

Prospero

RIVISTA DI LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

LUOGHI PLURALI. SPAZI, CULTURE, TESTI

DIRETTORE RESPONSABILE – FOUNDING EDITOR – VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER

Renzo S. Crivelli

DIRETTORE SCIENTIFICO – EDITOR IN CHIEF

Maria Carolina Foi

DIRETTORI EDITORIALI – MANAGING EDITORS

Roberta Gefter Wondrich – Anna Zoppellari

A CURA DI

Maria Carolina Foi, Roberta Gefter Wondrich, Marco Rispoli, Anna Zoppellari

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Silvia Albertazzi – Università di Bologna

Cristina Benussi – Università di Trieste

Giovanni Cianci – Università di Milano

Laura Coltelli – Università di Pisa

Renzo Crivelli – Università di Trieste

Giovanni Dotoli – Università di Bari

Francesco Fiorentino – Università di Roma Tre

Maria Carolina Foi – Università di Trieste

Roberta Gefter Wondrich – Università di Trieste

Rosanna Gorris – Università di Verona

Liam Harte – University of Manchester

Rolf-Peter Janz – Freie Universität Berlin

Andreina Lavagetto – Università Ca' Foscari, Venezia

Claudio Magris – Università di Trieste

Daniel-Henri Pageaux – Université de Paris III – Sorbonne nouvelle

Caroline Patey – Università di Milano

Giuseppina Restivo – Università di Trieste

Marco Rispoli – Università di Padova

Giovanni Sampaolo – Università di Roma Tre

Marisa Siguan – Universitat de Barcelona

Bertrand Westphal – Université de Limoges

Anna Zoppellari – Università di Trieste

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION – RÉDACTION

Gabrielle Barfoot

Aurélien Trujillo Trujillo

Barbara Vogt

© copyright Edizioni Università di Trieste,
Trieste 2012.

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT - Edizioni Università di Trieste

via Weiss, 21 – 34128 Trieste
<http://eut.units.it>

Prospero

INDICE – INDEX – INHALT

Nota Introduttiva

I Curatori 7

L'impossibile (spazio dell')epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica

Corrado Confalonieri 11

Raumkonstitution in jagdlicher Fachprosa der französischen Renaissance. Guillaume Budés *Traité de la vénerie* raumtheoretisch lesen

Maike Schmidt 41

Descriptions du pays dans *Voyages aux isles de l'Amérique* (1693-1705) de R.P. Labat. Production d'un espace colonial

Christina Kullberg 71

Antigone déménagement aux Antilles et en Afrique

Emanuela Cacchioli 91

Lieux pluriels de l'identité ou lieux d'une identité plurielle? La réécriture de l'espace comme entre-deux socioculturel dans les romans de Vénus Khoury-Ghata et de Malika Mokeddem Francesca Tumia	109
Der Traum einer neuen Ordnung für Europa. Allegorische Orte und kulturelle Räume in der ersten Fassung von Hofmannsthals <i>Turm</i> Cristina Fossaluzza	131
“Voci dal viottolo d'ortiche. Vieni, sulle mani, fino a noi”: Czernowitz tra realtà e scrittura Massimiliano De Villa	147
W.G. Sebalds babylonische Bibliothek. Kritik an einem heterotopischen Raum der Moderne Elias Zimmermann	177
The Representation of Dublin in <i>Story and Song</i> Gerry Smyth	203
Same People, Different Places. Foucault's Heterotopia and the Nation in Joyce's <i>Ulysses</i> Kelvin Knight	219
Secular Spaces and Religious Conflict: Sean O'Faolain, Edward Said and the Irish University Question Alfred Markey	239
Plural Ghetto. Phaswane Mpe's <i>Welcome to Our Hillbrow</i> (2001), Neill Bloemkamp's <i>District 9</i> (2009) and the crisis in the representation of spaces in post-apartheid South Africa Lorenzo Mari	265
Molvania et Cie. Des géographies littéraires Daniele Tuan	287

Les espaces ethniques tzigane et juif dans les interstices de la culture finnoise. Les premiers romans de Veijo Baltzar et Daniel Katz
Harri Veivo 301

**Note sugli autori, Notices sur les collaborateurs,
Notes on Contributors, Die Autoren** 321

Abstracts 327

And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal Arts
Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies.

W. Shakespeare, *The Tempest*, I.ii. 72-77



Nota introduttiva

Nel corso degli ultimi anni si è ormai ampiamente consolidata anche negli studi letterari la tendenza a valorizzare la dimensione dello spazio nella descrizione e nella interpretazione dei fatti della cultura. Si tratta senza dubbio di una tendenza che, da un lato, si è particolarmente acuita in parallelo alla perdita di plausibilità delle rappresentazioni storicamente e teleologicamente orientate dei fenomeni letterari e culturali, e, dall'altro, è alimentata dalla consapevolezza che ogni fatto espressivo come ogni sapere sul mondo non può non costituirsi in un particolare e contingente qui e ora.

Questo numero di *Prospero* propone una serie di contributi che, attraverso un ampio spettro di aree linguistico-culturali e con una larga prospettiva storica, orientano le loro indagini sulle rappresentazioni letterarie di luoghi che sono o sono stati segnati da una presenza plurale di lingue, culture, nazionalità.

Il carattere complesso e variegato assunto nel corso degli ultimi decenni dagli studi di critica letteraria in qualche modo legati alla svolta topografica o spaziale si rispecchia, almeno in parte, negli approcci differenziati che caratterizzano gli articoli raccolti in questo volume.

In apertura, il contributo di Corrado Confalonieri indaga il ruolo degli spazi nella tradizione epica, con particolare riguardo a Torquato Tasso, accostando fruttuosamente la proposta teorica di Matte Blanco alla riflessione che tradizionalmente è stata dedicata, in ambito narratologico, alla spazialità nel poema epico e nel romanzo

Nel campo delle letterature di lingua francese, gli studi pubblicati si distendono storicamente dall'umanesimo cinquecentesco alla contemporaneità mediterranea – maghrebina e libanese –, per attraversare poi l'Africa e le Antille in epoca coloniale e postcoloniale. Maike Schimdt rilegge il cinquecentesco *Traité de la vénérie* di Guillaume Budé partendo dall'idea dell'unificazione tra spazio geografico (la foresta reale) e spazio performativo (l'azione rituale). Christina Kullberg si concentra sulle Antille coloniali. Tra il 1693 e il 1705, Jean-Baptiste Labat pubblica il resoconto dei suoi *Voyages aux isles de l'Amérique*, in cui il paesaggio antillano viene addomesticato in uno spazio utopico, che deve offrirsi quale campo sperimentale per le capacità pratiche dell'eroe coloniale. Emanuela Cacchioli confronta due rivisitazioni della Antigone di Sofocle: *Antigone en créole*, scritta nel 1953 da Félix Morisseau-Leroy e *Antigone*, adattamento del 1998 dei maliani Jean-Louis Sagot-Duvaurox e Habib Démbélé Guimba. I due testi riscrivono diversamente la tragedia greca, sia attraverso strategie linguistiche di adattamento alle lingue locali (il creolo da una parte, il bamanan dall'altra), sia attraverso il ricorso a molteplici riferimenti culturali in virtù dei quali lo spazio geografico partecipa all'azione e alla costruzione di un immaginario nuovo e composito. Un'analisi comparata dell'ambientazione è dedicata da Francesca Tumia ai testi di due scrittrici mediterranee: Vénus Khoury-Ghata e Malika Mokeddem. Le implicazioni letterarie della rappresentazione dello spazio in un contesto eteroglotto segnalano come l'*entre-deux* geografico, linguistico e culturale diventi una metafora dell'identità dello scrittore postcoloniale.

Nell'ambito degli studi su autori e testi di lingua tedesca, Cristina Fossaluzza indaga l'intreccio che nell'opera del tardo Hofmannsthal si crea tra lo spazio transnazionale dell'Europa che dovrebbe sorgere sulle ceneri dell'impero asburgico, quasi a recuperarne il carattere idealmente sovranazionale, da un lato, e il paesaggio del suo ultimo *Trauerspiel*, *Der Turm* (nella sua prima redazione), dall'altro. Massimiliano De Villa offre al lettore un'appassionata rievocazione di un luogo plurale quale fu Czernowitz, la capitale della Bukovina, ricostruendo lo straordinario fermento culturale legato alla città e raccogliendone l'eco che sopravvive nei testi dei suoi maggiori poeti, Rose Ausländer e Paul Celan. L'indagine di Elias Zimmermann si diparte infine dal carattere 'babelico' che assume la nuova *Bibliothèque Nationale* parigina nelle pagine di *Austerlitz* di W. G. Sebald: avvicinando la descrizione di questi spazi architettonici al testo di

Kafka *Das Stadtwappen*, Zimmermann propone una lettura di quelle pagine ricche di rimandi alla tradizione che, da Adorno a Benjamin, si è interrogata criticamente sulla modernità, fino a rinvenire nell'opera di Sebald una declinazione negativa della nozione foucaultiana di eterotopia.

I contributi dedicati ad autori e testi di area anglofono si incentrano, significativamente, su due realtà molto lontane, l'Irlanda e il Sudafrica, ma segnate entrambe da una lunga storia di settarismi e discriminazioni e da una complessa declinazione dell'esperienza coloniale. Luogo plurale nella sua centralità marginale rispetto al cuore dell'impero britannico, e grande città letteraria a cominciare dal Modernismo, Dublino è oggetto diretto e indiretto di tre studi. Nel saggio di Gerry Smyth Dublino si definisce come "possibilità in costante evoluzione", luogo fisico e costruzione immaginaria in una rassegna di molte raffigurazioni narrative, spesso influenzate dal modello joyciano e – nell'ultima parte – anche nelle rappresentazioni che ricorrono nella musica popolare contemporanea, alla luce del rapporto fra il linguaggio musicale e il senso dello spazio. La lettura di Kelvin Knight dell'eterotopia foucaultiana in *Ulysses* coglie l'impossibile inverarsi del concetto di nazione nella Dublino di Joyce, la sovversione della topografia apparentemente mimetica del romanzo, e con questa l'idea stessa di uno spazio nazionale condiviso e unitario. Nello studio di Alfred Markey, Dublino compare quale sfondo della "geografia immaginaria" di Sean O'Faolain, elaborata per affrontare la questione religiosa nelle politiche delle università irlandesi in seguito alla conquista dell'indipendenza: un modello di spazio pubblico, democratico e laico che Markey analizza secondo alcuni dei paradigmi critici di Edward Said. La spazialità nella cultura sudafricana post-apartheid, nella sua evoluzione mancata verso nuove configurazioni, viene analizzata da Lorenzo Mari nel romanzo *Welcome to our Hillbrow* di Phaswane Mpe. Con un interessante parallelismo rispetto alla riflessione condotta da Knight, il contributo evidenzia come la pluralità di luoghi correlati che caratterizza il romanzo coincida con altrettanti confini e spazi eterogenei che contestano l'idea di uno spazio astratto legato all'idea della nuova nazione sudafricana, la "Rainbow Nation".

Infine, in una prospettiva geocritica, Daniele Tuan traccia un profilo dedicato all'immaginario occidentale sull'Europa dell'Est. La Molvania diventa il luogo in cui vivono vampiri insaziabili e mostri straordinari; lo

studioso si interroga sul successo di queste geografie immaginarie e sulle ragioni per cui quegli spazi si siano così proficuamente prestati a questo tipo di rielaborazione letteraria. Riprendendo il concetto di non-luogo introdotto da Marc Augé, Harri Veivo propone di rileggere la dialettica tra luogo e non-luogo per analizzare la funzione delle componenti minoritarie tzigane e ebraiche nella formazione della coscienza nazionale finlandese. Il contributo analizza l'opera di due scrittori contemporanei, Veijo Baltazar e Daniel Katz, come esempi, diversi ma comparabili, di una letteratura in cui la relazione con lo spazio nazionale si iscrive in un processo di modernizzazione della comunità d'appartenenza.

I Curatori

L'impossibile (spazio dell')epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica

Corrado Confalonieri

Università di Padova

Là dove la mappa divide, il racconto attraversa.
Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*

1. Testo inseparabile dalla storia della sua ricezione, la *Poetica* di Aristotele si trovò a essere, nel Cinquecento italiano, termine di riferimento obbligato per una fase teorica in apparenza concentrata sull'aspetto pratico e dunque sulle norme della composizione letteraria (Carlino 15-26), ma tuttavia non esente da un impegno concettuale non scontato lungo un lavoro di esegesi che doveva necessariamente contemplare quote di creatività (Baldassarri, *Arte poetica* 9-17; *Prima formazione* 64-65; Javitch, *Maschera* 526-527; *Nascita* 194-197). Quest'ultima, infatti, era in via implicita richiesta dall'uso di un'opera che, di per sé *esoterica* e perciò essenziale, veniva fatta assurgere a un livello tale di autorità che ne giustificava l'utilizzo anche al di fuori di ogni suo più largo raggio di azione. Valga per tutti l'esempio dell'epica, genere toccato in modo cursorio dalla trattazione aristotelica eppure, nella stagione del tardo Rinascimento, campo privilegiato dell'aristotelismo regolare: non una contraddizione, certo, ma un segnale non equivoco di come rifarsi ad Aristotele dovesse significare, quasi ogni volta, trascenderne la portata. E si pensi, ancora, all'articolato dibattito, non disgiunto dalle sue molteplici ricadute operative, sul problema dell'unità, un parametro che dalla *Poetica* ai suoi fruitori cinquecenteschi subisce estensioni e reali integrazioni, per quanto ma-

schierate dall'inevitabile professione di ortodossia verso la matrice: l'unità dell'azione, già aristotelica, si declina in modalità tripartita insieme con una unità di tempo originariamente solo accennata e con una unità di luogo addirittura taciuta nel testo-base (Fusillo, *Estetica* 32; Segre 283). Di qui, s'intende, l'interesse per lo spazio, elemento che il dovere dell'unità di luogo, pur intesa in un'ampia gamma di varianti, trasforma in tratto strategico e distintivo per le scelte poetiche e i meccanismi strutturali delle opere.

