. München; Zürich: R. Piper & Co.

Bartsch, Kurt (1988): *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Metzler.

Rainer, Gerald, Kern Norbert, Rainer Eva (1999): *Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. Veritas, Linz.

Stoll, Andrea (HRSG) (1992): *Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Frankfurt: Suhrkamp.

# Zur Pathologie des Phantasmas bei E. T. A. Hoffmann

Till Breyer

Lektor der Robert Bosch Stiftung  
an der Universität Oradea

**Abstract:** Since the Early Modern Age in European literature the problem of *Phantasie* and imagination had been described as a medical problem. My study analyses this pattern and its ironical inversion in E.T.A. Hoffmann's work. Concentrating on the *phantasma* as a philosophical term, I'll attempt to show how a concept that has been under the suspicion of pathology is reconstructed in literature as an irreducible and genuine part of human nature.

**Schlüsselwörter:** Einbildungskraft, Pathologie, Wahnsinn, Bild, Metapher, Affekte

Seit der frühen Neuzeit bestimmt ein pathologischer Zug den europäischen Diskurs der Phantasie und des Phantastischen. Dabei war der Begriff des Phantasmas, des vorgestellten Bildes, viel weiter bestimmt als heute. Im Gegensatz zur heutigen Bedeutung, die sich auf „Halluzination“ und „Sinnestäuschung“ festgelegt hat, bezeichnete das Phantasma in der philosophischen Tradition zunächst einfach das Bild, das auf diese oder jene Weise wahrgenommen wird. Das Phantasma ist hier die Voraussetzung jeder Abstraktion. Die Problematik des Phantasmas, die seit der griechischen Antike diskutiert wurde, betrifft die Frage des *Woher?*, denn das Phantasma kann sowohl der sinnlichen Auffassung verpflichtet sein (als „Ebenbild“) als auch der autonomen Produktivität des Geistes entspringen („Trugbild“). Unter dem Aspekt der *ratio* stellt sich die Frage nach der Legitimität solcher Produktivität.

Das Attribut des Krankhaften wurde dem „Trugbild“ schon in der Antike, am entschiedensten jedoch später bei Pico della Mirandola (1500) zugeschrieben. In der Romantik wird der Topos des „krankhaften Phantasmas“ zwar aufgenommen, erhält aber eine neue Stoßrichtung: Die mit der Pathologisierung der Einbildungskraft (d.h. auch des Ursprungs von Dichtung überhaupt) verbundene Stigmatisierung und Ausgrenzung wird nur zitiert, um sodann erzählerisch umgekehrt und ironisiert zu werden.

Diese ambivalente Bewegung lässt sich entlang des *Phantasmas* als literarischem Motiv bei E.T.A. Hoffmann nachvollziehen. Im Mittelpunkt stehen Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815/16) und seine *Nachtstücke* (1816/17). Da es auch um die Begriffsbildung von „Phantasma“ geht, soll an die Stelle einer vorgefassten Definition zunächst der Abriss des philosophischen Diskurses treten, in dem sich die Skepsis gegen literarische Darstellung, die Pathologisierung des Phantasmas als auch – auf die romantische Literatur vorausweisend – dessen schrittweise Emanzipation abzeichnen.

## 1. Zur philosophischen Tradition

### 1.1 Das Phantasma bei Platon und Aristoteles

Ausgehend von seiner Konzeption der Ideenlehre steht Platon der *phantasia* als Wesensmoment der mimetischen Kunst skeptisch gegenüber, denn das *phainomenon* ist selbst (nur) Abbild einer Idee und wird in der mimetischen Abbildung (*eikastike technē*) zusätzlich verfremdet,

in der trugbildnerischen Kunst (*phantastike techné*) völlig aufgegeben.<sup>227</sup> Die Gefahr der Kunst, die Platon zum Vorschlag einer Generalzensur führte, ist auf der Seite des Künstlers die Geistesverwirrung und der Verlust der Autarkie im Zustand wahnhafter Inspiration, auf der Seite der Rezipienten die Anstachelung der Affekte und hedonistischer Tendenzen.<sup>228</sup>

Bei Aristoteles ist bereits das durch Sinneswahrnehmung empfangene Bild Phantasma, denn „wenn man etwas betrachtet, dann muß man es zugleich mit einem Vorstellungsbild betrachten“ (*De an.*)<sup>229</sup> Die von Aristoteles als eigenständig herausgestellte Kategorie der Vorstellung ist aber auch der Ort der *phantasia*, die Vorstellungen sowohl heteroreferentiell reproduziert (*eikon*) als auch autoreferentiell produziert (*zoon*). In diesen Vorstellungen, die nicht unmittelbar an die Sinneswahrnehmung geknüpft sind, liegt die Möglichkeit des Irrtums, „wenn man ein Nicht-Abbild als Abbild anschaut“ (*De mem.*)<sup>230</sup>, also einen Wirklichkeitsbezug annimmt, wo keiner ist.

Die gegen Platon gewandte Wirkungsästhetik ermöglicht dabei eine Legitimation der Darstellung von Möglichem wie von Unmöglichem. „Wenn ein Dichter Unmögliches darstellt, liegt ein Fehler vor. Doch hat es hiermit gleichwohl seine Richtigkeit, wenn die Dichtung auf diese Weise den ihr eigentümlichen Zweck erreicht (...)“ (*Poet.*)<sup>231</sup> Nicht der Zustand der (göttlichen) Inspiration, sondern die *techné* der Dichtung wird zum zentralen Konzept.<sup>232</sup>

Die humoralpathologische These, dass im Körper des zur Melancholie neigenden Künstlers ein Ungleichgewicht der vier Körpersäfte herrschen müsse, hat trotz dem von Aristoteles zugeschriebenen Attribut der Nützlichkeit mit dazu beigetragen, dass „Kunst und Literatur seit der Antike unter Pathologieverdacht“ stehen.<sup>233</sup>

## 1.2 Phantasma und Täuschung bei Pico della Mirandola

Der philosophische Diskurs, der sich über Augustinus, Boethius, Avicenna und Albertus Magnus durch das Mittelalter zieht, findet in der Frühen Neuzeit mit Pico della Mirandas „*Liber de Imaginatione*“ (1501) eine prägnante Position, die der Rehabilitierung der *phantasia* durch Marsilio Ficino, später Michel de Montaigne und Giordano Bruno gegenübersteht und das Phantasma als latenten Irrtum interpretiert.

Pico übernimmt zur Lokalisierung der *imaginatio* die von Boethius entwickelte Aufteilung des aristotelischen *phantasia*-Begriffs in die vier Seelenkräfte: Sinneswahrnehmung, Vorstellung, Verstand und Vernunft.<sup>234</sup> Das Phantasma (*imago*, Vorstellung) ist die Fähigkeit, die „die Ähnlichkeiten der Dinge aufnimmt und gestaltet und sie dem diskursiven Denken und dem betrachtenden Intellekt vorlegt.“<sup>235</sup>

Die prekäre Rolle des Phantasmas resultiert aus dessen Schwellencharakter, indem es die verlässliche Verknüpfung zwischen Sinneswahrnehmung und Intellekt ebenso herstellen (im Abbild) wie auch gefährden kann (als Trugbild): Es sind die trügerischen Einflüsterungen - *incurvi*

<sup>227</sup> Art. „*Phantasia*“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 516f.; Lachmann: Erzählte Phantastik, 47 f.

<sup>228</sup> Hillen, Pathologie der Literatur, 68-72. Die Zuschreibung einer göttlichen Inspiration lässt sich allerdings als positives Attribut interpretieren.

<sup>229</sup> Aristoteles, *De anima*, 432 a.

<sup>230</sup> Aristoteles, *De memoria*, 451 a 11f.

<sup>231</sup> Aristoteles, *Poetik*, 25, 5; die Argumentation bei Aristoteles ist „nicht literarisch, sondern moral-pragmatisch“ (Hillen, 70), denn die glaubwürdige und erschütternde Darstellung soll letztlich eine Katharsis beim Zuschauer bewirken, s. *Poetik*, 6, 3.

<sup>232</sup> Art. „*Phantasia*“, in: HWPh, 517-519; Lachmann, Erzählte Phantastik, 48-50; Hillen: Pathologie der Literatur, 69-73.

<sup>233</sup> Hillen, Pathologie der Literatur, 74.

<sup>234</sup> Mirandola, Über die Vorstellung, 53-57; zu Boethius vgl. Art. „*Phantasia*“, in: HWPh, 527 f.

<sup>235</sup> Mirandola, ebd., 58.

*sensus fallacisque imaginationis dicto* – denen folgend der Mensch zum Tier wird – *in bruta degenerat*.<sup>236</sup> Das fiktive Phantasma birgt ein anarchisches Potential, das in der Entfesselung von „Ehrgeiz, Grausamkeit, Wut, Habsucht und Zügellosigkeit“ die „von der göttlichen Majestät gesetzte Ordnung“ ebenso zerstört wie „den Frieden einer Gesellschaft“. Philosophische Irrmeinungen gehen ebenso auf falsche Vorstellung zurück wie Häresie, Sündhaftigkeit und Perversion.<sup>237</sup>

Das dynamisch-subversive Potential des Phantasmas findet seinen Grund in einer verzerrten Wahrnehmung, die der (auf Platon zurückweisenden) Ewigkeit und Statik der Wirklichkeit gegenübersteht: „So kommt es auch, dass dem Intellekt die Wahrheit, die doch ihrem Wesen nach einheitlich, rein und unvermischt ist, auf Grund verschiedener und gegensätzlicher Phantasiebilder [*diversa tamen contrariaque phantasmata*] als vielfältig, unvollkommen und vermischt vermittelt wird.“<sup>238</sup> In der Abweichung von der angemessenen Welterfassung – einer übermäßigen Fixiertheit auf das „Bild eines bestimmten Gegenstandes“ oder einem „Chaos der ständig wechselnden Eindrücke“ – liegt die Gefahr des Wahnsinns.<sup>239</sup>

### 1.3 Die Apologie des Phantasmas im 18. Jahrhundert

Der deutschsprachige Diskurs zeigt im 18. Jahrhundert eine sukzessive Öffnung der Darstellungskonventionen für die Einbildungskraft.