2. In ciò che per tradizione si iscrive sotto il nome di Omero si realizza, come si può dire con Genette, "quasi un cambiamento di genere", e cioè "più della metà del cammino che separa l'epopea dal romanzo" (208); questo, anzi, è l'argomento attraverso cui il critico francese si consente, con "splendida sprezzatura" (Fusillo, *Epica* 10), di risolvere d'un colpo la stessa questione omerica: la relazione "obliqua" tra *Iliade* e *Odissea*, non essendo la seconda "una piatta copiatura della prima", convalida l'impressione dell'autore unico, il solo ragionevolmente capace di produrre un'opera ipertestuale sì ma pure infedele, non rubricabile nella categoria delle continuazioni. Dei tre fattori che Genette (208-209) considera qualificanti per la virata da un genere all'altro – "passaggio dal tema guerresco al tema dell'avventura individuale, riduzione della molteplicità dei personaggi a un eroe centrale su cui viene prevalentemente focalizzato il racconto, e infine inaugurazione, così contraria al regime narrativo dell'*Iliade* (e in seguito dell'epopea medievale) dell'inizio *in medias res*" – interessa in particolare il primo, poiché in esso è contenuta, quantomeno in maniera indiretta, una trasformazione di ordine spaziale: guerra e avventura, istanze traducibili come *assedio* e *viaggio*, comportano un'alternativa tra *stare* e *andare*, tra *fissità* e *movimento*. *Iliade* e *Odissea*, l'uno poema della *stasi* giocato intorno a Troia, l'altro poema del *moto* speso nel ritorno verso casa, configurano così due modelli spaziali diversi e potenzialmente opposti, per quanto entrambi di dignità originaria. Epica e romanzo, per riprendere l'idea dello spostamento di genere, sono oggetti che comprendono al loro interno anche una radicale differenza riguardo il trattamento dello spazio, il primo connesso a un centro irrinunciabile che non ammette divagazioni, il secondo viceversa disponibile a un andamento digressivo e attratto dai margini.

Com'è noto, l'operazione condotta da Virgilio nell'*Eneide* prevede a un tempo il compendio e la sussunzione congiunta dei due testi omerici in

una nuova struttura capace di presentarsi tanto come un' *Odissea* (col ritorno verso le antiche radici del Lazio da parte degli esuli troiani), quanto come un' *Iliade* (nel momento delle guerre che daranno luogo alle condizioni per la fondazione di Roma). Per linee generali e schematiche, è l'organizzazione del poema in due parti di sei libri ciascuna, l'una *odissiacca* e chiusa con la νέκυνια, episodio appunto odissiacco al massimo grado, l'altra *iliadica* e destinata invece a compiersi con il duello decisivo tra Turno e l'eroe fatale Enea¹. Romanzo ed epopea, per riconvertire in linguaggio di genere le diverse opzioni di viaggio e di guerra, si articolano in un sistema unitario in cui il primo è al servizio del secondo ma insieme in opposizione a esso: il romanzesco della sezione iniziale è preso in un movimento teleologico volto a un obiettivo necessario stabilito dal Fato e, allo stesso tempo costituisce l'ostacolo e il motivo pur provvisorio di differimento per ciò che concerne la missione epica cui è informata tutta la parabola del testo. Il viaggio si divide in un'avventura, pericolosa e contestativa perché scissa dal rapporto con il fine designato, e in un percorso difficoltoso ma indiscutibile verso il compimento di quel fine (Quint 50-95): ciò che si incanala lungo la prima accezione, l'episodio cartaginese di Didone innanzitutto, è condannato a un esito infelice (pur se degno di "una motivazione autonoma e personale che l'ideologia della norma epico-storica" non riconosce: Conte, *Genere* 71)², mentre ciò che trova posto nello sviluppo finalistico risulta un passaggio necessario, anello di una catena certificata e scandita nel suo ritmo da presagi e profezie. Nel rapporto tra centro stabilito (e costituendo) del testo e periferia, allora, *euforico* è ogni spostamento che muova Enea e i suoi compagni da questa a quello, laddove è *disforica* ogni titubanza, esecrabili le soste e i rischi di deviazione³. Dall'impianto descritto si ricava un quadro da cui l'erranza, almeno al livello ideologico dell'epica augustea, è totalmente interdetta, poiché la sola giustificazione possibile per qualsivoglia *andare*, nell'*Eneide*, è l'essere funzionale e subordinato a uno *stare* che verrà, è il divenire passaggio dalla sconfitta di Troia alla sua ricostruzione *sub specie Romae*: ciò che da ultimo consentirà di accedere allo stato perenne dell'*imperium sine fine*.

3. Aristotele, Omero, Virgilio: i materiali portanti dell'epica occidentale, tanto teorici quanto pratici, si raccolgono in questa terna. Nonostante il fatto che pure per l'opera di Tasso, riflessiva e creativa, questa esigua rosa di nomi rivesta un ruolo fondamentale, si commetterebbe un errore passando da Virgilio a Tasso medesimo senza alcuna mediazione. Tra

l'uno e l'altro si permette uno sconto senz'altro indebito sulla produzione letteraria medievale, la multiforme stagione del romanzo cavalleresco con l'annessa coda di un complicato dibattito sulla teoria del genere (o del non-genere, tenuto conto delle forti resistenze del romanzo a farsi riconoscere come tale)⁴. Proprio tale coda teorica, va detto, procura la possibilità di saldarsi a quella fase di discussione della *Poetica* ricordata in avvio, poiché il lavoro esegetico su Aristotele non si può separare da quello su Ariosto. Il *Furioso*, così nella sua articolazione testuale come nella sua problematica ricezione, costituisce quindi un passaggio ineludibile sulla via che conduce a Tasso, la cui originalità, anzi, consiste in misura sensibile nell'approdo a una "formazione di compromesso" (Zatti, *Uniforme multiforme* 10) tra Omero e Ariosto, per indicare i diversi generi di epica e romanzo con i nomi propri dei loro più autorevoli rappresentanti. Nel panorama di un dibattito complesso, che qui si dovrà lasciare sullo sfondo, un nodo essenziale è costituito dalla discussione intorno al problema, accostabile da una prospettiva spaziale, dell'*unità* e della *varietà*⁵.

Col radicalizzarsi della richiesta di unità, destinata a prendere le tinte della regola aristotelica, il poema ariostesco, peraltro scritto quando la regola stessa non era operativa (Javitch, *Reconsidering* 389), finisce per apparire fatalmente trasgressivo: sovrabbondante e irregolare nelle dimensioni, non essendo "abbracciabile con lo sguardo" (Aristotele, *Poetica* 17), e privo di un inizio in sé per il fatto di presentarsi come continuazione dell'*Innamorato* di Boiardo, il *Furioso* manca di tratti considerati fondamentali. L'apparato normativo elaborato *ex post* lungo lo studio della *Poetica* lo rende un'opera difettosa, non corretta. Letto secondo la categoria dello *spazio*, il carattere anomalo del *Furioso* consiste nel non rispettare l'unità di luogo – un problema, si noti in modo cursorio, fortemente intrecciato al sistema dei personaggi quanto mai esteso e alla conseguente varietà a tutta prima incontrollabile delle azioni. Un centro in realtà c'è, ed è Parigi; ma Parigi, in questo senso, non evita le infinite dispersioni di una forza centrifuga che sembra non conoscere argini né confini: lo spazio del poema, a stento mappabile, non pare organizzato intorno a un centro da cui ci si allontana, ma disegnato, in modo quasi orchestrale pur se non esente da dissonanze, dalle linee molteplici dell'erranza e dell'avventura. Non lo *stare*, ma l'*andare* è il principio strutturante per ciò che riguarda lo spazio dell'*Orlando furioso*, e un andare non riscattato dalla calamita teleologica dell'*andare-verso*: se infatti è vero che le *quêtes* dei cavalieri hanno un loro obiettivo, esse tuttavia non ne hanno uno unico e unifican-

te per ciascuno; manca, in definitiva, un orizzonte davvero comune che si riveli accentratore per i destini e per i valori di tutti i personaggi. Il moto perpetuo di ricerche in eterno frustrate di oggetti sempre diversi ma sempre ugualmente sfuggenti (Zatti, *Furioso* passim; Ceserani, *Modelli* 493-494) genera lo spazio del testo, privo tanto del centro proprio dell'inquadratura fissa in piano-sequenza dell'*Iliade*⁶, quanto della meta/terra promessa dell'epica virgiliana.

Che la struttura pensata da Ariosto, in fase di produzione, non contrastasse scientemente con la *Poetica* di Aristotele né nascesse come preciso tradimento (anche spaziale) di Omero e Virgilio, ma prescindesse piuttosto dalla prima e non fosse ridicibile alla revisione dei secondi, è circostanza pressoché certa. Altrettanto certo, però, è che nelle mani di un poeta e di un teorico della poesia della stagione di Tasso, questa immagine irregolare di Ariosto dovesse essere ben avvertibile. Più in generale, tutto il romanzo cavalleresco doveva risultare contrario alle norme aristoteliche e quindi non più riproponibile, ma il fatto che il gusto del pubblico si fosse formato proprio attraverso il romanzo complicava la situazione fino al limite dell'*impasse: norma e uso*, disposti su due assi in reciproco e non appianabile contrasto, sembravano richiedere l'una obbedienza ai precetti del comporre secondo una regola indigesta ai lettori, l'altro rispetto delle preferenze del pubblico e parallela condanna presso il tribunale della teoria letteraria. Per tradurre nuovamente con un linguaggio spaziale: se un'azione unica vincolata a un solo luogo poteva facilmente riuscire insopportabile per il pubblico avvezzo alle divagazioni romanzesche (per quanto, invece, regolare in prospettiva aristotelica), la soluzione opposta si sarebbe guadagnata il bando dei 'dotti'. Lo scenario, vicino al *tertium non datur*, comporta la netta divaricazione fra componenti in passato forse componibili: intorno alla metà del Cinquecento, in altre parole, *epica* e *romanzo* diventano generi oppositivi, e con essi i loro inconciliabili spazi tra cognenza centripeta dell'epos e disponibilità centrifuga del romanzesco⁷.

Della soluzione praticata da Tasso nella *Gerusalemme liberata*, che può considerarsi come l'ardito e riuscito tentativo di colmare e annullare l'apparente distanza tra le due opzioni ora descritte, s'intende offrire nel prossimo paragrafo una lettura giocata sullo spazio. In questa fase l'analisi consisterà soprattutto in una presa d'atto delle interpretazioni più accreditate del poema e quindi, almeno di riflesso, della sua configurazione spaziale. Una proposta nuova, che cercherà di dare una diversa impostazione del problema e di alcune conseguenze da esso ricavabili in riferimento alla

questione dei generi letterari, sarà invece avanzata più oltre, dopo che, sulla scorta del lavoro di Matte Blanco⁸, sarà stata discussa la possibilità stessa del concetto di spazio. Quest'ultima, fin qui e ancora nel paragrafo successivo, si è assunta come cosa scontata: si può anticipare fin d'ora, però, che la possibilità dello spazio si connette a un'impostazione logica definita (quella *asimmetrica*, per dirla con Matte Blanco) che l'opera di Tasso – e si vedrà con quali ricadute per il genere – in parte conserva e in parte contesta, rendendo instabili le condizioni stesse della sua coerenza.

4. La reazione tassiana al *monstrum* del *Furioso*, benché strategicamente e strutturalmente organizzata su più direzioni di scrittura e perciò non esauribile entro la dimensione spaziale, si può nondimeno leggere a partire dal lavoro sullo spazio del poema: bandito il policentrismo e recuperata l'impalcatura di massima dell'*Iliade* (Bruscagli, *Stagioni* 201-209), Tasso individua in Gerusalemme il centro di ogni movimento, tanto del narratore quanto dei personaggi. La prima ottava della *Liberata*, in tal senso, provvede già a mettere in luce alcuni elementi di tutto rilievo per il programma dell'opera:

Canto l'arme pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
molto soffrì nel glorioso acquisto;
e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
segnì ridusse i suoi compagni erranti. (*Liberata* I.1)

Tre sono i punti, tra loro fortemente connessi, di maggiore operatività nell'articolazione spaziale e di riflesso assiologica del testo:

1) Col preannuncio della liberazione, risulta certo fin dall'avvio il lieto fine dell'impresa: il "gran Sepolcro", in maniera circolare, tornerà in primo piano proprio nel verso conclusivo del poema, sigillo della missione all'attimo che ne decreta il compimento. Fissato da subito, il centro del poema non sarà mai revocato in dubbio: tutte le azioni, anzi, saranno misurabili e valutabili a partire dalla distanza e dal rapporto che di volta in volta intratterranno con questo sempre presente luogo polare.

2) L'opposizione all'impresa, "guerra santa" di cui garante se non committente è il Cielo, si qualifica come *vana*: all'Inferno, insomma, ispiratore di ogni moto contrastivo, è concesso di opporsi al progetto divino ma soltanto in via provvisoria, con modalità cioè che in nessun caso giungono a mettere in reale pericolo il raggiungimento dello scopo. Il meccanismo, debitore dell'opposizione a sua volta radicale ma temporanea e perdente che Giunone portava avanti nell'*Eneide* (previo adattamento alla religione cristiana dell'intero piano soprannaturale: Gregory 140-177), comporta in termini di spazio che la dinamica centrifuga di contestazione ascrivibile alle forze infernali turbi l'ordine, ma non lo sovverte del tutto, destinata a spegnersi in favore della spinta centripeta prodotta dall'iniziativa celeste (Baldassarri, "*Inferno*" e "*Cielo*" 62-63).

3) Se l'azione dell'Inferno si dispone sul lato dello schieramento musulmano (e si noti l'indicazione di popolo "misto", con l'aggettivo dotato di una connotazione negativa che rimanda al "multiforme pagano" opposto all'"uniforme cristiano", per riprendere il titolo del saggio di Zatti), le maggiori insidie prodotte dalle forze diaboliche riguardano l'influsso che esse sono in grado di esercitare sul campo crociato, aprendo in questo un fronte interno di conflitto. La divisione, per rimanere agli ultimi versi dell'ottava citata, separa Goffredo e i suoi "compagni erranti", e proprio tale contrasto, più della guerra medesima, ostacola l'effettivo compimento dell'impresa: la riduzione dei guerrieri sotto i santi segni corrisponde così al prevalere di quella forza centripeta di cui Goffredo è garante in terra, funzione deputata a preservare se non a conseguire l'unità essenziale per la vittoria.