So hält Johann Jakob Bodmer zwar an den Kriterien der Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit fest, jenseits derer das „Abentheuerliche“<sup>240</sup> beginnt, gesteht der Einbildungskraft aber die Hervorbringung des neuartigen Möglichen als Variation des bereits Erfahrenen zu. Die Rückbindung an das religiös Wahrscheinliche legitimiert dabei die Darstellung des „Wunderbaren“.<sup>241</sup> In Johann Jacob Breitingers Abhandlung *Critische Dichtkunst* (1740) ist die Dichtung ebenfalls an die Natur als an deren „Brunnen“ rückgebunden, aus dem sie im Medium der Sprache („in den Begriffen“) das Wunderbare und Neuartige schafft.<sup>242</sup> Bei Alexander Gottlieb Baumgarten wird die Phantasmagenese als erfahrungsbildende Funktion der Poesie auf das in der bestehenden Welt Mögliche (*figmenta vera*) als auch auf das in einer anderen Welt Mögliche (*figmenta heterocosmica*) ausgeweitet, wenn auch das *adynaton*, das Unmögliche, zum Ausschlusskriterium wird.<sup>243</sup>

Eine absolute Gegenkonzeption zu der rationalistisch-objektivistischen (vgl. Pico della Mirandola) liefert Jean Paul in seinem Essay „Über die natürliche Magie der Einbildungskraft“ (1796). Dort wird die Kluft, die sich in der philosophischen Tradition zwischen referentiellem Abbild und autoreferentiellem Phantasma etabliert hatte, zugunsten einer Privilegierung des Phantasmas nivelliert: „Gedächtnis ist nur eine eingeschränkte Phantasie.“<sup>244</sup> Das ‚Chaos der ständig wechselnden Eindrücke‘ (Pico) wird dabei eher den Sinneswahrnehmungen als der Einbildungskraft zugeschoben, denn „jene drücken die Natur mit fünf verschiedenen Platten ab, diese als sensorium commune liefert sie alle mit einer.“<sup>245</sup> Die Qualifizierung des „inneren Bildes“ erfolgt rein auf der Grundlage des subjektiven Eindrucks, so dass die Dualität von Subjekt und Objekt in der

<sup>236</sup> Mirandola, ebd., 64.

<sup>237</sup> Mirandola, ebd., 67-69.

<sup>238</sup> Mirandola, ebd., 71 f.

<sup>239</sup> Mirandola, ebd., 79.

<sup>240</sup> Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde* (1741).

<sup>241</sup> Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740).

<sup>242</sup> Breitinger, *Critische Dichtkunst* (1740), Bd. 1; zit. nach Lachmann, *Erzählte Phantastik*, 73-74.

<sup>243</sup> Baumgarten, *Aesthetica* (1750), §§ 50-52, 57; vgl. Lachmann, *Erzählte Phantastik*, 75-77.

<sup>244</sup> Jean Paul, *Über die natürliche Magie*, 195.

<sup>245</sup> Ebd.

autopoietischen Produktivität verschwindet.<sup>246</sup>

Im Phantasma bietet sich die Möglichkeit einer Idealisierung der Welt, die sich über die Kategorien von Raum und Zeit hinwegsetzt: „So zieht das Fernrohr der Phantasie seinen bunten Diffusionsraum um die glücklichen Inseln der Vergangenheit, um das gelobte Land der Zukunft.“<sup>247</sup> Der Traum, der schon bei Aristoteles als exemplarischer Ort des Phantasmas erwähnt wird, ist bei Jean Paul „das Tempe-Tal und Mutterland der Phantasie“ und eröffnet den Zugang zu einem paradiesisch anmutenden Zustand kindlicher „Unbekanntschaft mit dem Leben“.<sup>248</sup>

Die Transzendierung der Wirklichkeit wird in der Dichtung umgesetzt, indem der Dichter „durch die Metapher einen Körper zur Hülle von etwas Geistigem macht“ und es dem Leser so ermöglicht, „den blumigen Irrgang einer fremden Phantasie“ mit seiner eigenen „zu durchkreuzen.“<sup>249</sup> Das romantische Konzept vom „Trugbild“ präsentiert sich hier als kompromisslos-optimistisch: „Wie wird die Phantasie, die schon die Wirklichkeit aufschmückt, erst Träume verzieren!“ Traum und Metaphorik bleiben auch bei E.T.A. Hoffmann mit dem Diskurs des Phantasmas verbunden.

## 2. Literatur als Metatext: Phantasma als literarisches Konzept

Es hat sich bereits gezeigt, dass die Diskussion um das Phantasma sowohl auf anthropologischer als auch auf wirkungsästhetischer Ebene stattfindet, wobei der Diskursgegenstand sich von der Anthropologie (etwa bei Platon, Pico della Mirandola) hin zur Poetik (Bodmer, Breitinger, Jean Paul) verlagert.<sup>250</sup>

Mit E.T.A. Hoffmann wird diese Kontinuität zunächst weitergeführt, indem der Diskurs des Phantasmas dem literarischen Text inhärent und damit zum literarischen Darstellungsmoment wird. Die Problematik des Phantasmas bleibt jedoch nicht nur in Hoffmanns Literatur als solcher latent bestehen, sondern wird immer wieder explizit thematisiert – als „postrhetorische Beschäftigung mit Phantasie und Phantasma“.<sup>251</sup> So konstruiert der Roman *Die Elixiere des Teufels* im „Vorwort des Herausgebers“ zwischen Text und Leser einen Freiraum des Phantasmas, der den Leseakt erst ermöglicht:

Dich umwehen die geheimnisvollen Schauer der wunderbaren Sagen und Legenden, die dort abgebildet, dir ist, als geschähe alles vor deinen Augen, und willig magst du daran glauben. In dieser Stimmung liesest du die Geschichte des Medardus, und wohl magst du auch dann die sonderbaren Visionen des Mönchs für mehr halten als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft. (*Elixiere*, 9)

Das „Vorstellen“ und das „Urteilen“, zwei Tätigkeiten der Seele, die im rationalen Diskurs umso strenger auseinandergehalten wurden, werden hier in einer Form der ästhetischen Anschauung (dem Lesen) verschränkt.

Auf der anderen Seite ist es die (Selbst-)Reflexion über die Produktivität der Einbildungskraft, die den Text explizit der mimetischen Kategorie enthebt und damit gleichzeitig die Suche nach möglichen Darstellungsformen thematisiert:

---

<sup>246</sup> Jean Paul, ebd., 195 f.

<sup>247</sup> Jean Paul, ebd., 197.

<sup>248</sup> Jean Paul, ebd., 202.

<sup>249</sup> Jean Paul, ebd., 199-201.

<sup>250</sup> Die beiden Ebenen bleiben dabei ineinander verschränkt. Bei Jean Paul wird z. B. mit der Zusammenführung von Phantasie, Traum und Kindheit ein psychologisches Muster skizziert, das später von Freud ausgearbeitet wird.

<sup>251</sup> Lachmann, *Erzählte Phantastik*, 86.

Hast du, Geneigtester, wohl jemals etwas erlebt, das deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, alles andere daraus verdrängend? Es gärte und kochte in dir (...) Dein Blick war so seltsam, als wolle er Gestalten, keinem anderen Auge sichtbar, im leeren Raum erfassen, und die Rede zerfloß in dunkle Seufzer. Da frugen dich die Freunde: „Wie ist Ihnen, Verehrter? – Was haben Sie, Teurer?“ Und nun wolltest du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen und mühtest dich ab, Worte zu finden, um nur anzufangen. (*Sandmann*, 25 f.)

War bei Breitingen die poetische Darstellung an die Natur als deren „Brunnen“ rückgebunden, so ist sie es hier an eine Form des Phantasmas, die mit den Attributen der körperlichen Involvierung, dem Verlust von Rationalität als geistiger Autonomie und dem Moment sozialer Isolierung zugleich ins Pathologische kippt: Im *unwillkürlichen Phantasma* wird die Wahrnehmung umcodiert und die Kommunikation damit zunächst asignifikant: „Du suchst und suchst und stotterst und stammelst, und die nüchternen Fragen der Freunde schlagen wie eisige Windeshauche hinein in deine innere Glut, bis sie verlöschen will.“

Hier zeigt sich also, dass der Diskurs des Phantasmas seine anthropologische Komponente keineswegs eingebüßt hat. Innerhalb derselben rekurriert er auf genuin anthropologische, medizinische Konzepte. Gleichzeitig wird, wie Renate Lachmann feststellt, „das in der Theoriegeschichte Akkumulierte (...) erhalten“<sup>252</sup>, denn wie bei Pico della Mirandola, so „gären und kochen“ auch hier die Körpersäfte, so wird auch hier der Blick der durch die Gesellschaft verbürgten Objektivität entrückt, und so deutet auch hier der (zumindest temporäre) Verlust der Sprache auf die *degeneratio in bruta* hin. Diese wird dann in den *Elixieren des Teufels*, etwa im Doppelgänger des Medardus, der in Wahrheit dessen eigener Bruder ist, ganz vollzogen: „ich legte leise das Gewehr an, ein Tier vermutend, aber eine grässliche Gestalt mit rotfunkelnden Augen und schwarzen borstigen Haaren, mit Lumpen behangen, brach hervor.“ (*Elixiere*, 131)<sup>253</sup>

### 3. Figurationen des Wahnsinns und ihre Funktion

Pico della Mirandola schreibt:

Werden wir nämlich mehr als vertretbar von dem Bild eines bestimmten Gegenstandes angezogen, so müssen wir unsere Gedanken so weit wie möglich davon ab und etwas anderem zuwenden; es ist nämlich gelegentlich vorgekommen, dass manche aus allzu angestrenzter und allzu häufiger Betätigung der Vorstellung (...) sogar zum Wahnsinn getrieben wurden [*et ad insaniam etiam perducti*].<sup>254</sup>

Der theoretische Schritt vom krankhaften Phantasma zum Wahnsinn liegt nahe: Der Wahnsinnige nimmt Dinge wahr, die seiner Vorstellung entspringen und fiktiv sind. Das Zitat von Pico enthält aber noch zwei weitere Momente:

1. Das Phantasma ist nicht nur Symptom des Wahnsinns, sondern kann, wenn es in die Realität einzubrechen droht (bei „allzu angestrenzter“ Betätigung), zum *auslösenden* Moment desselben werden.

2. Ein solches Phantasma ist in seiner Intensität Ausdruck eines Affektes (das Subjekt wird „mehr als vertretbar ... angezogen“).

#### 3.1 Phantasma und Wahnsinn in „Das öde Haus“

<sup>252</sup> Lachmann, *Erzählte Phantastik*, 78.

<sup>253</sup> Diese als Figuration des Teufels erscheinende Gestalt (rote Augen, borstige Haare) kann als Teil einer Erzählung zweiter Ebene selbst wieder als Phantasma des Försters, der sie erzählt, verstanden werden.

<sup>254</sup> Mirandola, *Über die Vorstellung*, 79.

In der Erzählung „Das öde Haus“ wird der skizzierte strukturelle Zusammenhang von Phantasma und Wahnsinn aktualisiert.

Als Theodor von einer Bank aus die ihm unbekannte Frau – für einen Passanten nichts anderes als ein „recht gut und lebendig gemaltes Portrait“ – beobachtet, zeigt sich die Anziehung des Phantasmas in der Erstarrung des Blicks: „Mir war es, als lähme eine Art Starrsucht nicht sowohl mein ganzes Regen und Bewegen als vielmehr nur meinen Blick.“ (III 177f) Das Verhältnis Theodors zu der unbekannten Frau erhält auf der Ebene der Einbildungskraft eine Eigendynamik, die ihn sukzessive eine Bewegung der Pathologisierung beschreiben lässt: Der neurotische Zustand, in dem „jener Gedanke“ Theodor „plötzlich, ohne weitem Anlaß“ aufschreckt, wird zur Paranoia, in der ihn das Bild der fremden Frau in einer unheimlichen Metamorphose – mit „grässlich glühenden Augen“ – im Spiegel verfolgt. (III 178-180) Es ist schließlich die Lektüre von „Reils Buch über Geisteszerrüttungen“, die Theodor zu einer Selbstdiagnose führt: „aber wie ward mir, als ich in allem, was über fixen Wahnsinn gesagt wird, mich selbst wieder fand!“ (III 181)

Die psychische Entwicklung, die Theodor bis in den Wahnsinn führt, wurde also durch ein Phantasma angestoßen, auf das er im Affekt der Liebe krankhaft fixiert ist. Die Konsultierung des Mediziners Reil<sup>255</sup> (der historisch als Begründer der Psychiatrie gilt), rückt das Unheimliche an den Begebenheiten in das Licht einer medizinischen Problematik.

Die empiristische Auftrennung der Erzählung in subjektiv-krankhafte und objektiv-medizinische Wahrnehmung, die zunächst suggeriert wird, erfährt jedoch einen Bruch, denn die Figur des Arztes Dr. K. verbürgt schließlich nicht die Restitution des empiristischen Weltbildes, sondern kann nur ratlos das Einsickern des Wunderlichen in die Realität nachvollziehen: „Ich sehe nicht das Mindeste, aber nicht verhehlen mag ich Ihnen, dass ich in dem Augenblick, als ich in den Spiegel sahe, einen unheimlichen Schauer fühlte, der aber gleich vorüber ging.“ (III 183)

Die krankhafte Fixierung wird letztlich durch den Affekt aufgelöst, dessen Begriff der Liebe als Form der Attraktion direkt entgegengesetzt ist: Als Theodor in „wahnsinnige[r] Sehnsucht nach dem Bilde“ in das alte Haus eindringt, steht er einem „gräulichen alten Weibe“ gegenüber, das ihn durch den Affekt des Ekels von seiner krankhaften Sehnsucht befreit (III 188).

### **3.2 Phantasma und Wahnsinn in „Der Sandmann“**

Das Auftreten des Wahnsinns lässt sich in der Erzählung „Der Sandmann“ anhand derselben motivischen Struktur nachvollziehen: Als Nathanael unvermittelt Zeuge davon wird, wie der Professor Spalanzani und der Wetterglashändler Coppola sich um den Besitzanspruch auf die leblose Puppe Olympia streiten (der Nathanael soeben einen Heiratsantrag machen wollte), ist es wiederum ein Affekt – ein aus Ekel und Kindheitsangst kombinierter Affekt der Abwehr - der ihn plötzlich und gewaltsam in den Wahnsinn wirft.

Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe. Spalanzani wälzte sich auf der Erde (...) „Ihm nach – ihm nach, was zauderst du? – Coppelius – Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt – Zwanzig Jahre daran gearbeitet – Leib und Leben daran gesetzt – das Räderwerk – Sprache – Gang – mein – die Augen – die Augen mir gestohlen. – Verdammter – Verfluchter – ihm nach – hol’ mir Olympia – da hast du die Augen! -“ Nun sah Nathanael, wie ein Paar blutige Augen, auf dem Boden liegend, ihn anstarrten, die ergriff Spalanzani mit der unverletzten Hand und warf sie nach ihm, dass sie seine Brust traf. – Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein, Sinn und Gedanken zerreißen. „Hui – hui – hui! – Feuerkreis – Feuerkreis ! dreh’ dich Feuerkreis – lustig – lustig! – Holzpüppchen, hui, schön’

---

<sup>255</sup>Zu J. Chr. Reil s. Hillen, Pathologie der Literatur, 31, 37 f.



Holzpüppchen, dreh' dich -“ damit warf er sich auf den Professor und drückte ihm die Kehle zu. (*Der Sandmann*, 45)

Der Gegenstand des negativen Affektes ist nicht eine reale Erfahrung, sondern wiederum das fiktive Phantasma, das, ähnlich wie der Wahnsinn die *ratio* Nathanaels außer Kraft setzt, den Realitätsbezug der Erzählung unterläuft. So bezieht sich die Beobachtung am Eingang der Streitszene explizit auf den „Italiener Coppola“ (III 44), das „Wachsgesicht“ und die „schwarzen Höhlen“ einer Holzpuppe, während in der Rede des Professors („Coppelius ... die Augen mir gestohlen“) und in dem Bild der ‚blutigen Augen‘ bereits das durch Kindheitsängste und eigene Phantasien vermittelte Phantasma in die Realität einbricht.<sup>256</sup>

Im *Sandmann* ist es Nathanaels Verlobte Klara, die für das Paradigma des Rationalismus (d.h. die Klarheit und Distinktheit der Erfahrung) entsteht. Ähnlich aber wie bei der Figur des Dr. K., so wird hier die Verlässlichkeit der *ratio* durch Klaras Naivität gebrochen. „In der Tat, man sollte gar nicht glauben, dass der Geist, der aus solch hellen holdlächelnden Kindesaugen oft wie ein lieblicher süßer Traum hervorleuchtet, so gar verständig, so magistermäßig distinguieren könnte. (...) Du liesest ihr wohl logische Kollegia“ (III 24).

Wurde in der Erzählung „Das öde Haus“ der durch den Affekt der Liebe ausgelöste Wahnsinn durch die Erfahrung der Abstoßung überwunden, so wird im „Sandmann“ zunächst eine analoge Auflösung inszeniert, indem Nathanael, nachdem er aus dem „Tollhaus“ entlassen ist, zu seiner Verlobten zurückkehrt, die Erfahrung des Ekels und der Angst also im bürgerlichen Konzept der Liebe verdrängt. Doch ebenso wie Dr. K., so kann auch hier Klara als Bürge des naturwissenschaftlichen Weltbildes, für die Nathanael umgekehrt immer ein „Geisterseher“ war, die Trennung von Realität und Phantasma nicht leisten. Statt dessen veranlasst Klara ihren Verlobten durch ein unbedachtes Wort („Sieh doch ...“) dazu, sich dem Phantasma der verzerrten Welt – im Blick durch „Coppolas Perspektiv“ (III 48) – erneut auszuliefern.