Come si vede, le coordinate principali attraverso cui il poema si sviluppa sono evidenti già dall'inizio; il luogo centrale, terreno e insieme simbolicamente collegato alla sfera divina, non può essere che uno, individuato il quale, in una rigida logica binaria, tutto il resto vi si oppone: la periferia, ogni periferia della *Gerusalemme liberata*, ha il torto di essere più o meno distante dall'unico spazio che conta e verso la cui luce ogni azione, se vuole iscriversi nella zona della virtù, deve risultare indirizzata⁹. Per quanto gli spazi del poema non possano ridursi a questa necessaria stilizzazione, utile sì per comprenderne l'architettura di fondo, ma da temperare con la concreta molteplicità di luoghi in cui gli eventi si svol-

gono – dalle Isole Fortunate alla selva di Saron, passando per la parentesi pastorale di Armida e altri ancora –, l'articolazione basilare del poema sembra davvero reggersi su una netta opposizione tra centro e periferia che rende agevole individuare, innanzitutto in senso spaziale, valore e disvalore: ciò che conduce verso il centro è buono, ciò che trasporta verso i margini è peccato.

E tuttavia, considerando il percorso finora compiuto, l'apparente schematismo dell'operazione che presiede alla *Liberata* ha ben poco di facile. Fissare il centro fatale nella città assediata ed esporlo al rischio, pur temporaneo, della forza centrifuga che pare metterne in questione la preminenza, infatti, consente a Tasso di dar vita a una struttura in cui trovano posto sia l'immobilità del piano-sequenza dell'*Iliade*, sia la dispersività spaziale dell'*Odissea*. Con più precisione: nella forma della *Liberata*, entrambi vivi e operativi con ruoli distinti, ma in continuo rapporto dialettico, entrano tanto l'epica della guerra quanto il romanzo delle avventure, l'unità di luogo e, in ragione di una precisa gerarchia, la molteplicità dei luoghi, la regola di Aristotele e l'uso dei poemi cavallereschi, Omero (nell'intransigente lettura di narrazione eroica senza deviazioni) e Ariosto (come paradigma della più sfrenata varietà). Dopo il caso dell'*Eneide*, che già a suo modo fondeva al proprio interno i due diversissimi poemi omerici, la *Liberata* perviene a una nuova soluzione unitaria (Tasso, *Poetiche* 213-214) in riferimento a una coppia, quella di *epica* e *romanzo*, che negli anni stessi dell'elaborazione del poema era divenuta oramai pienamente oppositiva. Il ritorno alla forma omerica dell'*Iliade*, col recupero dello schema dell'eroe, permette a Tasso di dare un valore strutturale anche al romanzo, che a tutti gli effetti si incarica di svuotare provvisoriamente il campo epico distogliendo dalla missione bellica alcuni degli eroi più rappresentativi del campo cristiano e soprattutto Rinaldo, il guerriero decisivo per liberazione di Gerusalemme. Pur rispettata, dunque, l'unità di luogo è minacciata e infranta per effetto della forza centrifuga (diabolica nella matrice, romanzesca per i contenuti) che allontana dalla città, mentre il romanzo è a sua volta negato in quanto componente peccaminosa. Resta il fatto che, avendo la negazione attraverso cui il romanzo viene interdetto un carattere freudiano (Zatti, *Uniforme multiforme* 32-37), essa consenta una paradossale affermazione di ciò che nega. Rimanendo entro una lettura spaziale, nonostante il doveroso richiamo psicoanalitico, si dovrà riconoscere come Tasso abbia fatto ricorso all'*Iliade* per ricavare la struttura di base dell'opera (guerra d'assedio e allontanamento-ritorno dell'eroe fa-

tale), ma insieme abbia previsto in essa l'azione del romanzo (viaggi e avventure), destinandole funzione contestativa: in tal senso, il romanzo stesso ha un valore generativo per il poema, essendo quest'ultimo il racconto del sorgere e del cessare di quelle difficoltà senza cui l'esito sarebbe non solo scontato, ma pure molto prossimo, secondo ciò che pare di vedere all'altezza del terzo canto. Proprio all'apertura del canto immediatamente successivo, il quarto, avviene invece la costituzione del nodo: è l'aprirsi di una "sacca oscura" (Baldassarri, *"Inferno"* e *"Cielo"* 58) di dieci canti che differisce nel tempo e allontana nello spazio la vittoria cristiana. Questa sezione, dove provvisoriamente prevalgono le forze contrarie all'impresa, si gioca nel segno dell'elemento demoniaco e, a livello spaziale e strutturale, dell'erranza romanzesca. Scaturigine di questo moto di contrasto, nella prima parte del canto quarto, è il concilio infernale, che riprende e rivitalizza l'assemblea degli dèi, momento tipico dell'epos; il programma oppositivo dettato da Plutone/Lucifero, volto a creare disordine nelle schiere cristiane, è soprattutto un invito alla dispersione:

Sia destin ciò ch'io voglio: altri disperso
se 'n vada errando, altri rimanga ucciso,
altri in cure d'amor lascive immerso
idol si faccia un dolce sguardo e un riso.
Sia il ferro incontra 'l suo rettor converso
da lo stuol ribellante e 'n sé diviso:
pèra il campo e ruini, e resti in tutto
ogni vestigio suo con lui distrutto. (*Liberata* IV.17)

Con l'esclusione di ciò che gli ultimi due versi prefigurano – al demoniaco, come detto, è concesso soltanto di ritardare ma non di impedire il compiersi della liberazione –, tutto quel che quest'ottava prevede viene a realtà. Errori e amori, discordie e rivolte intaccano a lungo la compattezza del campo crociato: la *Liberata*, da questo secondo *incipit*, è la storia della rimozione di una serie di ostacoli sulla via della vittoria, il racconto dell'unità persa e ritrovata che sola può garantirne il conseguimento.

Ricordando ciò che prima si è accennato per Gerusalemme, centro imprescindibile per narratore e personaggi insieme, occorre qui definire ulteriormente questo dovere di unità, un paradigma in cui si raccolgono questioni diverse ma in stretta connessione reciproca. L'erranza, dinamica di contestazione dell'unità di luogo, riguarda i cavalieri dell'esercito cristiano e insieme il narratore: mentre per i primi essa consiste nell'avven-

tura svincolata dal rapporto con l'impresa collettiva, per il secondo significa distacco dal corpo della favola verso i margini degli episodi, verso quelle parti, cioè, che non intrattengono relazioni necessarie con l'azione principale. Tra un'accezione e l'altra il legame è ovviamente assai stretto: la deviazione del personaggio comporta la divagazione del narratore, l'avventura si tiene con la digressione. In tempi di aristotelismo, senza con ciò costringersi a declinarne in modo univoco i termini, la condanna per l'avventura/digressione rischia di essere prima narratologica che morale, anche se le due prospettive, in considerazione del carattere soprattutto amoroso dell'avventura medesima, sono pressoché inseparabili. Di qui, per sfruttare un abusato ma sempre corretto slittamento semantico, la piena sovrapponibilità di *erranza* ed *errore*: peccano i cavalieri erranti, figure romanzesche irricevibili nell'epica regolare, sbaglia il narratore a perdersi negli episodi, al punto che, come ha suggerito Brusca (Stagioni 192), il grado di epicità è misurabile col compasso, "secondo il numero e l'ampiezza delle divaricazioni".

La polarità del poema, che distingue con rigore la positività del centro (dell'unità, dell'epica, della favola) e la negatività della periferia (della molteplicità, del romanzo, degli episodi), funziona in modo da produrre l'affermazione del polo positivo attraverso la negazione di quello negativo. Per lo spazio, ancora una volta, ciò vale a chiarire che il dovere dell'unità di luogo è rispettato in una modalità che si può definire indiretta: non con la totale fissità, ma attraverso l'esibita e apertamente condannata – ma in fondo decisiva – eccezione a questa fissità medesima. Durante la sacca oscura dei canti IV-XIII e con l'appendice dei successivi tre nel corso dei quali avviene il recupero di Rinaldo dalle Isole Fortunate, Gerusalemme è un centro negato, ma proprio per la connotazione negativa delle forze che negano il centro (diaboliche e romanzesche) la sua affermazione non viene mai meno: l'unità di luogo è ottenuta concedendo vitalità, ma negando vera soddisfazione, al suo tradimento.

5. Gli studi sugli spazi della *Liberata*, certo, non possono ridursi a quel che si è cercato fin qui di compendiare¹⁰: e tuttavia non c'è analisi che non faccia i conti con questa polarità fondamentale, spesso letta in termini di genere, tra centro (epico) e periferia (romanzesca), un'alternativa cui va riconosciuto in effetti un carattere strategico di primaria importanza, condizione di possibilità di ogni ulteriore distinzione. Per questo, nonostante siano legittimi i tentativi di chi ha provato a dividere il poema sul

modello della partitura tragica in cinque segmenti (Raimondi 71-96) o, ripensando tale struttura, in quattro (Larivaille 71-79; Gigante, *Tasso* 139-146), isolare tre fasi (I-III, IV-XIII, XIV-XX) è un'operazione che si lascia preferire perché sufficiente a dare conto, pur con necessarie quote di astrazione, dell'intero sviluppo degli eventi, oltre che rispettosa di alcuni segnali d'autore in tal senso (Baldassarri, "Inferno" e "Cielo" 56-58)¹¹. D'altro canto, uno schema di analisi così orientato è funzionale a leggere il poema in modo da espungerne quote di una pur costitutiva ambiguità oppure a riservare quest'ultima a una compromissione con l'elemento eterodosso del romanzesco (Zatti, *Uniforme multiforme* passim). Tende a perdersi, insomma, quanto di problematico possa esserci sul versante più schiettamente epico del testo; finisce sottovalutato il carattere intrinsecamente contraddittorio dell'unità di luogo. In altre parole: è possibile radicalizzare la differenza tra un modello epico ispirato all'*Iliade* e uno romanzesco accostabile all'*Odissea* (e poi al romanzo)? Se è corretto rispondere di sì, non bisogna però trascurare come la differenziazione possa produrre l'effetto forse falsificante di credere che la stabilità dell'azione corrisponda a un'unità di luogo disponibile per un investimento assiologico univoco: dire Gerusalemme per la *Liberata* (come dire Troia per l'*Iliade*), in questa prospettiva, significherebbe affermare un valore assoluto e uguale per tutti – diverso per ognuno, semmai, sarebbe il peccato dell'errore. Una simile concezione dell'epica, regno dell'Uno, non è distante dall'immagine del genere che è venuta cristallizzandosi nel tempo: fino al caso estremo di Bachtin – autore di un classico studio che oppone epos e romanzo con intento apertamente valutativo, tutto teso a dimostrare la superiorità del secondo termine rispetto al primo –, ma passando anche per l'analisi di diverso orientamento di Lukács, all'epica è attribuito un carattere di chiusura, di asfittica perfezione¹². Al centro dell'attacco del romanzo, genere ritenuto moderno per contrasto, oppure elevato a espressione più rappresentativa di una poesia originaria e perciò irrecuperabile, l'epos si trova relegato in un passato che non ha rapporto con il presente, nel passato assoluto di una compiutezza non più rivalutabile e da attingere con nostalgia o da respingere come residuo necrotizzato di un tempo inaccessibile, per riprendere una celebre immagine bachtiniana (456): tanto per l'accoglimento, quanto per il rifiuto, il mito romantico della poesia aurorale guadagna convalida (Fusullò, *Epica* passim; *Estetica* 73). Un processo analogo, con le dovute differenze, a quello che nel Cinquecento si era verificato nel corso dei dibattiti sulla questione del

genere letterario riguardo epopea e romanzo: anche in quest'occasione, sempre con schema dicotomico, l'elaborazione teorica contrastiva e polemica aveva finito per creare una differenza radicale tra due oggetti proprio con l'insistito tentativo di distinguerne a ogni costo i rispettivi statuti; nel caso specifico, sostenitori e detrattori dell'epica nei confronti del romanzo si trovavano in sostanziale relazione di alleanza. Che si rivendichi la superiorità o viceversa la si contesti, infatti, il risultato non cambia qualora ci si muova in un orizzonte polemico tra due oggetti, poiché tanto da un lato, quanto dall'altro, la mossa più importante consiste nell'affermare la differenza; soltanto quest'ultima consente di giudicare cosa valga di più e cosa valga di meno. Corollario ineliminabile del movimento che produce la differenza, quanto più netta possibile, la non-compromissione del termine positivo con le scomode caratteristiche del suo opposto: operazione che di fatto comporta la messa al bando di ogni contraddizione interna in favore del radicalizzarsi del contrasto con l'esterno. Tenendo a mente il quadrato semiotico, si potrebbe dire che la contraddizione interna venga trasformata in contrarietà da spendere sul fronte esterno: designati con A e B i concetti di epica e romanzo, ciò significa che le quote di non-A pertinenti ad A ne vengono espunte per essere assegnate a B e viceversa. A perde il suo non-A che si sovrappone a B fino a coincidervi, come B perde il suo non-B reso coincidente con A: una volta compiuto, il movimento produce l'invisibilità di non-A dietro B e di non-B dietro A. In piena dimenticanza del fatto che la relazione di contraddittorietà tra A e non-A preesiste (logicamente, non temporalmente) alla relazione di contrarietà tra A e B e la fonda, questa scalza quella e la ricomprende, fagocitandola, al suo interno: il non-epico intrinseco all'epica, insomma, diventa romanzo, la non-unità pertinente all'unità diventa varietà; in linguaggio spaziale, il non-centro intrinseco al centro diventa periferia e, unendo finalmente spazio e genere, il non-centro/non-epico intrinseco al centro epico si converte in periferia romanzesca. Riprendendo ora i termini adoperati in apertura per i distinti modelli archetipici di *Iliade* e *Odissea*, si può vedere come, nella differenza fattasi opposizione tra *fissità* e *movimento*, tra *stare* e *andare*, il non-stare della non-fissità confluisca nell'andare del movimento, così evaporando in quanto possibilità altra e contraddittoriamente interna allo stare stesso. Davvero, però, tutto ciò che è non-centro e non-unità è riducibile alla multiforme periferia?