### 3.3 Das Phantasma als Reintegration des Ausgegrenzten

Das Hereinbrechen des Wahnsinns in die Welt sozialer und moralischer Ordnungen (welche etwa durch Dr. K. als „Mediziner“ oder durch Klara als „Verlobte“ konstruiert werden) drückt innerhalb einer Kulturgeschichte des Wahnsinns die Skepsis gegenüber dem bürgerlichen Konzept von Rationalität aus. Diese Skepsis revidiert eine kulturelle Bewegung der Ausgrenzung, die Michel Foucault in seiner Dissertation untersucht hat. Im 17. und 18. Jahrhundert bestimmte die Internierung den Umgang mit dem Wahnsinnigen.<sup>257</sup> Die Symbolik des Wahnsinns verweist hier auf die fundamentale Animalität des Menschen. In ihr zeigt sich sowohl eine irrationale Freiheit als auch das unbekannte Feld der Unvernunft, von dem sich die Gesellschaft als von etwas Fremdem abgrenzen muss:<sup>258</sup>

Der konkrete Raum der klassischen Gesellschaft reserviert eine Zone der Neutralität, eine unbeschriebene Seite, wo das wirkliche Leben in der Schwebelage gehalten wird: die Ordnung trifft dort nicht mehr frei auf die Unordnung, die Vernunft versucht nicht mehr, sich von allein ihren Weg durch all das zu bahnen, was sie verdecken kann oder sich ihr in den Weg zu stellen versucht. Sie

<sup>256</sup> Vgl. die Erzählung des alten Kindermädchens: „Ei Thanelchen, „erwiderte diese, „weißt du das noch nicht? Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen, und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, dass sie blutig zum Kopf herausspringen“ (III 13); auch: Nathanaels Ideen zu einem Gedicht: „Endlich, als sie schon am Traualtar standen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Klaras holde Augen; *die* springen in Nathanaels Brust, wie blutige Funken sengend und brennend“ (III 31).

<sup>257</sup> Foucault, ebd., 135-153.

<sup>258</sup> Foucault, ebd., 140.

herrscht in reinem Zustand in reinem Triumph, der ihr im voraus über eine entfesselte Unvernunft bereitet ist. (Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, 98)

Vor diesem Hintergrund kann die bisherige Interpretation der beiden Erzählungen weitergeführt werden. Das pathologische Moment des Phantasmas, das zunächst im Rückblick auf Pico della Mirandola als konservativ erscheinen könnte, erhält seine Funktion bei Hoffmann erst in der Revision einer sozialen Ausgrenzung und der medizinischen Analysierbarkeit, wie sie die (deutsche) psychiatrische Forschung seit ihrem Begründer Johann Christoph Reil beanspruchte. Statt dessen wird der Wahnsinn bei Hoffmann als „Öffnung in Richtung einer Nacht“ (Foucault, 153) aufgegriffen und als konstitutiver Bereich der menschlichen Seele in sein Recht gesetzt. Das Attribut des Krankhaften ist damit zum Verweis auf einen Topos reduziert, der in der narrativen Auseinandersetzung mit der empiristisch-aufgeklärten Weltanschauung sukzessiv unterlaufen wird.

#### 4. Darstellungsformen des Phantasmas

##### 4.1 Metapher und Phantasma

Das Einbrechen des krankhaften Phantasmas und damit der Prozess seiner Reintegration in die (gesunde) Wirklichkeit findet im Medium der Sprache statt. Die Variation tradierter Wirklichkeitsauffassungen impliziert deshalb auch einen Eingriff in die rhetorische Tradition. Dieser lässt sich in signifikanter Weise an dem Spiel mit metaphorischer und wörtlicher Bedeutung nachvollziehen.

Die idealistische Sprachphilosophie ging von der Repräsentativität des sprachlichen Zeichens aus. „Sprache“, schreibt Fichte, „ist der *Ausdruck unserer Gedanken durch willkürliche Zeichen*.“<sup>259</sup> Damit lässt sich logisch jedes Wort auf eine ursprüngliche Metapher zurückführen, indem etwas bezeichnet wurde, dem diese Bezeichnung zunächst nicht zukam. Diese Arbitrarität wird dann aktualisiert, wenn sich das Phantasma in der Metapher als „bildliche Übertragung“ artikuliert.

Wir finden also in der Metapher zunächst das sprachliche Äquivalent des Phantasmas. Vor diesem Hintergrund kann die Episode der sonntäglichen Predigten des Medardus in Hoffmanns *Elixieren des Teufels* interpretiert werden. Zunächst wird eine Form der spezifisch rhetorischen Ordnung inszeniert: Dem Prior fällt die besondere Einung des Medardus auf, den die Natur „mit einer einnehmenden Gestalt, einem ausdrucksvollen Gesicht und einer kräftigen Stimme“ (*Elixiere* 34) begünstigt. Die „besondere wirkungsvolle Kunst des Redners“ (35) rekurriert auf eine von Aristoteles der Tragödie zugesprochenen Wirkungsästhetik des ‚Jammerns und Schauderns‘<sup>260</sup>: „Heftiges Weinen – unwillkürlich den Lippen entfliehende Ausrufe der andachtvollen Wonne – lautes Gebet hallten meinen Worten nach.“ (35)

Die Intention dieser sakralen Rhetorik wird von Medardus ad absurdum geführt, als ihn im Affekt des Hochmuts als einer Todsünde das Phantasma der eigenen Überhöhung verführt: der Gedanke, ein „besonders Erkorner des Himmels“ zu sein (36). „Ein religiöser Wahn“ ergreift sowohl die begeisterten Zuhörer als auch den Redner selbst.

Selbst in meine Reden flocht ich gewisse Anspielungen ein, die darauf hindeuteten, wie nun eine wundervolle Zeit, gleich der in schimmernden Strahlen leuchtenden Morgenröte, angebrochen, in der Trost und Heil bringend der gläubigen Gemeinde, ein Auserwählter Gottes auf Erden wandle. Meine eingebildete Sendung kleidete ich in mystische Bilder ein, die umso mehr wie ein fremdartiger Zauber auf die Menge wirkten, je weniger sie verstanden wurden. (*Elixiere*, 36)

<sup>259</sup> Fichte, *Von der Sprachfähigkeit*, 97.

<sup>260</sup> Aristoteles, *Poetik*, 9, 10.

Das Einsickern des Phantasmas in die Wirklichkeit, das Hoffmanns Texte strukturiert, wird hier reflektiert als die Unterwanderung der Rhetorik durch die Metapher, indem diese ihre eigentliche Referenz verhüllt.

Dieser Ansatz soll sich im Folgenden, exemplarisch anhand der Erzählung *Der Sandmann*, als Interpretationsmodell erweisen.

#### 4.2. Verwörtlichung' und ‚Entwirklichung' der Figuren (Der Sandmann)

Als in der gleichnamigen Erzählung der Sandmann zum ersten Mal thematisiert wird – als Kindheitserinnerung in Nathanaels Brief an seinen Schwager Lothar, den er aber versehentlich an seine Verlobte adressiert<sup>261</sup> - wird dieser explizit als Metapher eingeführt:

Ich frug die Mutter, indem sie uns fortführte: „Ei, Mama! wer ist denn der böse Sandmann, der uns immer von Papa fortreibt? – wie sieht er denn aus?“ „Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind“, erwiderte die Mutter, „wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hinein gestreut.“ (*Sandmann*, 8)

Metapher und Phantasma werden parallelisiert. Das „Bild des grausigen Sandmanns“ (III 14) bleibt in der Vorstellung des Kindes bestehen und gewinnt durch die konkretisierende Erzählung der alten Amme und die eigene Phantasie an Eigendynamik. Die Metapher des Sandmanns löst sich von ihrer Bedeutung als bildliche Übertragung des Einschlafens und wird zum eigenständigen Träger von Angst und Ekel (III 16). Das Einbrechen des Phantasmas in die Wirklichkeit, das sich vollzieht, als Nathanael die nächtliche Zusammenkunft seines Vaters mit Coppelius heimlich beobachtet, bedeutet damit gleichzeitig eine Verwörtlichung der Metapher.<sup>262</sup> Diese wird, ähnlich wie der Wahnsinn, von einem unwillkürlichen Phantasma angestoßen (dem verzerrten Bild des Vaters), durch dessen Verweisstruktur die Figuration des Sandmanns von der metaphorischen in die wörtliche Bedeutung kippt:

Ach Gott! – wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. (...) Er sah dem Coppelius ähnlich. Dieser schwang die glutrote Zange und holte damit hellblinkende Massen aus dem dicken Qualm, die er dann emsig hämmerte. Mir war es, als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. „Augen her, Augen her!“ rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme. (...) „Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen.“ So flüsterte Coppelius und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte. (*Sandmann*, 17)

Der Text löst die Wörtlichkeit des phantastischen Geschehens nicht auf. Die Metapher des Sandmanns kippt also semantisch ins Wörtliche, wie das Phantasma auf inhaltlicher Ebene ins Reale übergeht.

Dieses Spiel zwischen übertragener und wörtlicher Bedeutung wird in der Erzählung weitergeführt, indem die Figur des Sandmanns in Klaras Antwortbrief wieder metaphorisiert und damit als Metapher gebändigt wird: „Geradeheraus will ich es dir nur gestehen, dass, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon du sprichst, nur in deinem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte.“ (III 21) Nathanael folgt diesem Paradigma, das die Welt in subjektive Trugbilder und objektive Erfahrung zu trennen versucht, und traut der

<sup>261</sup> Nathanael adressiert den Brief damit gleichzeitig „versehentlich“ an den Leser, dem dadurch eine Identifikation mit Klara als der Vertreterin des naturwissenschaftlich-aufgeklärten Weltbildes zugeschoben wird.

<sup>262</sup> Vgl. Pollet: Wort- und Bildsinn, 117 f.

Metaphorik, die sein eigenes Sprechen unwillkürlich enthüllt, ihre Wörtlichkeit nicht zu:

„Adieu, lieber Freund!“ – Coppola verließ, nicht ohne viel seltsame Seitenblicke auf Nathanael, das Zimmer. Er hörte ihn auf der Treppe laut lachen. „Nun ja“, meinte Nathanael, „er lacht mich aus, weil ich ihm das kleine Perspektiv gewiß viel zu teuer bezahlt habe – zu teuer bezahlt!“ – Indem er diese Worte leise sprach, war es, als halle ein tiefer Todesseufzer grauenvoll durch das Zimmer, Nathanaels Atem stockte vor innerer Angst. (...) [„]aber närrisch ist es doch – ach, wohl mehr als närrisch, dass mich der dumme Gedanke, ich hätte das Glas dem Coppola zu teuer bezahlt, noch jetzt so sonderbar ängstigt; den Grund davon sehe ich gar nicht ein.“ (Sandmann, 36)

Die Metaphorik des „zu teuer bezahlt“ – als Bezahlung mit dem eigenen Leben - wird dagegen in der Erzählung selbst entwickelt, als der gerade genesene Nathanael durch das Perspektiv blickt, in den selbstmörderischen Wahnsinn zurückfällt und sich daraufhin vom Ratsturm stürzt.<sup>263</sup>

Die Metapher - im konventionellen Sinne - verschwindet also in einem narrativen Prozess, der die Grenze zwischen Metaphorik und Wörtlichkeit tendenziell verwischt. Am Beispiel der Metapher des Sandmanns etwa zeigt sich, dass die Substitution eines Wortes durch ein anderes nicht nur den metaphorischen Querverweis (von „Sandmann“ auf „Einschlafen“) impliziert, sondern eine zusätzliche Ebene von Faktizität einrichtet. Entgegen der rhetorisch verbürgten Figur, die auf die Ähnlichkeitsordnung der Dinge rekurriert<sup>264</sup>, wird die figurative Rede zum Potential einer sprachlichen Produktivität, wie sie schon bei Jean Paul thematisiert wurde (s.o.).<sup>265</sup>

### 4.3 Das Gemälde als objektiviertes Phantasma

In Hoffmanns Literatur knüpft sich an das Thema des pathologischen Phantasmas die Problematik der dichterischen, d. h. künstlerischen Darstellung. Die Unmöglichkeit, das innere Bild direkt zu evozieren, d. h. zu „verwörtlichen“, bedingt dabei zunächst die unmittelbare Reaktion der Sprachlosigkeit, die Ausdruck der Diskrepanz von visueller und sprachlicher Ordnung ist: „Und nun wolltest du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern *aussprechen* und mühtest dich ab, *Worte zu finden*“ (III 26)<sup>266</sup>. Die Artikulation des Phantasmas verfährt schließlich über den Umweg der „bildlichen Übertragung“, deren Reflexion folgerichtig Formen der bildenden Kunst thematisiert: „Hattest du aber wie ein kecker Maler erst mit einigen verwegenen Strichen den Umriß deines inneren Bildes hingeworfen, so trugst du mit leichter Mühe immer glühender und glühender die Farben auf ...“.

Das Motiv des Gemäldes spielt insbesondere in den *Elixieren des Teufels* eine zentrale Rolle. Anhand des Kapitels „Pergamentblatt des alten Malers“, das vom Erzähler als Fragment vorgelegt wird und das die Lebensgeschichte des Malers Francesko enthält, soll hier die motivische Parallelität von Gemälde und Phantasma, Malerei und Einbildungskraft untersucht werden. Im übrigen kommt diesem Text eine Schlüsselfunktion im Roman zu, denn die Figur des Malers ist gleichzeitig eine Figuration des Protagonisten. In beiden Fällen wird eine Rhetorik der konventionalisierten Darstellung durch das dynamische Potenzial von Phantasma und Hybris unterlaufen: „Von dem alten Leonardo sprach er verächtlich und schuf, abweichend von dem

<sup>263</sup> Pollet hat gezeigt, dass das Interpretationsschema von „Verbuchstäblichung“ und „Entwirklichung“ (*déréalisation*) auf weitere Erzählungen, etwa *Das Majorat*, *Das öde Haus* und *Das steinerne Herz*, applizierbar ist; s. Pollet, Wort- und Bildsinn, 113-121.

<sup>264</sup> Vgl. die Bestimmung der Metapher bei Aristoteles, Poetik, 22, 9.

<sup>265</sup> Damit greift Hoffmann einer Kritik der Metapher vor, die im postmodernen Diskurs aktuell geworden ist; s. z. B. den Aufsatz v. de Man (1993), *Metapher*, in: *Ideologie der Ästhetik*, und die Aufsätze von Davidson, Wheeler u. a. in: Haverkamp (Hg.), *Die paradoxe Metapher*, 1998.

<sup>266</sup> Hervorheb. v. Verf.

frommen, einfachen Stil, sich eine neue Manier, die mit der Üppigkeit der Gestalten und dem prahlerischen Farbenglanz die Augen der Menge verblendete, deren übertriebene Lobsprüche ihn immer eitler und übermütiger machten.“ (*Elixiere* 274)

Im Rückblick auf die Kritik der Einbildungskraft, wie sie von Pico della Mirandola vorgebracht wurde, erscheint die Darstellung der Figur Francesco zunächst als die Aktualisierung eines motivischen Katalogs. Gegenstand und Duktus der künstlerischen Produktion verknüpfen sich sowohl mit dem Aspekt des objektiven Irrtums („Bilder aus der lügenhaften Fabelwelt“) als auch mit dem der häretischen Irrlehre („von der falschen, trügerischen Pracht des Heidentums verführt“, *Elixiere* 274 f.).

Der ideelle Zwiespalt, in den der Maler durch eine Auftragsarbeit für ein Kapuzinerkloster gerät, führt dabei durch die Gegenüberstellung der *Heiligen Rosalia* mit der *Frau Venus* die Thematik der Sexualität ein. Das Gemälde fungiert dabei als Objektivierung eines Phantasmas, das im psychoanalytischen Sinn gleichzeitig das innere Begehren ausdrückt: „Er gedachte die Heilige nackt und in Form und Bildung des Gesichts jenem Venusbilde gleich darzustellen.“ Stellt sich die Fixierung auf die Geschlechtlichkeit zur heidnisch-dynamischen Seite hin als ungezügelter Triebhaftigkeit dar, so lässt sich auf christlich-konventioneller Seite die Scham angesichts des eigenen Phantasmas an der Verhüllung des Gemäldes ablesen: „aber als wie von scheuer Angst, das Heilige zu verletzen ... wagte Francesco nicht, das Gesicht zu vollenden, und um den nackt gezeichneten Körper legten in anmutigen Falten sich züchtige Gewänder“ (*Elixiere* 275, 278).

Die funktionale Trennung von Phantasma (als vorgängiges Potenzial) und Gemälde (als dessen Darstellung) verschwindet dabei zugunsten einer Gleichstellung beider Phänomene. Dies geschieht in der romantischen Privilegierung der Unwillkürlichkeit in Abgrenzung vom aristotelischen *techné*-Konzept. Phantasma und Gemälde verschränken sich, indem sie wechselseitig ineinander übergehen:

Da erblickte er Frau Venus, dicht vor dem Bilde stehend und ihm freundlich zuwinkend. Er sprang auf von seinem Lager und begann an dem Kopfe der heiligen Rosalia zu malen, weil er nun der Frau Venus reizendes Angesicht ganz getreulich abzukonterfeien gedachte. (...) Und doch kam das himmlische Antlitz der Heiligen immer sichtbarlicher zum Vorschein und blickte den Francesco plötzlich mit solchen lebendig strahlenden Augen an, dass er, wie von einem herabfahrenden Blitze getroffen, zu Boden stürzte. (*Elixiere*, 278)

Die so in der bildenden Kunst begründete Fixiertheit des Künstlers auf das von ihm evozierte Phantasma lässt seine Tätigkeit ins Pathologische umschlagen – eine Bewegung, die oben bereits analysiert wurde: Wieder ist es das Phantasma als gerichteter Blick – „das geliebte Venusbild ... mit üppigem Liebesblicke“ – und der (sündige) Affekt der Wollust, welche die ratio des „vor wahnsinniger Begier“ heulenden Malers überlagern (*Elixiere* 278f).

Die unvermittelte Inversion des Figurativen, die bereits anhand der Metapher nachvollzogen wurde, ist auch hier das eigentlich innovative Moment des Diskurses um das pathologische Phantasma: Francesco fleht die Göttin Venus an, sie möge „seinem Bilde Leben einhauchen“, das sogleich „sich zu regen“ beginnt, – um dann im Versuch der Umarmung zu entdecken, „dass es tote Leinwand geblieben.“ Die Metamorphose des Lebendigen in das Tote, die hier im Gemälde vollzogen wird, verwirklicht sich im Text durch die Liebesbeziehung mit der tatsächlichen „Frau Venus“, die bei der Geburt des Sohnes „zum Tode erstarrt“. Auch der Verweis auf den griechischen Mythos der Medusa, mit dem die Verwirklichung des Gemäldes eingeleitet wird – Francesco steht „wie eine erstarrte Bildsäule vor dem Bilde“ – fungiert als metaphorischer Vorgriff auf den späteren Anblick der Toten: „Ihre Schönheit war nur ein lügenerisches Trugbild verdammter Zauberei gewesen. Alle Leute, die gekommen, flohen erschreckt von dannen, keiner mochte die Tote

anrühren.“ (*Elixiere* 279-281) Wie Pegasus aus dem Blut der Medusa entsteht, so fällt auch hier die Geburt des Sohnes mit dem Tod der Mutter zusammen.