Intanto, perché ci sia centro, e dunque perché ci sia la possibilità di un'opposizione con una periferia, è necessario che si dia spazio: senza la

possibilità dello spazio, l'unità di luogo perde significato, non potendo essere né rispettata né tradita. Affermare l'unità di luogo, in questo senso, è affermare lo spazio: ciò comporta, recuperando l'accenno a Matte Blanco fatto in precedenza, che si adotti una logica asimmetrica. Perché una relazione sia asimmetrica, la relazione stessa e il suo inverso non devono essere identici (*Inconscio* 44): la relazione di anteriorità, per esempio, funziona in questo modo, poiché se X precede Y, Y non precede (ma segue) X. Matte Blanco ha tuttavia notato che il sistema inconscio "tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione", "le relazioni asimmetriche", cioè, "come se fossero simmetriche" (*ibidem*). Tra i corollari di questo principio, ve ne sono due di grande interesse:

1) Trascinati dall'impossibilità della successione, spazio e tempo svaniscono: se vale l'implicazione secondo cui se X viene prima di Y allora Y viene prima di X (traduzione simmetrica di una relazione asimmetrica), non si dà linearità, cioè non si danno spazio e tempo in senso fisico-matematico. Se il centro è periferia e se la periferia è centro, i termini coincidono: cade la loro differenza e, insieme, cade la possibilità di un investimento assiologico sull'uno e sull'altro. Con Greimas (126), si può sostenere che, perdendosi la distinzione tra *topia* ed *eterotopia*, non è possibile fondare un discorso sullo spazio.

2) La parte coincide con il tutto: se X è parte di Y, in logica simmetrica Y è parte di X, implicazione per cui la parte è parte del tutto e il tutto è parte della parte; i termini diventano reciprocamente indistinguibili.

Per quanto schiacciato dalla logica aristotelica della coscienza, che ne inficia la stessa possibilità di visualizzazione (il principio di simmetria sopra ricordato è una traduzione asimmetrica che consente di dare una qualche forma pensabile a ciò che diversamente rimarrebbe confinato nell'inesistenza dell'impensabile), questo modo di pensare simmetrico è proprio dell'uomo, tanto che, "senza essere falsa" la logica bivalente o aristotelica "è soltanto una parte della verità della mente dell'uomo" medesimo (Matte Blanco, *Inconscio* 67). Se qualcosa di simile potesse essere detto della forma epica, studiare testi come la *Liberata* o l'*Iliade* senza considerare questa possibilità varrebbe allora a ridurne l'articolazione. Parlare di spazio implica insomma l'opzione per un tipo di logica, quello asimmetrico, che non sarebbe necessariamente l'unico secondo cui è co-

struito il testo: non un totale tradimento, forse, ma almeno una compressione di significati, la soluzione anticipata e silenziosa per enigmi costitutivi; una modalità di lettura preziosa e dolorosa, che rende sì il testo perfettamente funzionante, ma insieme rischia di impoverirlo.

6. Derivati dello stesso principio, l'assenza di spazio e la coincidenza tra la parte e il tutto possono essere indagate l'una a partire dall'altra e viceversa: ciò che preme ora, ritornando alla *Gerusalemme liberata*, consiste nell'individuare tracce e modi operativi di una logica simmetrica tensiva rispetto a quella asimmetrica. A proposito di asimmetria, pare particolarmente esplicita una delle ottave più famose (e strategicamente decisive) del poema; mentre Rinaldo è ancora lontano, Ugone compare in sogno al comandante della spedizione Goffredo per invitarlo a richiamare l'eroe assente:

Perché se l'alta Provvidenza elesse
te de l'impresa sommo capitano,
destinò insieme ch'egli esser dovesse
de' tuoi consigli essecutor soprano.
A te le prime parti, a lui concesse
son le seconde: tu sei capo, ei mano
di questo campo; e sostener sua vece
altrui non pote e farlo a te non lece. (*Liberata* XIV.13)

La metafora organica, in base a cui il tutto non è in via esclusiva riducibile ad alcuna delle sue parti e la parte non può valere per il tutto, presuppone una netta asimmetria, peraltro in linea con l'affermazione finale secondo cui i personaggi non sono intercambiabili. Ciò che a uno è consentito all'altro è vietato e viceversa: l'insieme, condizione indispensabile per la vittoria, è formato da entrambi, ma le parti pur completandosi non coincidono. Il corpo, misura di un'unità che trascende gli elementi di cui è composta, è del resto una figura ricorrente nella *Liberata* (Savoia, passim)¹³ e il campo crociato deve costituirsi come unità organica fin dalle prime battute del poema; con le parole di Pietro l'Eremita:

Deh! fate un corpo sol de' membri amici,
fate un capo che gli altri indirizzi e frene,
date ad un sol lo scettro e la possanza,
e sostenga di re vece e sembianza. (*Liberata* I.31.5-8)

È un modello che prevede una differenza radicale tra il tutto e le sue parti e anche tra il capo e gli altri, come testimonia quanto Raimondo di Tolosa dice a Goffredo per distoglierlo dal proposito di sostituire in prima persona Tancredi, momentaneamente assente del campo, nel duello singolare con il musulmano Argante:

– Ah non sia vero
ch'in un capo s'arrischi il campo tutto!
Duce sei tu, non semplice guerriero:
publico fòra e non privato il lutto.
In te la fé s'appoggia e 'l santo impero,
per te fia il regno di Babèl distrutto.
Tu il senno sol, lo scettro solo adopra:
ponga altri poi l'ardire e 'l ferro in opra. (*Liberata* VII.62)

A ciascuno il suo, insomma: Goffredo, capo dell'intero esercito, non deve combattere, e ciò spiega perché il fallimentare tentativo del capitano di condurre un'azione bellica sia davvero un errore, come hanno giustamente osservato Chiappelli (94), Mazzacurati e Bruscaagli (*Errore*)¹⁴; tocca agli altri guerrieri, esentati da un ruolo di comando, portare avanti la battaglia. D'altra parte, l'assenza di Rinaldo, nel discorso che Tancredi rivolge all'eroe per indurlo a un allontanamento volontario dopo la funesta lite con Gernando, è rappresentata dall'immagine di un corpo mutilato:

Ben tosto fia, se pur qui contra avremo
l'arme d'Egitto o d'altro stuol pagano,
ch'assai più chiaro il tuo valore estremo
n'apparirà mentre sari lontano;
e senza te parranne il campo scemo,
quasi corpo cui tronco è braccio o mano. (*Liberata* V.50.1.6)

Il capo è Goffredo, la mano Rinaldo: per quanto l'uno sia essenziale, è nondimeno insufficiente senza la presenza dell'altro e viceversa; è il problema del dualismo, una questione molto delicata per la struttura e l'ideologia del testo perché è il punto di crisi per ciò che concerne l'unità di azione e di agente, snodo di articolati dibattiti nel Cinquecento e giuntura strategica per la definizione del genere letterario. Nelle *Lettere poetiche*, cinquanta lettere inviate dal Tasso ai revisori del poema tra il 1575 e il 1576, il rapporto tra Goffredo e Rinaldo è un argomento frequente, capace di suscitare tattiche difensive molteplici. Se da una parte la metafora

organica viene ripresa quasi per ricalco dal testo stesso – “i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d’un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d’agente, non che d’attione” (Tasso, *Poetiche* 35) –, dall’altra rimane il fatto che il cosiddetto “eccesso di bravura” (102) di Rinaldo continui ad apparire dissonante rispetto alla dichiarata superiorità di Goffredo: è qui che, oltre a suggerire una nuova similitudine che per far passare l’eroe fatale come strumento nelle mani del capitano (360), Tasso tenta una sorta di ‘fuga’ dall’*Iliade*. Il testo omerico, solitamente utilizzato come modello autorizzante, viene abbandonato per il *Filottete* di Sofocle, opera in cui “all’espugnazione di Troia erano necessari Pirro e Filottete” (294): Achille e Agamennone, altrove termini di confronto quasi automatici per la coppia formata da Goffredo e Rinaldo, non sono nominati, come se Tasso chiedesse implicitamente di non misurare sugli eroi dell’*Iliade* i protagonisti del suo poema. Cosa ci fosse di inadeguato e potenzialmente destrutturante nel confronto con Omero, autorità ingombrante, viene rivelato qualche anno più tardi nel *Giudicio sovra la “Gerusalemme” riformata*, il testo incompiuto e pubblicato postumo che doveva accompagnare l’uscita della *Conquistata*:

E se ’l poema eroico, sí come parve ad Aristotele, somiglia il corpo d’un animale, Achille sarà in quel corpo simile ad un membro, il quale non abbia proporzione con l’altre membra, come leggiamo ne l’istorie ch’era la mano di Dario, re de’ Persiani, il quale per questa cagione fu detto “Longimano”. Era dunque Achille quasi un braccio o una mano smisurata di quell’essercito ed Agamennone quasi un capo scemo ed imperfetto [...]. (Tasso, *Giudicio* 140)

Traducendo in termini di logica simmetrica l’osservazione di Tasso circa il posto occupato da Achille nell’*Iliade*, si può affermare che l’eroe è una parte del tutto ma insieme è più grande del corpo di cui è parte: un rilievo che il poeta compie proprio mentre rivendica, poco più avanti, di aver sostituito la “discordia” e la “sproporzione” di Omero con la “proporzione” e la “concordia”. Unendo questo passo del *Giudicio* alla elusività delle *Lettere poetiche*, si ricava il profilo di un Tasso consapevole della fatica di riprendere l’archetipica struttura dell’*Iliade*, circostanza che può dimostrare quanto problemi di coerenza formale e ideologica derivassero, prima che da una compromissione col romanzesco, da una ricezione immediata dell’epica classica¹⁵. Per mantenere valido il discorso ricostruito attraverso la metafora organica di cui si è dato conto – un discorso

teso a dimostrare la differenza tra il tutto e ciascuna delle sue parti costitutive –, la simmetria non deve avere cittadinanza nel testo: più correttamente essa, se non esclusa, deve rimanere dalla parte del torto, subordinata alla logica asimmetrica di cui è espressione il capitano Goffredo (la cui superiorità, si ricordi, richiede asimmetria). Sulla base del modello omerico, questa inversione non è possibile: essendo il poema dell'ira di Achille, e dunque funzionando su processi emotivi estranei al principio aristotelico di non contraddizione che Paduano (*Scelte X-XI; Nascita 29-30*) ha già studiato rifacendosi alla teoria di Matte Blanco, l'*Iliade* si articola con, e non contro, la simmetria. Una simmetria che a livello più ampio presiede all'intero testo, poiché se l'*Iliade* come già Aristotele aveva notato (e come anche Tasso, contro alcuni lettori a lui contemporanei, sosteneva) non è il poema della guerra di Troia, ma di un suo singolo episodio, è però vero che questo episodio, il duello tra Achille e Ettore, è "risolutore" per l'assedio nel suo complesso (Baldassarri, *Sonno 79-80*). Ne consegue che la forma dell'*Iliade*, per quanto dotata di ogni crisma di epicità, risulti strutturalmente contraddittoria rispetto a una macchina testuale come quella della *Liberata*, quest'ultima tesa a far valere contro il (suo) eroe l'asimmetria in base a cui gli può essere imputato, con la sua parzialità riguardo al tutto, il torto dell'erranza. Quando Tasso sostiene di concordare con Omero nel prevedere "un cavaliere fatale e necessario", ma di distaccarsene "nel fine a ch'è drizzato il cavaliere" (*Poetiche 116*), coglie (contro se stesso) un tratto decisivo: la simmetria tra l'eroe e il collettivo è in conflitto con l'asimmetria in base a cui il fine per cui l'eroe deve combattere trascende la sua misura individuale (l'espugnazione di Gerusalemme in luogo della vendetta privata). Non contraddittoria in Omero, la struttura bi-logica "Simassi" (Matte Blanco, *Pensare 54-55*), che si organizza sulla simultaneità di asimmetria e simmetria e sembra rimandare alla non-separazione tra individuo e totalità sostenuta per l'*Iliade* da Hegel (*Estetica 1167-1169*), contrasta con il discorso etico e politico della *Liberata*. Nell'epos cristiano e collettivo di Tasso la parte non deve coincidere con l'insieme, e soprattutto (correlativamente) tempo e spazio devono contare: il qui-ora della missione, per caricarsi di significato e potersi inquadrare in un'assiologia, deve opporsi a un non-qui/non-ora, esattamente ciò che la simmetria dal canto suo non permette. Tutto ciò che nel poema di Tasso contrasta con questa rigida cartografia, dovrebbe iscriversi nel peccato e non trovare soddisfazione, ma questo, almeno per come la *Liberata* è stata letta per secoli, non accade. La relazione dell'eroe con Armida, che

lo aveva tenuto nella periferia romanzesca delle Isole Fortunate, non si spegne definitivamente, ritornando in piena evidenza nelle fasi conclusive del racconto fino alla riconciliazione finale. Nell'ultima sezione del poema, bellica e corale, riaffiora l'amore, sentimento individuale che, prima in contrasto con l'impresa collettiva, ne risulta ora strettamente intrecciato: se le gesta di Goffredo si mantengono sempre in linea con lo scopo della liberazione, le azioni militari di Rinaldo non si lasciano del tutto distinguere dalla riemergente trama amorosa. L'uccisione stessa di Solimano, evento in certo modo decisivo anche se non di per sé risolutore della guerra, è compiuta da Rinaldo in mezzo a due duelli di altro segno, che oppongono l'eroe crociato ad Adrasto prima e a Tisaferno poi, entrambi sedicenti difensori di Armida. Sull'onda di queste imprese, Rinaldo raggiunge la stessa Armida e vi si ricongiunge. Può essere utile un confronto tra il modo in cui Rinaldo e Goffredo smettono di combattere; Rinaldo:

Qui pon fine a le morti, e in quel caldo
disdegno marzial par che s'attuti.
Placido è fatto, e gli si reca mente
la donna che fuggia sola e dolente. (*Liberata* XX.121.5-8)

Goffredo:

Né pur deposto il sanguinoso manto,
viene al tempio con gli altri il sommo duce;
e qui l'arme sospende e qui devoto
il gran Sepolcro adora e scioglie il voto. (*Liberata* XX. 144.5-8)

Insieme con la chiusura circolare del capitano sul centro che il Sepolcro rappresenta, si realizza il movimento che porta Rinaldo nel non-centro del suo investimento emotivo privato: non più la periferia del romanzesco, interdetta perché separata dal campo, ma un luogo compossibile e appena appartato¹⁶. Jo Ann Cavallo (*Armida* 112-114) ha scritto che se l'amore di Rinaldo è una parentesi nella guerra, la riconciliazione testimonia che la guerra è una parentesi nell'amore stesso¹⁷; non a caso una simmetria, e una simmetria che proprio lo spazio rivela: il non-qui/non-ora della riconciliazione è adesso interno al qui-ora della missione epica e a essa non più esterno e contrario. Contraddittorio, forse, ma non per questo proibito: il centro/non-centro è il collasso di una differenza tra il qui e l'altrove e delle differenze che, attraverso l'insistito discorso spaziale analizzato in prece-

denza, a questi due poli erano riconducibili. Senza la differenza spaziale che l'equivalenza di *topia* ed *eterotopia* ora nega, ciò che era esterno torna a costituire corpo unico con l'interno, a lavorare da dentro (e non a contestarne da fuori) la stabilità. Lo spazio della *Liberata*, da diviso in due che era, diventa doppio in se stesso: non più distinto in una parte virtuosa ed epica e in una viziosa e romanzesca, ma tutto epico e tutto romanzesco insieme e così indisponibile a distinguere il pubblico dal privato, il sacro dal profano, il collettivo dall'individuale, il superiore dall'inferiore, l'ortodossia dall'eterodossia. Che Tasso si fosse convinto a espungere l'episodio del ricongiungimento tra Rinaldo e Armida (Poma 87-144, 165-177) – del resto criticato nel corso della “revisione romana” – potrebbe costituire la conferma del tentativo di proteggere un congegno quasi perfetto, ma capace nel finale di tradire la sua natura ibrida e intrinsecamente contraddittoria, con annessa possibilità di effetti retroattivi sull'interpretazione globale del poema e delle sue delicate assologie.

E tuttavia la razionalizzazione dell'asimmetria era destinata a durare poco, senza per giunta vedere mai la luce per le note vicissitudini editoriali del testo. Contro l'apparente carattere radicale delle modifiche almeno nella storia di Armida, l'esito della *Conquistata* conferma l'inscindibilità di centro e non-centro, di spazio e non-spazio nella sua articolazione. L'abbandono della periferia romanzesca dell'amore, avvicinata a Gerusalemme rispetto alle Isole Fortunate della *Liberata*, non basta più a Riccardo (l'erede di Rinaldo) per tornare al centro: lasciata per sempre Armida in catene presso una rupe (*Conquistata* libro XIII), l'eroe rimane per diversi libri ai margini della scena epica, finché la morte dell'amico Rupert, in pedissequo ricalco dell'*Iliade*, non lo riporta nel cuore della battaglia. Nella precoce interdizione del periferico, si riallarga lo spazio per il non-centro in cui Riccardo, guarito dall'amore, continua a trovar posto prima che una nuova passione privata come il desiderio di vendicare il compagno ucciso riesca a smuoverlo. Il *qui* della guerra di tutti e l'*altrove* dell'avventura del singolo non sono le categorie attraverso cui Riccardo ritaglia il mondo: un movente individuale, diverso ma amoroso in entrambi i casi, prima lo allontana dalla guerra e poi a questa lo riporta; il valore, privato, è lo stesso, e lo stesso, nella prospettiva dell'eroe, è lo spazio. L'identità tra luoghi diversi che vale per l'eroe fa tutt'uno con la logica simmetrica di cui egli è incarnazione. La mossa operata da Tasso per scongiurare questa logica destabilizzante consiste stavolta nell'accrescere l'autorità del capitano Goffredo¹⁸, una contromisura insufficiente perché addi-

rittura contraddittoria al modello cui in modo ancora più esplicito rispetto alla *Liberata* il testo è ispirato: sembra davvero impossibile che un poema informato all'*Iliade* possa coerentemente dare torto all'eroe (funzione-Achille) e far prevalere il capitano (funzione-Agamennone). Il non-centro, compreso nella *Liberata*, ritorna nella *Conquistata* a testimoniare una contraddizione costitutiva dell'epos: la simultaneità dell'asimmetria, il principio che consente la fondazione di una assiologia legata allo spazio, e della simmetria, il principio che, negando lo spazio, produce il crollo di quella stessa assiologia.

L'esito della *Conquistata*, poema che un programma poetico mutato di segno spinge Tasso a ricalcare per larghi tratti sull'*Iliade*, consente di vedere con una certa chiarezza che periferia e non-centro sono sì in relazione di complementarietà, ma non per questo sono la stessa cosa: il limbo in cui Riccardo si situa dall'abbandono di Armida al reintegro suscitato dalla vendetta è al di là di un'opposizione tra centro e periferia. Il modulo dell'*Iliade* vale tanto a consentire un'operazione di investimento di significati sullo spazio (e sarà la prospettiva di Goffredo) col prevedere un centro necessario, quanto a minare la categoria dello spazio con la presenza di un eroe che è parte di un tutto e di cui il tutto è parte (e sarà la prospettiva di Riccardo). Che l'eroe sia fondamentale per il compimento dell'impresa – e ciò è vero, pur se in misura diversa, per entrambi i poemi tassiani – indica che la sua prospettiva non può essere frustrata del tutto. Ciò comporta, in termini spaziali, che lo spazio ci sia e non ci sia, che l'unità di luogo conti e non conti. Leggere l'assenza di spazio caratteristica della simmetria dell'eroe come romanzesca infrazione all'unità di luogo, allora, equivale ad assumere il punto di vista del capitano Goffredo che, per quanto dichiaratamente vincente, non potrebbe risultare vincitore in autonomia. C'è bisogno del capitano e dell'eroe, c'è bisogno dell'asimmetria e della simmetria; c'è bisogno, cioè, di affermare la differenza tra parte e tutto che permette al capitano di essere tale e c'è bisogno di negare questa differenza percorrendo la relazione di asimmetria nei suoi due sensi contemporaneamente; c'è bisogno, ancora, di separare lo spazio del dovere pubblico da quello del piacere privato ma insieme di non riconoscere vitalità al concetto di spazio e con esso alla differenza tra queste due istanze; c'è bisogno, infine, di distinguere l'epica dell'ideologia regnante dal romanzo delle passioni, per usare le parole di Güntert, ma pure di riconoscere vitalità a una logica che, in ultima analisi, non lascia la possibilità di separare con nettezza un termine dall'altro. Parlare di romanzo, anzi, è

già adottare la logica asimmetrica funzionale a dividere in due parti ciò che, prima, è doppio in se stesso: è nella prospettiva del capitano che l'eccedenza costitutiva dell'eroe finisce nell'altrove del romanzesco, ma il concetto di 'altrove', se vale la simmetria, è qualcosa di impossibile. Lo spazio diviso ma compossibile del finale della *Liberata* e lo spazio a tre termini della *Conquistata* (centro, non-centro, periferia) dimostrano che l'opposizione centro-periferia non è adatta, da sola, a leggere l'articolazione spaziale e assiologica del testo: manifestazione di uno strumento binario, essa costringe l'eccedenza dell'eroe rispetto alla logica binaria e aristotelica a trovare posto in uno schema che non lo può mai contenere o che, quando lo contiene, ne cancella e addomestica lo statuto¹⁹. In questa ottica, dove l'eroe può soltanto essere deviante rispetto alla funzione-capitano o a essa subordinato, si perdono le sue più autentiche ragioni, spazializzate in un binomio qui-altrove che le tradisce in un polo come nell'altro; e si perde pure la forma del testo, che malgrado un'esibita assunzione dell'asimmetria non esclude il principio simmetrico. Una volta che si scelga la logica asimmetrica, coincidente con quella del capitano, non si può far altro che leggere il testo secondo la sua prospettiva oppure tentare di rovesciarla invertendo il segno dell'opposizione; e tuttavia mettersi dalla parte del 'qui' oppure situarsi nell'altrove non varrà a cambiare la struttura della relazione qui-altrove, ma soltanto a privilegiarne il *recto* o il *verso*. La preferenza per uno o per l'altro, insomma, non abilita a comprendere la presenza dell'uno e dell'altro dentro lo stesso: la contraddizione si acquieta in contrarietà, l'unità di luogo si oppone alla meravigliosa varietà che non la destabilizza, ma la conferma e le lascia l'impressione, parziale, di essere pura e davvero "una" al suo interno.

Battere la strada dell'*Iliade* non vale ad attingere un'unità di luogo che una lettura posteriore ha elevato a suo carattere costitutivo, quanto, piuttosto, a recuperare una struttura spaziale e a-spaziale insieme, per tradurre in topico il conflitto tra punti di vista che dà forma al testo omerico (Jackson 10). Per Tasso, quasi beffardamente, ciò comporta che la *Conquistata*, mentre chiude i conti col romanzo, si riapra con maggiore evidenza alle ambiguità originarie dell'epica (circostanza che, senza voler suggerire rivalutazioni, dovrebbe incoraggiare una lettura sempre più problematica del testo riformato)²⁰; per l'epica, invece, la convivenza di asimmetria e simmetria indica uno statuto aporetico del genere, forse non del tutto disponibile a lasciarsi leggere come polo omogeneo, monologico e quasi non-interpretabile in opposizione alla polifonia e al dialogismo del romanzo²¹.



- 1 La distinzione in due parti, una riconducibile all'*Odissea* e l'altra all'*Iliade*, non deve essere intesa in modo troppo rigido, secondo quanto già suggeriva lo studio di Knauer: su un piano di macrostrutture, tuttavia, e in particolare per il discorso sullo spazio affrontato qui, essa conserva piena validità, come testimonia l'uso che ne viene fatto da Quint.
- 2 Questo tipo di lettura è stato da Conte ulteriormente sviluppato in uno studio successivo (*Virgilio*) cui si rinvia.
- 3 Per la coppia *euforia-disforia*, che indica un investimento assiologico sulla partitura spaziale, mi sono servito dei lavori di Cavicchioli e di Marrone.
- 4 Sul dibattito teorico, oltre ai lavori già citati di Baldassarri e Javitch, si vedano altri tre articoli dello stesso Javitch (*Assimilation; Italian Epic; Spettro*) e inoltre Sberlati e il classico Weinberg; sullo stesso periodo, ma con maggiore attenzione ai testi, anche Jossa e Sacchi.
- 5 Utile, su *unità e varietà*, l'articolo di Rasi.
- 6 Per la suggestione cinematografica rinvio a Bruscaagli (*Stagioni* 194-195).
- 7 Precisando che, in questo contesto, *romanzo* significa *romance* (a differenza dell'italiano usato nel testo, l'inglese consente di distinguere tra *romance* e *novel*), per la lettura cui si allude si rinvia agli studi di Zatti (*Ombra; Modo*) a loro volta debitori dell'impostazione di Quint.
- 8 Anche se non direttamente presupposta qui, l'opera di Orlando resta un momento fondamentale per la conoscenza del lavoro di Matte Blanco. Nel presente articolo è più forte il riferimento alla lettura della figura dell'eroe epico fornite da Paduano (*Scelte; Nascita*) anch'esse ispirate al lavoro dello psicoanalista cileno.
- 9 Per una lettura che può essere ricondotta allo schema oppositivo si veda Bartlett Giamatti (179-210).
- 10 Tra i contributi di maggiore interesse si vedano Farinelli (36-44), Genot e Residori (*Mago*); di quest'ultimo va segnalato anche un recente profilo (*Tasso*), tra i lavori più felicemente attenti, nelle sezioni dedicate al poema, a non radicalizzare l'opposizione tra *epica* e *romanzo* su cui ci si concentra qui in prospettiva spaziale.
- 11 Se è vero che Larivaille (79) presenta il suo modello quadripartito con estremi flessibili – *introduzione* (I-III/IV), *perturbazione* (III/IV-X/XI), *rivolgimento* (X/XI-XVII/XVIII, *fine* XVII/XVIII-XX) – correggendo lo schema

di Raimondi (elaborato a partire da una suggestione di Leo Pollmann: I-III, IV-VIII, IX-XII, XIII-XVII, XVII-XX), la proposta di Gigante (I-III, IV-XIII, XIV-XVIII, XIX-XX), che a sua volta modifica leggermente quella dello stesso Larivaille, torna molto vicina alla tripartizione di Baldassarri, poiché ne rispetta le due cesure principali (concilio di demoni del IV canto e pioggia ristoratrice del XIII, quelle, come si allude nel testo, su cui di più insisteva Tasso nelle lettere) e ve ne aggiunge un'altra che non ha un carattere di discontinuità altrettanto forte.