In der Thematik des Gemäldes wird im Text also eine Strategie der Umkehrung von Original und Abbild, von Realität und Einbildungskraft verfolgt: Das mit den verlässlichen Sinnen objektiv Erfahrbare präsentiert sich als Figuration des subjektiv konstruierten Bildes.

## 5. Zum Aspekt der Scham

### 5.1 Sexualität und Selbstüberhöhung

Der Aspekt der Scham wird in der Forschung zu E.T.A. Hoffmann unterschlagen. Dabei lässt sich die zentrale Thematik des Phantasmas mit Sigmund Freud in einen strukturellen Zusammenhang mit dem Affekt der Scham bringen. Die Scham soll hier gefasst werden als das dialektische Verhältnis zu einem *Eigenen*, das als scham-auslösend mit dem Identitätskonzept in Konflikt gerät (und insofern oft mit Affekten der Abwehr, mit Angst und Ekel, verknüpft ist).

In seinem für unsere Thematik vielversprechenden Aufsatz „Der Dichter und das Phantasieren“ stellt Freud diesen Zusammenhang von Phantasma und Scham fest: „Der Erwachsene schämt sich seiner Phantasien und versteckt sie vor anderen, er hegt sie als seine eigensten Intimitäten, er würde in der Regel lieber seine Vergehungen eingestehen als seine Phantasien mitteilen.“<sup>267</sup> Die Phantasie verweist dabei auf „eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit. (...) Es sind entweder ehrgeizige Wünsche, welche der Erhöhung der Persönlichkeit dienen, oder erotische.“<sup>268</sup> Gleichzeitig führt Freud eine Tradition fort, die sowohl auf Pico della Mirandola wie auf die Motive Hoffmanns verweist:

Das Überwuchern und Übermächtigwerden der Phantasien stellt die Bedingungen für den Verfall in Neurose oder Psychose her; die Phantasien sind auch die nächsten seelischen Vorstufen der Leidenssymptome, über welche unsere Kranken liegen. Hier zweigt sich ein breiter Seitenweg zur Pathologie ab.<sup>269</sup>

Bei Hoffmann steht die Beschämung des Protagonisten in derselben Beziehung zu den inneren Trieben der Sexualität und der Überhöhung. So schämt Medardus sich seiner Liebe zu einem Mädchen, deren ‚Kichern‘ (als höhnisches Lachen gedeutet) ihn in den Wahnsinn stürzt. Die eigene Kammer übernimmt die Funktion der Irrenanstalt: „Überall erklangen um mich Stimmen, die mich verspotteten, verhöhnten; ich war im Begriff, mich durch das Fenster zu stürzen, zum Glück verhinderten mich die Eisenstäbe daran, mein Zustand war in der Tat entsetzlich.“ Im Gespräch mit dem Prior äußert sich die Scham vor der eigenen sexuellen Begierde als auch vor dem eigenen Wahnsinn in der Verhüllung: „Eine innere Scham, die ich nicht zu überwinden vermochte, hielt mich zurück, ihm die Wahrheit zu sagen“ (*Elixiere* 27). Auf ähnliche Weise führt die Scham vor dem eigenen Gemälde bei Francesco zur Verhüllung der Nacktheit (s. o.).

Der Bezug zu den inneren Triebkräften wird auch deutlich, als Medardus seine Predigten einerseits in ihrem hybriden Charakter, andererseits als Ursache für den Verlust der ratio erkennt, welche sich bereits in der Halluzination eines verummten Beobachters „mit großen schwarzen, stierenden Augen“ äußert:

Das schreckliche Bild des Unbekannten stand mir noch lebhaft vor Augen, aber je mehr der Bruder

---

<sup>267</sup> Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, 9.

<sup>268</sup> Freud, *ebd.*, 10 f.

<sup>269</sup> Freud, *ebd.*, 12.

Cyrellus, dem ich alles erzählte, mich zu überzeugen suchte, dass dieses nur ein Gaukelbild meiner durch das eifrige und starke Reden erhitzten Fantasie gewesen, desto tiefer fühlte ich bittere Reue und Scham über mein Betragen auf der Kanzel. (*Elixiere* 38, 39)

An diesen Beispielen für die Thematisierung von Scham lässt sich erkennen, dass diese sich grundsätzlich auf eine Form der seelischen Unordnung bezieht. Seit Aristoteles gehören „freiwillige oder unfreiwillige Handlungen der Zügellosigkeit“ zu den klassischen Anlässen von Beschämung.<sup>270</sup>

Interessant ist nun, dass sich die Beschämung gleichzeitig auf das Phantasma bezieht, in dem sich das beschämende Moment objektiviert: Bei Francesco ist es die sexuelle Lust, die sich im Gemälde von der nackten Frau Venus darstellt, und derer sich der Maler unter dem Blick der Heiligen Rosalia schämt. Bei Medardus ist es das Phantasma der vermummten Gestalt, die er als Figuration seines eigenen Wahnsinns erkennen muss.

## 5.2 Wahnsinn als Beschämung

Wie sich bereits andeutet, steht der Affekt der Scham bzw. der Beschämung auch im Zusammenhang mit dem Phänomen des Wahnsinns: Medardus schämt sich auch, weil „[d]ie Zuhörer dachten (...) es habe mich ein plötzlicher Wahnsinn überfallen, wozu ihnen vorzüglich mein letzter Ausruf gerechten Anlaß gab. Ich war zerknirscht – zerrüttet im Geiste.“ (*Elixiere* 39).

Foucault hat die Bewegung der Internierung nachgezeichnet, die den Wahnsinn als Form der Unvernunft dem Blick der Öffentlichkeit entzieht. Es geht darum, die Animalität des Wahnsinns als „das Andere“ auszugrenzen, um dem Konflikt mit der kulturellen Identität im Zeitalter der Aufklärung zu entgehen.

Die Internierung verrät (...) eine Form des Bewusstseins, für das das Unmenschliche nur die Schande hervorrufen kann. (...) All diese Formen des Bösen, die an die Vernunft grenzen, müssen der Verschwiegenheit übergeben werden. Das Zeitalter der Klassik verspürte Scham gegenüber dem Unmenschlichen, die die Renaissance niemals gekannt hatte. (*Foucault, Wahnsinn und Gesellschaft, 126 f.*)

Es wird deutlich, dass eine Wieder-Einführung des Wahnsinns durch die Literatur mit dem Affekt der Scham verknüpft sein muss. Hatte sich in einer die Klassik bestimmenden Bewegung die Kultur von ihrer Unvernunft als einer Schande getrennt, so zeigt sich das Hereinbrechen des Wahnsinns jetzt in einer quasi-schizoiden Grundstruktur, der sich der Protagonist bewusst wird: „Ich bin nicht das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!“ (*Elixiere* 70).

Vor diesem Hintergrund kann die Motivik des Doppelgängers interpretiert werden: Als ein Förster dem inkognito reisenden Mönch von der verwahrlosten, dem Wahnsinn verfallenen Gestalt erzählt, die er für Medardus hält, sieht dieser sich plötzlich seiner eigenen beschämenden Geschichte gegenüber: „ich schämte mich meines frevelichen Beginns, und diese Scham galt mir in dem Augenblick für die tiefe Reue und Zerknirschung, die ich in wahrhafter Buße hätte empfinden sollen.“ (*Elixiere* 138).

Die Figur des Grafen Viktorin steht im Verlauf der Handlung immer wieder für das Hereinbrechen des Wahnsinns ein, der in Medardus zwar angelegt ist, in der letzten Ausführung jedoch über dessen Doppelgänger erfolgt.<sup>271</sup> In Hoffmanns Roman wird also der Wahnsinn wieder dem Blick der Öffentlichkeit vorgeführt, jedoch nicht als „interessante Möglichkeit der

<sup>270</sup> Aristoteles, Rhetorik, II 6, 13.

<sup>271</sup> So im letzten Auftritt des Wahnsinnigen, indem er den Wunsch des Medardus, Aurelie zu töten, verwirklicht; S. 337 f.

Lebensgestaltung“ (Hillen)<sup>272</sup>, sondern als Konfrontierung mit einem Teil der eigenen Identität. Das romantische Paradigma der „schönen Selbstbespiegelung“ wird hier in eine Spiegelung des Selbst gewendet, die das Isolierte und Abgespaltene wieder vor Augen führt.<sup>273</sup>

## 6. Zusammenfassung

Die Thematik des Phantasmas und seiner Pathologie hängt mit den unterschiedlichsten Themenbereichen zusammen. Vor der Analyse der literarischen Texte war es daher wichtig zu sehen, dass das Phantasma in der philosophischen Tradition nicht zwangsläufig die Sinnestäuschung bezeichnete, sondern, etwa bei Aristoteles, das „innere Bild“ – das, was vor Augen liegt. Anhand der beiden Erzählungen *Das öde Haus* und *Der Sandmann* wurde das Phantasma als Motiv analysiert, insofern es ins Krankhafte umschlägt: Die Pathologie des Phantasmas hängt mit der Thematik des übertriebenen Affektes zusammen, in dem die Vernunft des Individuums vom irrationalen Wahnsinn überschrieben wird. Dieser Topos vom „gefährlichen Phantasma“ aktualisiert eine rationalistische Haltung, für die Pico della Mirandola einsteht. Bei Hoffmann wird dieses Paradigma jedoch verkehrt: Das Umschlagen des Phantasmas in die Wirklichkeit, begleitet von der Ohnmacht der eigenen ratio sowie der für sie einstehenden Figuren, folgt einer subversiven Strategie der Entdifferenzierung von „Sinneswahrnehmung“ und „Sinnestäuschung“.