- 12 A differenza di quanto valeva nella nota 7, questa volta *romanzo* significa *novel*. Per l'epica, tuttavia, il risultato non è diverso: l'impianto oppositivo, ancora di più rispetto al caso del Cinquecento, ne produce una concezione teorica così schematica che, soprattutto in Bachtin, rischia di essere caricaturale (Zatti, *Epica* 20). Un'immagine di questo tipo, anche solo per contrasto, sembra resistere talvolta in studi sul romanzo ispirati allo stesso Bachtin (Bertoni 13), le formulazioni del quale tendono talaltra a essere opportunamente ridimensionate (Mazzoni 383); nel suo grande libro sull'epica moderna, Moretti presenta molte osservazioni di rilievo su questa forma che probabilmente non sarebbe impossibile in via retrospettiva far valere, almeno in alcuni casi, anche per l'epica di cui si discute qui: è, in fondo, la tesi di Farrell, che parla infatti di "epica dialogica" opponendosi a un'idea di epos stereotipata e condizionata da Hegel, Lukács, Auerbach e, appunto, Bachtin (290). Il solo rilievo che proporrei consiste nel fatto che le responsabilità dei teorici citati da Farrell vanno distinte: infatti sul concetto di epos, mentre i lavori di Lukács e Bachtin pesano molto, sembra più sfumato il ruolo di Auerbach. E per Hegel, in particolare, suggerirei l'ipotesi che si sconti una ricezione troppo spesso limitata all'*Estetica* o a una sua parte, laddove altri testi del filosofo (*Scritti*) potrebbero procurare strumenti concettuali utili a una correzione, per così dire, *interna*. Mi rendo conto che sono questioni da riservare ad altre sedi: nel frattempo mi permetto di rinviare, per un approfondimento comunque ancora parziale, al mio articolo citato in bibliografia sulla forma epica studiata in riferimento al controverso episodio tassiano di Olindo e Sofronia.
- 13 Sulla metafora del corpo nella *Liberata*, seppure di taglio differente, si vedano gli importanti contributi di Stephens (*Saint Paul; Metaphor*).
- 14 L'articolo di Brusca gli è ripubblicato anche nella *Lettura* curata da Tomasi, circostanza che permette di segnalare l'utilità di questo strumento per l'analisi della *Liberata*. Sull'"errore" di Goffredo è tornato da ultimo Godard (*Sur l'"erreur"*), contestando l'idea che di "errore" si tratti: questa lettura, per quanto forse meno convincente sul piano della struttura complessiva del poema e in particolare del rapporto tra Goffredo e Rinaldo, non è priva di interesse, e fornisce elementi utili a definire l'*ethos* del capitano (tradizionalmente problematico perché troppo spesso inteso come non problematico).

- 15 Sulle necessità nel Cinquecento di correggere Omero nell'atto stesso di recuperarlo, gesto non esente da tratti potenzialmente aporetici, si veda il fondamentale Baldassarri (*Sonno*), cui va aggiunto, ancora sulle riscritture rinascimentali dell'epica classica, Greene; sulle ambiguità che il trapianto doveva comportare in termini di *tempo*, si veda il saggio di Chemello, mentre sulle difficoltà di adattare al monoteismo cristiano un genere sorto nel politeismo pagano, e su quest'ultimo strutturato, si veda il recente bel libro di Gregory.
- 16 Una suggestione sulla presenza di un "terzo spazio" nella *Liberata*, ma in riferimento al duello, viene da Erspamer (149). Al lettore attuale la nozione di "terzo spazio" ricorda il lavoro di Bhabha e più in generale il ricco dibattito sullo spazio nella narrazione per cui rinvio a Benvenuti e Ceserani (108-112) e prima a Maxia e soprattutto a Iacoli (29-60).
- 17 Cavallo ha poi ripreso e sviluppato l'idea di fondo dell'articolo citato in un volume successivo (*Romance Epics*) cui si rinvia per una lettura più ampia dell'epica cavalleresca.
- 18 Concordo con Gigante ("Vincer pariami..." 73-74) nel ritenere che l'autorità di Goffredo venga accentuata nel poema riformato. Sulla trasformazione della figura di Goffredo nel poema riformato si veda anche Godard (*Du "capitano"*).
- 19 Suggestiva, e utile per la lettura qui proposta, la fisionomia dell'eroe tracciata da Wu Ming 4.
- 20 Lettura problematica che, in modalità diverse, negli ultimi anni è stata già proficuamente condotta da Gigante ("Vincer pariami..."), Residori (*Idea*) e Baldassarri (*Sulla "Gerusalemme conquistata"*).
- 21 Un tentativo di estremo interesse metodologico nella definizione delle categorie di *epica* e *romanzo*, ma in riferimento al Medioevo (e dunque a canzoni di gesta e romanzi cortesi), è stato condotto da Schaeffer.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. A cura di Cesare Segre. Milano: Arnoldo Mondadori, 1976.
- Aristotele. *Poetica*. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- Bachtin, Michail. “Epos e romanzo”. In Id. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979, 445-482.
- Baldassarri, Guido. “*Inferno*” e “*Cielo*”. *Tipologia e funzione del “meraviglioso” nella “Liberata”*. Roma: Bulzoni, 1977.
- . *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*. Roma: Bulzoni, 1982.
- . “Introduzione ai *Discorsi dell’arte poetica*”. *Studi Tassiani* 25 (1977): 5-38.
- . “La prima formazione delle idee tassiane sulla poetica”. In Da Pozzo, Giovanni (a cura di). *Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. Venezia: Il Cardo, 1995, 63-66.
- . “Sulla “Gerusalemme conquistata””. In Puggioni, Roberto (a cura di). *Ricerche tassiane*. Atti del Convegno di Studi – Cagliari, 21-22 ottobre 2005. Roma: Bulzoni, 2009, pp. 159-172.
- Bartlett Giamatti, Angelo. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton UP, 1969.
- Benvenuti, Giuliana, e Ceserani, Remo. *La letteratura nell’età globale*. Bologna: il Mulino, 2009.
- Bertoni, Federico. *Romanzo*. Scandicci: La Nuova Italia, 1998.
- Bhabha, Homi K. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi, 2001.
- Bruscagli, Riccardo. *Stagioni della civiltà estense*. Pisa: Nistri-Lischi, 1983.
- . “L’errore di Goffredo (*Gerusalemme liberata*, XI)”. *Studi Tassiani* 40-41 (1992-1993): 207-302.
- Carlino, Marcello. *Poetica*. Napoli: Guida, 2011.
- Cavallo, Jo Ann. “Armida: la funzione della donna-maga nell’epica tassiana”. In Venturi, Gianni (a cura di). *Torquato Tasso e la cultura estense*. Firenze: Olschki, 1999, 99-114.
- . *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure*. Toronto-Buffalo-London: Toronto UP, 2004.
- Cavicchioli, Sandra. *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*. Milano: Bompiani, 2002.

- Ceserani, Remo. "Due modelli culturali e narrativi nell'*Orlando furioso*". *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 161.516 (1984): 481-506.
- Chemello, Adriana. "Tempo lineare vs tempo circolare. La codificazione del "tempo epico" nel Cinquecento". In Baldassarri, Guido (a cura di). *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*. Milano: Unicopli, 1982, 57-90.
- Chiappelli, Fredi. *Il conoscitore del caos. Una "vis abdita" nel linguaggio tascato*. Roma: Bulzoni, 1981.
- Confalonieri, Corrado. "Membra disiecta. Olindo e Sofronia e l'epica dell'imperfezione". In Gardini, Michela (a cura di). *Il frammento. Elephant & Castle* 7 (2012): 5-26. http://cav.unibg.it/elephant_castle.
- Conte, Gian Biagio. *Virgilio. Il genere e i suoi confini*. Milano: Garzanti, 1984.
- . *Virgilio. L'epica del sentimento*. Torino: Einaudi, 2007.
- Erspamer, Francesco. *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1982.
- Farinelli, Franco. *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Scandicci: La Nuova Italia, 1992.
- Farrell, Joseph. "Walcott's *Omeros*. The Classical Epic in a Postmodern World". In Beissinger, Margaret, Tylus, Jane, and Wofford, Susanne (eds.). *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1999, 270-296.
- Fusillo, Massimo. "Fra epica e romanzo". In Moretti, Franco (a cura di). *Il romanzo*, vol. 2, *Le forme*. Torino: Einaudi, 2002, 5-34.
- . *Estetica della letteratura*. Bologna: il Mulino, 2009.
- Genette, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi, 1997.
- Genot, Gérard. "*I gran giochi del caso e della sorte*". *Saggio sulla topologia funzionale della "Gerusalemme Liberata"*. Nanterre: Institut d'études italiennes, 1974.
- Gigante, Tasso. "*Vincer pariami più sé stessa antica*". *La "Gerusalemme Conquistata" nel mondo poetico di Torquato Tasso*. Napoli: Bibliopolis, 1996.
- . *Tasso*. Roma: Salerno Editrice, 2007.
- Godard, Alain. *Du "capitano" au "cavalier sovrano". Godefroi de Bouillon dans la "Jérusalem conquise". Réécritures 3. Commentaires, parodies, variations dans la poésie italienne de la Renaissance*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1987, 205-264.
- . "Sur l'"erreur" de Godefroi (*Jérusalem délivrée*, chant XI)". *Italiae* 11 (2007): 37-55.
- Greene, Thomas M. *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*. New Haven: Yale UP, 1963.
- Gregory, Tobias. *From Many Gods to One. Divine Action in Renaissance Epic*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.

- Greimas, Algirdas Julien. *Per una semiotica topologica*. In Id., *Semiotica e scienze sociali*. A cura di Dario Corno. Torino: Centro Scientifico Editore, 1991, 125-154.
- Güntert, Georges. *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*. Pisa: Pacini, 1989.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetica*. A cura di Nicolao Merker. Torino: Einaudi, 1967.
- . *Scritti teologici giovanili*. A cura di Edoardo Mirri. Napoli: Guida, 1972.
- Iacoli, Giulio. *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*. Roma: Carocci, 2008.
- Jackson, William Thomas Obdell. *The Hero and the King. An Epic Theme*. New York: Columbia UP, 1982.
- Javitch, Daniel. "La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento". *Italianistica* 27.2 (1998): 177-197.
- . "Dietro la maschera dell'aristotelismo: innovazioni teoriche nei *Discorsi dell'arte poetica*". In Venturi, Gianni (a cura di). *Torquato Tasso e la cultura estense*. Firenze: Olschki, 1999, 523-533.
- . "The assimilation of Aristotle's 'Poetics' in sixteenth-century Italy". In Norton, Glyn P. (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3, The Renaissance. Cambridge: Cambridge UP, 1999, 53-65.
- . "Italian Epic Theory". In Norton, Glyn P. (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3, The Renaissance. Cambridge: Cambridge UP, 1999, 205-215.
- . "Lo spettro del romanzo nella teoria sull'epica del sedicesimo secolo". *Rinascimento* 43 (2003), 159-176.
- . "Reconsidering the Last Part of *Orlando Furioso*: Romance to the Bitter End". *Modern Language Quarterly* 71.4 (2010): 385-405.
- Jossa, Stefano. *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*. Roma: Carocci, 2002.
- Knauer, Georg Nicolaus. *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.
- Larivaille, Paul. *Poesia e ideologia. Letture della "Gerusalemme liberata"*. Napoli: Liguori, 1987.
- Lukács, György. *Teoria del romanzo*. Roma: Newton Compton, 1972.
- Marrone, Gianfranco. *Introduzione alla semiotica del testo*. Roma-Bari: Laterza, 2011.
- Matte Blanco, Ignacio. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*. Torino: Einaudi, 2000.
- . *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*. Torino: Einaudi, 1995.
- Maxia, Sandro (a cura di). *Letteratura e spazio. Moderna* 9.1 (2007), numero monografico.

- Mazzacurati, Giancarlo. "Dall'eroe errante al funzionario di Dio". In Id., *Rinascimenti in transito*. Roma: Bulzoni, 1996, 79-88.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino, 2011.
- Moretti, Franco. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*. Torino: Einaudi, 1994.
- Omero. *Iliade*. Torino: Einaudi-Gallimard, 1997.
- . *Odissea*. A cura di Guido Paduano. Torino: Einaudi, 2010.
- Orlando, Francesco. *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Nuova ed. ampliata. Torino: Einaudi, 1997.
- Paduano, Guido. "Le scelte di Achille". In Omero. *Iliade*. Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, IX-XLIX.
- . *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*. Milano: BUR, 2008.
- Poma, Luigi. *Studi sul testo della "Gerusalemme liberata"*. Bologna: CLUEB, 2005.
- Quint, David. *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Raimondi, Ezio. *Poesia come retorica*. Firenze: Olschki, 1980.
- Rasi, Donatella. "Diacronie cinquecentesche. "Unità" e "varietà", "verità" e "finzione" nella "favola epica"". In Baldassarri, Guido (a cura di). *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*. Milano: Unicopli, 1982, 31-56.
- Residori, Matteo. "Il Mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella *Liberata*". *Italianistica* 24 (1995): 453-471.
- . *L'Ida del Poema. Studio sulla "Gerusalemme conquistata" di Torquato Tasso*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2004.
- . *Tasso*. Bologna: il Mulino, 2009.
- Sacchi, Guido. *Fra Ariosto e Tasso. Vicende del poema narrativo*. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.
- Savoia, Francesca. "Notes on the Metaphor of the Body in the "Gerusalemme liberata"". In Del Giudice, Luisa (ed.). *Western Jerusalem. University of California Studies on Tasso*. New York: Out of London Press, 1984, 57-70.
- Sberlati, Francesco. *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*. Roma: Bulzoni, 2001.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique". *Poétique* 53 (1983): 3-18.
- Segre, Cesare. *Poetica*. In Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985, 280-306.
- Stephens, Walter. "Saint Paul Among the Amazons. Gender and Authority in *Gerusalemme liberata*". In Brownlee, Kevin and Stephens, Walter. *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*. Hanover and London: University Press of New England, 1989, 169-200.

- . “Metaphor, Sacrament, and the Problem of Allegory in *Gerusalemme liberata*”. *I Tatti Studies* 4 (1991): 217-247.
- Tasso, Torquato. *Gerusalemme conquistata*. A cura di Luigi Bonfigli. Bari: Laterza, 1934.
- . *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi Poma. Bari: Laterza, 1964.
- . *Gerusalemme liberata*. A cura di Lanfranco Caretti. Milano: Arnoldo Mondadori, 1979.
- . *Lettere poetiche*. A cura di Carla Molinari. Parma: Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 1995.
- . *Giudicio sovra la “Gerusalemme” riformata*. A cura di Claudio Gigante. Roma: Salerno Editrice, 2000.
- Tomasi, Franco (a cura di). *Lettura della “Gerusalemme liberata”*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005.
- Virgilio, Publio Marone. *Eneide*. Venezia: Marsilio, 1998.
- Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Wu Ming 4. *L'eroe imperfetto*. Milano: Bompiani, 2010.
- Zatti, Sergio. *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla “Gerusalemme liberata”*. Milano: il Saggiatore, 1983.
- . *Il “Furioso” fra epos e romanzo*. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1990.
- . *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano: Bruno Mondadori, 1995.
- . *Il modo epico*. Roma-Bari: Laterza, 2000.
- . “L'epica”. *Rassegna europea di letteratura italiana* 38 (2011): 19-43.