Davon ausgehend hat sich die Metapher als ein dynamisches Potenzial erwiesen, das als Reflexion des Phantasmas auf textueller Ebene verstanden werden kann: Wie das Phantasma, das innere Bild, unvermittelt zur äußeren Wirklichkeit wird, so kippt die metaphorische Bedeutung unversehens in die wörtliche.<sup>274</sup> Eine ähnliche Struktur bestimmt das Motiv des Gemäldes, das als Vergegenständlichung des Phantasmas zur phantastisch-figurativen Antizipation der Realität wird und insofern seine bloß reproduktive Funktion mit der autopoietischen vertauscht.

## Bibliographie

### Primärliteratur

Aristoteles: Philosophische Schriften, 6 Bde., Darmstadt 1995.

Fichte, Johann Gottlieb: Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprunge der Sprache, in: Gesamtausgabe I, Bd. 3 (1966), S. 97-127.

Hoffmann, E. T. A.: Die Elixire des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners, Frankfurt a. M. 1978.

ders.: Sämtliche Werke, Bd. 1: Fantasie- und Nachtstücke, München 1976.

Jean Paul: Über die natürliche Magie der Einbildungskraft, in: Werke Bd. 4 (Schriften 1796-1801), München 1962, S. 195-205.

Pico della Mirandola: Über die Vorstellung. De Imaginatione, hrsg. v. E. Keßler, München 1986.

### Sekundärliteratur

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt a. M. 1973.

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren, in: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur, Frankfurt a. M. 1963.

Hillen, Meike: Die Pathologie der Literatur. Zur wechselseitigen Beobachtung von Medizin und

<sup>272</sup> Hillen, Pathologie der Literatur, 118.

<sup>273</sup> Auf diese Thematik ließe sich das oben besprochene Motiv des Medusenhauptes – als Bild, vor dessen Hässlichkeit man erstarrt – übertragen.

<sup>274</sup> Damit zeigt die Literatur Hoffmanns letztlich dieselbe strukturelle Inkompatibilität mit dem konventionellen Konzept der Metapher wie die frühromantische (Sprach)Philosophie von Friedrich Schlegel und Novalis, s. dazu Winfried Menninghaus, Die frühromantische Theorie von Zeichen und Metapher, in: The German Quarterly 62, 1 (1989).



Literatur, Frankfurt/ Main u.a. 2003.

Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte, 2002.

Pollet, Jean-Jacques: Wort- und Bildsinn in Hoffmanns Nachtstücken, in: Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E. T. A. Hoffmann, hrsg. v. Jean-Marie Paul, Röhrig 1998.

Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel 1971 bis 2004 (HWPh).

# Mona Lisa. Betrachtungsweisen im Vergleich: Leonardo da Vinci und Kurt Tucholsky

Hajnalka Hegyesi  
Universitatea de Vest, Timisoara

**Resümee:** Das Porträt der Mona Lisa gilt als das weltberühmte Gemälde Leonardos, das einerseits den meisten Leuten Bewunderung einflößte, andererseits eine Anzahl von kritischen Reaktionen in der Kunstgeschichte ausgelöst hatte. Die Debatte über die Identität des Modells und weiterhin über dessen geheimnisvolles Lächeln, die bis im 20. Jahrhundert die Öffentlichkeit überhaupt nicht beschäftigte, stellte das Portrait plötzlich in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses.

**Schlüsselwörter:** Universalmensch, Spekulationen, Hypostasen der Weiblichkeit, Lächeltypen, ewiges Geheimnis.

## 1. Mona Lisa in der Malerei

Leonardo da Vinci kann als ein Universalmensch (auf Italienisch »uomo universale«) angesehen werden, der im Laufe seines Lebens gleichzeitig auf verschiedenen Gebieten wie Malerei, Skulptur, Musik, Architektur, Mechanik, Erfinden, Ingenieurberuf, Anatomie und nicht zuletzt Naturphilosophie tätig war.

Die Ungewissheit der wirklichen Identität der Mona Lisa ist heutzutage darauf zurückzuführen, dass in ihrem Gesichtsausdruck, bzw. im Ausdruck ihrer Augenbrauen, einen Mangel an Gefühl erkennbar ist, der den Betrachter zu einer subjektiven Interpretation des Gemäldes ermutigt.

Es wird vermutet, dass gemäß der damaligen Tradition ein Florentiner Patrizier, Kaufmann, Seidenhändler, namens Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo im Jahr 1505 die folgende Bitte an Leonardo da Vinci richtete, zwar ein Portrait von seiner 22-jährigen dritten Ehefrau mit Namen Madonna Lisa zu malen.

Einige Forscher sind der Meinung, dass die Dargestellte die Enkelin des Königs von Neapel und Witwe des Herzogs von Mailand, das heißt, die Herzogin Isabella von Aragonien sein könnte.

Eine weitere skandalöse Interpretation wäre, dass die Mona Lisa eigentlich das Selbstbildnis von Leonardo da Vinci ist. Die letzterwähnte Hypothese wurde gelegentlich eines Diebstahls formuliert. Forschern gemäß stahl der Italiener, Vincenzo Peruggia, einer der Angestellten des Louvre Museums am 21. August 1911 das Bild, um es nach Italien zurückzuschmuggeln. Er hielt das Bild jahrelang in einem Loch in der Wand bei einem Ofen verborgen, dann wurde er – selbstverständlich – als Täter dieses Delikts identifiziert. Das wiedergefundene Bild wurde einer Röntgenuntersuchung unterworfen, um dessen Authentizität zu bestätigen. Währenddessen wurde sichtbar, dass ein anderes bärtiges Menschenantlitz sich hinter dem Porträt der Mona Lisa »versteckt«. Mit der Entwicklung der Computertechnik bietet sich die Möglichkeit dazu, die Dimensionen des Selbstporträts Leonardos mit denen des Mona-Lisa-Gesichts zu vergleichen: Die Übereinstimmung ist erstaunlich.

Nach einer weniger verbreiteten Version, der die vermutliche homosexuelle Orientierung Leonardos zugrunde liegt, handelt es sich um ein androgynes Portrait des Meisters: „Der russische Schriftsteller Dimitrij Mereschkowski sah in der Mona Lisa ein androgynes Wesen, dem Leonardo sein eigenes Lächeln gegeben hatte.“<sup>275</sup>

<sup>275</sup> Partsch, Susanna: *Sternstunden der Kunst. Von Nofretete bis Andy Warhol*, C. H. Beck Verlag, München, 2003, S.

Die Kritiker psychoanalytischer Orientierung insinuierten, dass Leonardo wegen einer in Verbindung mit seiner Mutter stehenden unerfüllten sexuellen Fantasie unter dem sogenannten Ödipuskomplex litt, der sich in all seinen Frauenporträts manifestierte. Diesbezüglich können wir als Beispiel die Tatsache anführen, dass Sigmund Freud in der Mona Lisa ein idealisiertes Portrait der Mutter Leonardos erkannte:

Es mag also so gewesen sein, dass Leonardo vom Lächeln der Monna Lisa gefesselt wurde, weil dieses etwas in ihm aufweckte [...] seine Mutter [hatte] das geheimnisvolle Lächeln besessen, das er verloren hatte, und das ihn so fesselte, als er es bei der Florentiner Dame wiederfand.<sup>276</sup>

Die Erklärung für die Entstehung seines Ödipuskomplexes wäre dies: In seiner frühen Kindheit wurde Leonardo von seiner Mutter separiert und in das Haus seines adligen Vaters gebracht, aber er speicherte die Erinnerung seiner Mutter intakt im passiven Zustand in seinem Unbewussten. Wie alle unzufriedenen Mütter setzt auch die plebejische Caterina (Leonardos Mutter) ihren Sohn an die Stelle ihres Ehemannes, infolgedessen beraubte sie ihn wegen des zu früheren Reifenwerdens seines Erotismus, eines Stücks der Männlichkeit.

Die Eigentümlichkeit der *Mona Lisa* ist unter anderem denjenigen neuartigen angewandten Maltechniken zu verdanken, die das Bildnis ungewöhnlich nebelhaft, geheimnisvoll machen, und zwar die Sfumato-Technik<sup>277</sup> (auf Deutsch neblig oder verschwommen) bzw. die Chiaroscuro-Technik<sup>278</sup> (auf Deutsch hell-dunkel).

Nach einem halben Jahrtausend überschritt das Portrait der *Mona Lisa* ohne Rücksicht auf seine reale Identität die Grenzen der Malerei und faszinierte mit dem gleichen Geheimnis auch Künstler aus anderen Kunstbereichen. Jeder Kunstverehrer kann, abgesehen von seiner Epoche, sich partiell mit einem seiner Charakteristika identifizieren. Vielleicht könnte dies der oberste Grund dafür sein, dass eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der deutschsprachigen Literatur, Kurt Tucholsky, dazu bewogen war, seine Besessenheit für das rätselhafte Lächeln der Mona Lisa schriftstellerisch zum Ausdruck zu bringen.