Raumkonstitution in jagdlicher Fachprosa der französischen Renaissance Guillaume Budés *Traité de la vénerie* raumtheoretisch lesen

Maike Schmidt

Historisch-Kulturwissenschaftliches Forschungszentrum, Trier

Raumdenken und Raumerschließung – Die historische Jagd als geographische Systematisierungspraxis

Vous avez acoustumé de faire tout devoir de bon veneur, en courant de vitesse incroyable par longs espaces et contre les tours du cerf rusé et expérimenté [...] en traversant forests, taillis, precipices, buissons mettez seulement le bras devant le visage et les yeux, pour vous garder des branches. (Budé 7).

Ein vollkommener Jäger auf der Fährte seiner Beute, der sich anmutig reitend und voller Kühnheit seinen Weg durch das unergründliche Dickicht weiter, unwegsamer Wälder bahnt und keineswegs das fürchtet, was ihm die Natur in den Weg stellt – mit diesem Wortlaut charakterisiert der höfische Gelehrte und Humanist Guillaume Budé in seinem 1529 verfassten Kurztraktat über die königliche Hirschjagd seinen *maître* François d'Angoulême, besser bekannt als Franz I. von Frankreich. Unter dem zu Lebzeiten sogenannten "père des veneurs" (Knecht, *French Renaissance Court* 81) habe die hohe Kunst der französischen *vénerie*, der Hetzjagd mit Hunden, ihre technische und ästhetische Perfektion erreicht¹. Das Traktat stilisiert den königlichen Souverän zum weidmännischen Idealtypus: Franz reite, als hafteten seine Oberschenkel am Sattel wie von Zauberhand; er sei von einer imposanten Physis wie einst "l'illustre Orion qu'Homere aussy dict avoir esté veneur" (Budé 3) und kenne seine Jagdwälder "ny plus ny moins que ceux qui demourent dedans, aprez les [*les bois et forests*] avoir veues [...] deux ou trois fois seulement" (Budé 47).

Das für die okzidentale Hofkultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit signifikante Handlungsfeld des Jagens stellt eine von realen Räumen und historischem Raumdenken untrennbare Komponente dar. Die höfische Jagd jener Epochen vereint nicht nur kulturell tradierte Formate – wie die einst zum hochmittelalterlichen Stilideal des Rittertums gehörige Leibesertüchtigung, die Kriegsübung in Friedenszeiten, die herrschaftliche Machtinszenierung und die höfische Vergnügungsveranstaltung –, sondern charakterisiert im Speziellen das Verhältnis des historischen Menschen zu seiner Umwelt. Obiges Zitat veranschaulicht auf programmatische Art und Weise, inwiefern es sich bei der Jagdausübung stets um eine strukturgebende Praxis handelt, die Raum in seiner physischen Dimension einnimmt. Ganz unabhängig von Zeit und sozialer Gruppe steht die rituelle Jagdhandlung immanent mit der Berührung von geographischem Terrain – dem Wald – und mit systematischer Organisation von Naturraum in Zusammenhang. Auch außerritueller Aspekte, d.h. die rechtliche und infrastrukturelle Aufbereitung der Jagdinstitution, eröffnen ein relevantes Format architektonischer Raumerschließung: die Errichtung von herrschaftlichen Jagdschlössern und -pavillons mit angegliederten Wildparks sowie der aufwendige Ausbau von Jagdalleen, Wegekreuzungen und Gräben verleihen ursprünglichen Waldgebieten das neue Gesicht salonfähiger Jagdforste. Zur Außenwelt des Rituals gehört ebenso der Umgang mit der Jagdbeute. Wildbret, Jagdhörner und Jagdtrophäen fungieren als Gabe, deren symbolische Sprache man in jener Epoche nur zu gut versteht. Das Jagdgeschenk als Bekenntnis zu Liebes- und Freundschaftsbeziehungen spielt eine große Rolle in der Aufrechterhaltung einer gesunden Reichsdiplomatie².

Ein textliches Zeugnis der höfischen Jagd auf französischem Boden liefert Guillaume Budés vergleichsweise kurzes Jagdtraktat aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Es reiht sich in den alteuropäischen Bestand eines bereits seit dem Hochmittelalter existierenden Jagddiskurses ein. In mündlichen wie schriftlichen Überlieferungskontexten werden spezifische Formen, Techniken und Ethiken des Jagens besprochen und tradiert. Sagen und Legenden um Wald, Hirsch und das Abenteuer Jagd sind geläufige Stoffe der mittelalterlichen Volkserzählung³. Historisch einschlägigere Dokumentation bietet selbstredend die schriftlich überlieferte weidmännische Fachliteratur. Dieses spezifische Jagdschrifttum weist über Jahrhunderte trotz inhaltlicher Kontinuitäten eine signifikante Dynamik auf. Erst mehrheitlich natur- und heilkundlichen, später zunehmend didak-

tischen Charakters ist die Jagdliteratur immanenter Bestandteil der vor-modernen höfischen Wissenskultur⁴. Die mediale Verarbeitung des Jagdthemas ist mehrdimensional. Neben ihrer mündlichen Tradierung tritt die Jagd seit dem 8. Jahrhundert als Textmotiv in verschiedenen Gattungszusammenhängen der okzidentalen Literaturlandschaft auf. Die erstmals im spätmittelalterlichen Frankreich auftretende anwendungsorientierte Fachprosa über die Hetzjagd (siehe Henri de Ferrière, “Les Livres du Roy Modus et de la Royne Ratio”, verfasst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und Gaston Phébus Comte de Foix, “Livre de chasse”, verfasst um 1387) steht dabei den wesentlichen älteren Textkonventionen der Heldenepen und des höfischen Romans gegenüber. Das geläufige Motiv der Hirschjagd ist dort gewissermaßen der Stoff, aus dem die höfischen Monumentalhelden gemacht sind:

Heroes hunt on the way to getting somewhere, they hunt as a means of showing their rank and prowess, of seeking out their enemies in disguise, or of agreeably passing the time. (Thiébaux 17).

Als Bewährungsprobe oder aber auch als minneanaloge Handlung markiert die Jagdausübung besonders das Wesen des Tristanepos (Thiébaux 128f.). Die gemeinhin in Prosa verfassten französischen Jagdhandbücher (mit Ausnahme eines im Dialekt der Picardie in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts verfassten Lehrgedichts “La chace dou cerf”) wiederum kehren der Fiktion den Rücken und liefern fachkundliche Anleitung zu Ablauf und Ethik der *vénerie*. Wenngleich sich Budés *Traité de la vénerie* in seiner Länge grundlegend von seinen französischen Pendants wie Gaston Phébus’ “Livre de chasse” zwei Jahrhunderte zuvor unterscheidet, überliefert er als einziger ausgewiesener Fachtext jagdliche Praktiken und Idealvorstellungen einer Epoche, in der das Jagen im sozialen, rechtlichen und politischen Sinn eine übergeordnete Rolle spielt.

Die beachtliche zeitgenössische Rezeption des Jagdschrifttums unterstreicht die kulturelle Relevanz der Jagdausübung für die herrschenden Eliten zwischen Hochmittelalter und Früher Neuzeit⁵. Die französische Herrschaftskultur des beginnenden 16. Jahrhunderts scheint dabei eine der besonders exzessiven Formen höfischer Jagdausübung hervorzu-bringen. Dies ist unter anderem der für die Valois-Dynastie charakteristischen, unerbittlichen Jagdleidenschaft des königlichen Souveräns geschuldet. Es ist kein Zufall, das Franz I. retrospektiv als “countryman at heart [...] never happier [...] than when he could shed cares of state and

vanish into some deep forest [...] with his hounds and a few of trusty companions” (Knecht, *Court of Francis I.* 15) bezeichnet wird. Vor allem die Hetzjagd lässt sich unter den Valois-Königen zweifelsohne als die Veranstaltung höfischer Vergnügungskultur schlechthin qualifizieren. Dafür sprechen nicht nur die personellen und materiellen Aufwendungen der jagdlichen Hofhaltung, die Franz I. in die Hofkompartimente der *fauconnerie* und der *venerie* investiert⁶. Auch die Kommentare verärgelter englischer und italienischer Gesandter bei Hof, welche über Verlegung von Audienzen aufgrund tagelanger Jagdausflüge des Königs klagen und von Vernachlässigung des Regierungsgeschäfts sprechen, bezeugen die Signifikanz des Jagens für den herrschaftlichen Habitus. Verschiedenste Faktoren unterstreichen gleichsam, dass die Jagd neben Turnieren, Ringkämpfen und dem *jeu de paume* die körperliche Hauptbetätigung des Herrschers samt Höflingen ist und somit auch den nomadischen Lebensrhythmus des Hofes maßgeblich mitbestimmt⁷. Hier sei u.a. nur auf die noch nie zuvor gekannte Strenge des Jagdrechts und den systematischen Ausbau königlicher Jagdwälder wie Fontainebleau und Chambord als *capitaineries* verwiesen. Die Etablierung dieser ausschließlich dem König und den *princes du sang* vorbehaltenen Jagdparks kennzeichnet das Wesen der inneren Reichspolitik jener Herrschaftsperiode⁸.

Das Jagen, das Reiten und der adäquate Umgang mit Waffen, so teilt es Castiglione in seinem “Libro del cortegiano” von 1528 mit, gehören zu den Grundelementen der Fürstenausbildung und sind Kernkompetenzen des idealen Edelmanns, die es ihm erlauben, bei Hofe sozial erfolgreich zu sein (Castiglione 52). Widmet man sich der Jagdausübung als sinn- und identitätsstiftendem Handlungsformat der höfischen Gesellschaft an der Schwelle zur Neuzeit, das nahezu alle Bereiche der zeitgenössischen Lebenswelt tangiert, ist es unmöglich, Raum als ein grundlegendes Dispositiv außer Acht zu lassen. In welchem Verhältnis bewegt sich die im Blickpunkt kultureller Tradition und natürlicher Funktionsmechanismen stehende Jagd zum Räumlichen? Das historische Textmaterial macht die geographische Verortung der Jagdhandlung unmissverständlich sichtbar. Vordringen, durchqueren, durchforsten, erforschen – beim Jagen geht es um jedwede Art physischer Bewältigung von Räumen: die konkrete Fortbewegung im Wald, die Pirsch, das Überwinden von Stock, Stein und Gewässern während des rasanten Verfolgungsakts. Die Jagd bedeutet, so lässt sich oben angeführtes Zitat deuten, zugleich immer systematisierende Ortsbewegung. Sie manifestiert sich in der Naherfahrung von Wald und

dessen Begehung und verschafft ihm durch zielgerichtete Fortbewegung strukturierten Bedeutungsgehalt. Diese kulturelle Sinnggebung passiert durch den Akteur, den Jäger, der den Wald als Jagdforst, sich selbst als Jäger und das Wild als Gejagten definiert.

Hinzu kommt, dass die institutionelle Komponente realhistorisch ebenfalls zu jenen bedeutungstragenden Raumaufbereitungsmechanismen zählt: Quellen der Hofhaltung und Jagdordnungen beweisen, dass die infrastrukturelle Anpassung der Waldterrains an jagdtechnische Erfordernisse (Jagdalleen, Gräben, oktagonale Wegekrenzungen) sowie das rechtliche Nutzungsverbot von forstlichem Weideland und von Holzressourcen für die nichtadelige Landbevölkerung eine Rolle spielen müssen, um eine der Vergangenheit angehörige Raumpraxis zu rekonstruieren. Solche raumstrukturierenden Handlungen sind Kulturtechniken, die durch natürliche (geographische Beschaffenheit der Wälder, Wildbestand, Klima) und kulturelle Umstände (Verhaltensnorm, Jagdtechnik, Jagdethik) determiniert sind. Das Zusammenkommen von Natur- und Kulturraum ist demnach für die logistische Ausrichtung der Jagdinstitution charakteristisch.

Folgender Beitrag behandelt Guillaume Budés Jagdtraktat des frühen 16. Jahrhunderts unter raumtheoretischen Aspekten. Es wird die These vertreten, dass erst mithilfe einer raumtheoretischen Lektüre der Quellenwert des *Traité de la vénerie* authentisch ausschöpfbar wird. Die augenscheinlichste Aussagekraft der Quelle betrifft erstens die „Vertextung“ einer realhistorischen Performanz. Das Traktat gibt Auskunft über das Jagdritual und die weidmännischen Fertigkeiten des Jägers, wie sie bei den unzähligen Hofjagden von Franz I. verlangt worden sein könnten. Da die so textlich repräsentierte Jagdhandlung eine an physischen Raum gebundene Praxis beschreibt, muss das Traktat ebenso Aussagewerte zum zeitgenössischen Umgang mit verfügbarem (Wald-)Raum bergen. Zweitens liegt ein Quellenwert im Narrativ des Materials an sich, das eine kohärente Handlungsgeographie schafft. Nicht nur, dass die Erzählung geographischen Raum selbst zum Thema macht. Sie stellt handlungsinhärente Verbindungen her, fügt Körper der Fiktion zusammen und wird dadurch selbst zum Handlungs- und Erfahrungsort⁹. Literaturtheoretisch wäre also der Text als Raum und die imaginierte Fortbewegung des Protagonisten (z.B. im Reisebericht) sowie die Lektüre an sich als dessen „Durchquerungen“ zu erachten. Der literarische Text kann demzufolge als medialer Möglichkeitsraum betrachtet werden, der der Fiktion Platz für ihre Entfaltung schafft. Die Jagd als Motivbeispiel und reale Raumpraxis

kann dort schriftlich konstruiert und in einem perspektivierten Raum erfahrbar gemacht werden. Der Wald stellt dabei eine Art "Ur-Körper"¹⁰ dar, in dem der Jäger unterwegs ist. Die (textliche) Rede über Jagd muss aufgrund des unabdingbaren territorialen Dispositivs des Jagens auch immer eine Rede über Raum sein. Über den geographischen und performativen Jagdraum zu erzählen bedeutet, einen Meta-Raum zu eröffnen, der sich den zwei anderen Räumen, der Jagd als reale Praxis und dem Text als Supportmedium, hinzufügt. Budés Traktat muss aus diesem Grund als eine spezifische (Textraum-)Erfahrung mit ebenso spezifischen Diskursregeln gelesen werden. Die "räumliche" Konstitution von jagdlichem Diskurs bei Budé steht im Fokus des Erkenntnisinteresses.