## 2. Lyrisches Portrait der Mona Lisa

Kurt Tucholskys Gedicht, betitelt „Das Lächeln der Mona Lisa“ (1928) kann als eine Veranschaulichung der möglichen Hypostasen der Weiblichkeit betrachtet werden. In der ersten Strophe tritt die hinterlistige Frau in Erscheinung, in der folgenden Strophe die Allwissende und Merkwürdige und in der letzten Strophe die weibliche Gestalt, die die Weisheit der Welt bzw. die der vergangenen Zeit besitzt. Leonardo da Vinci beschäftigte sich, wie auch Tucholsky innerhalb seiner Dichtung, mit dem Thema der Weiblichkeit, denn er war auf der Suche nach dem ewigen Geheimnis des schwachen Geschlechts.

Das wesentliche Charakteristikum der heimtückischen Mona Lisa aus dem Gedicht Tucholskys ist das Grinsen. Diese Art von Gelächter betrachtet man als das Symbol des Triumphs des Böses. Im vorliegenden Fall besteht der Sieg des weiblichen Geschlechts in dem Umbringen

---

124.

<sup>276</sup> Freud, Sigmund: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, in: Gesammelte Werke, Bd. VIII., Frankfurt am Main, 4. Aufl., 1964, S. 182.

<sup>277</sup> Als Sfumato bezeichnen wir die von Leonardo in der Ölmalerei entwickelte Technik, wodurch sowohl die Gegenstände, als auch die Personen sich nicht mit festen, sondern mit fein verschwommenen Konturen von ihrer Umgebung begrenzen lassen. Sfumato kann für eine bahnbrechende im Gegensatz zu der mittelalterlichen konturenreichen Maltechnik genommen werden.

<sup>278</sup> Unter Chiaroscuro verstehen wir die während der Spätrenaissance und des Barocks angewandte Maltechnik, die durch Hell-Dunkel-Übergänge charakterisiert werden kann.

ihres *Mannes vom Dienst*. Der dämonische Frauentyp konnte schon früher in der romantischen Literatur aufgefunden werden, als man ihn in der Malkunst identifizierte. In der Beschreibung des englischen Essayisten und Kritikers Walter Pater erweist sich Leonardos Mona Lisa, eine teuflische *femme fatale* zu sein:

Die Gestalt, die hier so seltsam neben den Wassern auftaucht, drückt die Erfüllung eines tausendjährigen Begehrens des Mannes aus [...] Es ist eine Schönheit, welche auf das Fleisch von innen herauswirkt, gleichsam die Ansammlung, Zelle an Zelle der allerseltesten Wünsche und allerfeinsten Leidenschaften [...] Alle Gedanken und Erfahrungen der Welt haben an diesen Zügen mitgeformt, um dem veredelten Ausdruck sichtbare Gestalt zu geben; [...] gleich dem Vampir hat sie schon viele Male sterben müssen und kennt die Geheimnisse des Grabes.<sup>279</sup>

In der zweiten Strophe wählt Tucholsky als Vergleichsterminus für Mona Lisa den bekannten Turm von Pisa, vor dem die Besucher wegen dessen Schiefheit die Augen offenhalten – gleich wie vor Leonardos Mona-Lisa-Porträt. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass das ironische Lachen von Tucholskys Mona Lisa als eine spöttische Antwort für uns, also für die ganze Menschheit, die verzweifelte Versuche macht, ihr rätselhaftes Lächeln zu entziffern.

In der dritten Strophe verweist der Autor durch *viel gesehen hat* auf die vielseitige Bildung von Leonardo da Vinci, der als Schöpfer des „Mona Lisa“ Gemäldes die Erkennungsmarke seiner persönlichen Weisheit in ihrem Antlitz ließ. Wir können dies anhand von zwei Beispielen erläutern: das Lächeln und das Schweigen gehören zu den Zeichen der Weisheit:

Weil uns dein Bildnis, Lieschen, zeigt:  
Wer viel von dieser Welt gesehen hat –  
Der lächelt, legt die Hände auf den Bauch  
Und schweigt.<sup>280</sup>

Durch *legt die Hände auf den Bauch* bezieht sich Tucholsky auf die Tatsache, dass diese Frau etwas verbirgt und verschweigt von den oberflächlichsten Interpretationen der Mona Lisa, und zwar darauf, dass sie schwanger ist. Später stellte ein französisch-kanadisches Forscherteam fest, dass das Modell von Leonardo da Vinci entweder in gesegneten Umständen ist, oder gerade noch eine Geburt überstand. Dies könnte vielleicht auch das Geheimnis, worauf sich das *Vers* aus diesem Gedicht bezieht. Hierzu wird Michel Menu zitiert, der die vorgenannte These bestätigt:

Mit einer neuen Lasertechnik [Infra- und 3D-Technologien] haben wir einen hauchdünnen Schleier entdeckt, den Mona Lisa über ihrem Kleid trug. Das war damals ein typisches Kleidungsstück für Frauen vor oder kurz nach einer Geburt.<sup>281</sup>

„Ja ... warum lacht die Mona Lisa?/ Lacht sie über uns, wegen uns, trotz uns, mit uns, gegen uns –/oder wie –?“<sup>282</sup> Das 20. Jahrhundert stellt uns zahlreiche Antworten auf diese Fragen zur Verfügung. Die in dem Gemälde verwendeten Ölfarben erlitten im Laufe der Zeit die folgenden Schäden: Das Rot verdunkelte in ein veilchenfarbiges Blau, das Gelb veränderte sich ins Grün, das Blau verwandelte sich in eine graue Entmutigung, obwohl das Lächeln der Mona Lisa den Sieg gegen die Zeit und den Vandalismus errang, als ob es tausende Tode ertragen hätte.

### **Abschließende Erwägungen**

<sup>279</sup> Partsch, Susanna: *Sternstunden der Kunst. Von Nofretete bis Andy Warhol*, C. H. Beck Verlag, München, 2003, S. 123.

<sup>280</sup> <http://www.textlog.de/tucholsky-mona-lisa.html>.

<sup>281</sup> <http://www.faz.net/s/Rub9D1EE68AC11C4C50AC3F3509F354677D/Doc~E5E5A27982235491EB55BED056EEF2054~ATpl~Ecommon~Scontent.html>.

<sup>282</sup> <http://www.textlog.de/tucholsky-mona-lisa.html>.

Das Lächeln der Mona Lisa so wie dies von Da Vinci dargestellt wurde mit denen von der Heiligen Jungfrau Maria und von der Heiligen Anna verglichen. Es entsprach der zeitgenössischen Konzeption bezüglich des unwiderstehlichen weiblichen Reizes: Die Schönheit eines zufriedenen bescheidenen Lächelns einer Frau kann zum Sinnbild der klassischen weiblichen Schönheit bzw. der weiblichen sittlichen Grundhaltung angenommen werden.

Freud stellte fest, dass das Lächeln der Mona Lisa del Gioconda (das Modell für Leonardos Gemälde) eine Erinnerung Leonardos an seine eigene Mutter wachrief, die später als Vorbild für das sogenannte unverwechselbare Leonardo-Lächeln bei den Figuren der Heiligen Anna, Leda, des Heiligen Johannes, Bacchus fungierte:

Wer an Leonardos Bilder denkt, den wird die Erinnerung an ein merkwürdiges, berückendes und rätselhaftes Lächeln mahnen, das er auf die Lippen seiner weiblichen Figuren gezaubert hat. Ein stehendes Lächeln auf lang gezogenen, geschwungenen Lippen; es ist für ihn charakteristisch geworden und wird vorzugsweise »leonardesk« genannt. In dem fremdartig schönen Antlitz der Florentinerin Monna Lisa del Giocondo hat es die Beschauer am stärksten ergriffen und in Verwirrung gebracht. Dies Lächeln verlangte nach einer Deutung und fand die verschiedenartigsten, von denen keine befriedigte.<sup>283</sup>

»Die tiefe der Mona Lisa umliegende Dunkelheit« selbst kann als einen beschützenden Schleier aufgefasst werden, der die Position des Meisterwerks für Ewigkeit in der universalen Kunstgeschichte sicherstellte.

### **Bibliographie:**

Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, C. H. Beck, München, 2001.

Freud, Sigmund: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. VIII., Frankfurt am Main, 4. Aufl., 1964.

Haustein, Lydia: *Schönheit*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2006.

Isaak, Anna Jo: *Feminism and Contemporary Art*, Routledge, London, 1. Aufl., 1996.

Partsch, Susanna: *Sternstunden der Kunst. Von Nofretete bis Andy Warhol*, C. H. Beck Verlag, München, 2003.

Sassoon, Donald: *Da Vinci und das Geheimnis der Mona Lisa*, Lübbe Verlagsgruppe, 1. Aufl, 2006.

Solso, Robert L.: *Cognition and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge, MA., 1996.

Vallentin, Antonina: *Leonardo Da Vinci – The Tragic Pursuit of Perfection*, Jke Viking Press, New York, 1938.

Zöllner, Frank: *Leonardo Da Vinci, 1452-1519*, Taschen Verlag, Köln, 2003.

<http://www.textlog.de/tucholsky-mona-lisa.html>

<http://www.faz.net/s/Rub9D1EE68AC11C4C50AC3F3509F354677D/Doc~E5E5A27982235491EB55BED056EEF2054~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

---

<sup>283</sup> Freud, Sigmund: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. VIII., Frankfurt am Main, 4. Aufl., 1964, S. 179.