Es lässt sich demnach zusammenfassen, dass folgender Beitrag einen textanalytischen Zugriff auf Formen historischer Räumlichkeit im Jagdtraktat *Traité de la vénerie* in zwei Dimensionen vorsieht: in einer realhistorischen und einer diskursiven. Die innertextliche Rede über den Herang der Hirschhetze ist als Rede über die rituelle Strukturierung und epochenspezifische Wahrnehmung von Naturraum zu lesen. Die bloße Existenz des Textes als äußeres Medium wiederum erlaubt auf einer zweiten Interpretationsebene, die Narration ebenfalls als räumliches Terrain im abstrakten Sinne zu begreifen. Dieser immanent diskursive Raum konstruiert und integriert inhaltliche Stoffe und macht sie durch den Lektürevorgang erfahrbar.

Dieser textlich perspektivierte (Erfahrungs-)Raum, um den es im Folgenden gehen soll, muss als performativer Raum verstanden werden, der die Jagd als kulturell überformte Handlung in einem eigentlichen Naturraum, dem Ur-Körper Wald, präsentiert. Dieser kulturalistische Parameter ergibt sich nicht nur aus dem Umstand, dass sie Menschenwerk ist und im Zeichen technischer und sozialer Entwicklungsgeschichte steht, sondern dass sie, wie es die bloße Existenz von Texten über Jagd beweist, literarisch tradiert ist. Der Text, der Jagd zum Thema macht, hat bereits einen intrinsischen Aussagewert über die kulturelle Bedeutung des Jagens (ihre Bedeutung verleiht ihr Eintritt in die Verschriftlichung). Der Zusammenfall von Jagdthema und Text, von kulturellem Handlungsraum und von Regeln der Narration weist auf eine hier zugrundegelegte Pluralität von Raum. Der Jagdraum ist *per se* analytisch mehrdimensional und somit heterogen: Er berührt realhistorische geographische Orte und Handlungsräume sowie historische Textualität. Diese Heterogenität spiegelt gleichsam die Vielfältigkeit der Zugangsweisen zu Raum für die Epochen

literarischer Überformung der herrschaftlichen Jagd. Im Folgenden ist eine analytische Definition des inflationär gebrauchten Begriffs "Raum" vonnöten. Es wird davon ausgegangen, dass Raum innerhalb historischer Untersuchungen einen Kernzugang zu Handlungsbereichen des Höfischen schafft, die augenscheinlich mit geographischen Dispositionen zu tun haben. Dabei könnte es ein übergeordnetes Erkenntnisinteresse sein, Verständnis des historischen Raumdenkens zu erlangen. Denn die Epoche der "Renaissance", so lehrt Lestringant, bringe besonders in Hinblick auf nunmehr profane, kartographische Darstellungsweisen den "Vorrang des Raums über die Zeit" (Lestringant 8) hervor. Das Raumschaffen werde dort zu einer materiellen, erfahrungsbasierten Praxis. Mit der französischen Hofgesellschaft der *première modernité* ist ohnehin der Blick auf eine eigenwillige Form der Raumbewältigung eröffnet: die Umstände des Wanderkönigtums erfordern nicht nur eine pragmatische, anpassungsfähige und mobile Raumüberwindung, sondern generieren auch eine spezifische Form der Raumerfahrung. Vor diesem Hintergrund versteht sich folgender Beitrag als Impuls, den jagdlichen Handlungsablauf in überlieferter Textform raumfokussiert zu lesen. Im Untersuchungsfokus steht die Frage nach Möglichkeiten der Schaffung und Modifikation von Räumen und Orten im textlichen Medium des vormodernen Traktats. Durch welche Art der Rede wird Raumkonstitution möglich und wie kann der Text selbst diesen Raum bzw. mehrere Räume artikulieren? Dieser Fragestellung wird in textanalytischen Schritten nachgegangen. Anhand des Textkorpus sollen eingangs Festlegungen abstrakt-räumlicher Rede als Diskursregeln und darauffolgend narrative Raumschaffungsstrategien im imaginären Wald vor dem Hintergrund einer *per se* räumlich signifikanten Handlungsgeographie – der Jagd – in den Blick genommen werden. Welche Raumdarstellungsmodi werden erkennbar und welche Rückschlüsse erlauben diese auf ein zeitgenössisches Bewusstsein für geographischen Raum als Raum von Handlung und Erfahrung?

Historizität und Prozesshaftigkeit von Räumen

Für die Klärung von Organisationsweisen historischer Gesellschaftsgefüge, wie sie sich im Kulturphänomen des Höfischen finden, sind die Kategorien des geographischen Orts und des sozialen Raums zweifelsohne in gleichem Maße relevant wie für die Gegenwart. Es versteht sich von

selbst, dass die materielle Begegnung mit Vergangenen immer den Versuch des Fremdverstehens bedeuten muss. Denn die historischen Bedingungen der Raumerschließung und Raumschaffung, des Wissbaren und Nicht-Wissbaren sind nicht dieselben wie heute. Nach welchen Logiken gestalteten dörfliche, städtische und höfische Kollektive den ihnen verfügbaren geographischen Raum? Welchen Effekt hatten diese Gestaltungsformen auf die Überformung und Tradierung geographischen Raums? Was sagen gesellschaftliche Verortungstechniken über kollektive Weltbilder und Wertehorizonte aus? Ein derartiger Fragenkatalog gewinnt an Relevanz, wenn es darum geht, Lebensformen und Verhaltensweisen der Vergangenheit zu denken und mit Sinn auszustatten. Dabei erfordert die kulturanalytische Arbeit mit textlichen Relikten der Vergangenheit immer die Kompetenz des Objektivierens. Der Umgang mit der Quelle ist eine Begegnung mit dem ‚Anderen‘. Denn die vermeintliche Nähe zu historischen Lebenswelten, die durch die stoffliche Präsenz des archivalischen Quellenmaterials hergestellt wird, täuscht über eine prinzipielle Distanz hinweg. Denn so greifbar das historische Relikt physisch auch sein mag: der methodologische Zugang des Hier und Jetzt, den der Forscher notwendigerweise adaptiert, bleibt *per se* doch immer ahistorisch.

Im Kontext des vielzitierten *spatial turn* und der anhaltenden Brisanz räumlicher Belange innerhalb der Kulturwissenschaften bedarf es neben einem konkreteren Konsens über das, was „Raum“ in seiner schier ungreifbaren physischen und kulturellen Komplexität tatsächlich ist, eines interdisziplinären Handwerkszeugs, mit dessen Hilfe bis dato gewonnene Erkenntnisse über die Auslegung von Raum als kulturellem Grundformat für historische Fragestellungen fruchtbar gemacht werden können. Denn „Raum“, so könnte man es hypothetisch formulieren, erlaubt einen andersartigen Zugang zum Verständnis von Denkmustern und Verhaltensweisen vergangener Gesellschaftsformen. Die Untersuchung der Historizität von Räumen ist keineswegs neu. Denn Raum ist bekanntermaßen die Determinante der Realisierung menschlichen Daseins schlechthin. Raum im Sinne von Umwelt- und Naturraum repräsentiert naturgegebene Dispositionen, denen sich kein organisches Leben entziehen kann. Dort wo der Mensch versucht, das „Naturraums“ in technischer, wirtschaftlicher, politischer oder sozialer Form habhaft zu werden, entsteht „Kulturraum“ (Reinhard 405). Dort wo „Naturraum“ und „Kulturraum“ in der Geschichte aufeinandertreffen, findet sich aufschlussreiches Untersuchungsmaterial für die kulturhistorische Forschung. Dies kann Fragen

nach geographischen und meteorologischen Bedingungen historischer Lebenswelt aufwerfen und in Bezug auf die Wechselwirkung von Verfügbarkeit und Beschaffenheit physischen Raums und gesellschaftlicher Organisation profunde Erkenntnisse erbringen. Diese Erkenntnisse wiederum erlauben Rückschlüsse auf Muster der Raumerschließung und Raumwahrnehmung vergangener Zeiten. Da es sich bei der Jagd auch um ein immanent an geographische Dispositionen gebundenes Handlungsformat handelt, muss ihre historische Untersuchung umweltliche Bedingungen, insbesondere den Wald, als Untersuchungskontext mit einbeziehen.

Vor dem Hintergrund, dass Raum im Zuge des *spatial turn* in den Geisteswissenschaften nun mehr und mehr mit dem ‚weichen‘ Kulturellen in Verbindung tritt und die Starrheit des ‚Harten‘, physisch Messbaren hinter sich lässt, eröffnen sich neue analytische Möglichkeiten, einen Zugang zu umweltlichen und performativen „Räumen“ der Vergangenheit zu schaffen. Eine vielzitierte Grundannahme besagt, dass es sich bei der Rede vom Raum zuerst einmal um die Rede von der Anordnung handele. Räume werden durch die in ihnen angeordneten Dinge erst denk- und sagbar. Ihre Struktur ist es, die den Raum belebt, die ihn als einen Platz mit zugewiesenen Gegenständen oder Handlungen definiert. Jene Dinge können dazu beitragen, die Beschaffenheitsoptionen des jeweiligen Raums weiterzudenken. Dass nicht nur die Ordnung seiner Dinge, sondern auch die in ihm geschehenden Handlungen „Raum“ ausmachen, ist am Beispiel von Organisationsformen jedweden gesellschaftlichen Verbands zu veranschaulichen. Räume und Orte werden dort gewissermaßen als totaler Referenzpunkt von Sozialität verhandelt: Besteht Raum anfänglich in einer irgendwie gearteten, momentanen Ordnung verfügbaren Territoriums (z.B. die natürlich-geographische Gliederung eines Siedlungsgebiets), wird er durch Organisationspraktiken des Kollektivs und dessen kulturelle Zuschreibungen (z.B. durch Residenzregeln und Verhaltensordnungen) sozial markiert. Im Sinne Marc Augés wäre dieser sozial markierte Raum ein „anthropologischer Ort“ (Augé 86). Er hat eine identitätsstiftende Funktion für den menschlichen Akteur, hervorgebracht durch eine kollektive Raumpraxis. Residenzort und Handlungsraum eines gesellschaftlichen Zusammenschlusses beschreiben damit gleichermaßen eine „kulturell belebte Geographie“¹¹. Physisch-geometrische Orte, deren primäre Funktion es ist, dem Siedler Boden zur Kultivierung eines Residenzgebiets und somit seine gesellschaftlichen Reproduktionsbasis zu liefern,

erhalten durch kulturbasierte Prozesse eine symbolisch aufgeladene Aura und werden in logischer Konsequenz zu Erfahrungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsräumen. Die auf Michel de Certeau zurückgehende (analytische) Unterscheidung zwischen *espace* und *lieu* ist in diesem Rahmen signifikant. Die zentrale Opposition zwischen Ort (*lieu*) und Raum (*espace*) besteht bei De Certeau, um es abstrakt zu formulieren, in nichts anderem als in der Handlungsdynamik: Während der Ort eine temporär gefestigte Konstellation von Punkten beschreibt, zeichnet sich Raum durch seine Prozesshaftigkeit aus (De Certeau 217). Den Ort als solchen gibt es nur als ein Hier oder ein Dort, als ein Nebeneinander, da “dort” nicht zugleich “hier” sein kann. Dieser Umstand zwingt den Ort gewissermaßen in eine Art des trivialen Daseins (De Certeau 219). Der Raum hingegen beinhaltet ein “Geflecht” von dynamischen Elementen. Er kann nur zu dem werden, was er ist, indem mit ihm richtungsweisende Handlungen geschehen. So ist nach De Certeau der Raum “ein Ort, mit dem man etwas macht” (218). Er stünde somit in konstanter Abhängigkeit zu verräumlichenden Kulturtätigkeiten, die ihrerseits sinnstiftende Funktion innehaben. Er ist Attribut und gleichzeitig Abstraktion des Ortes. Die Erzeugung des Raums passiert ausschließlich durch signifikante Handlungen und ihre Variabilität: Räume sind demnach, so könnte man auf der Basis der “Kunst des Handelns” (De Certeau) schlussfolgern, Resultat der “Lesarten” von Orten.

Wenn Räume als produzierbare Handlungsträger aufzufassen sind, also Plattformen beschreiben, in denen z.B. Erfahrung gemacht und verwertet, Kenntnis erworben und angewandt werden kann, so setzt dies voraus, dass sie gleichermaßen durchquerbar und organisierbar sind. Von dieser pluralen Auslegung des Raumbegriffs und der speziellen Form von Raumkonstitution, die untrennbar von der Performanz und dem Ort ihres Geschehens zu betrachten ist, soll im Folgenden ausgegangen werden. Anhand des *Traité de la vénerie* soll die Produzierbarkeit von Raum in doppelter Hinsicht nachvollziehbar werden: im Sinne des Textes als Möglichkeitsraum und Repräsentationsmedium räumlicher Vorstellungen sowie als Produktionsplattform von narrativen Handlungsgeographien. Die Durchquerung des Waldes als Jagdterrain, wie sie vom Verfasser Guillaume Budé narrativ generiert wird, soll im Kontext der Produktion von Diskursregeln analysiert werden.

Guillaume Budés Traité de la vénerie zwischen Wissensraum und Raumwissen

Im Rahmen des in mittelalterlicher Tradition stehenden französischen Jagdschrifttums tritt das von Guillaume Budé vorgelegte Textzeugnis der königlichen Hirschjagd in einem vergleichsweise eigentümlich anmutenden Kontext auf. Um 1529 arbeitet der Hofgelehrte und Weggefährte des Königs Franz I. die humanistische Programmschrift „De Philologia“ auf Latein aus. Diese solle gemäß der ‚studia humanitatis‘ dem viel beklagten Verfall des geistigen Lebens jener Zeit Einhalt gebieten und das Lateinische als zeitgemäßen Sprachschlüssel zur Erkenntnis der antiken Gedankenwelt bewerben. Es ist daher auf den ersten Blick frappierend, dass das zweite Buch einer solch philologisch motivierten Studie besagten Jagdtext unter dem Titel „De Venatione“ enthält. Er ist zumeist in Form der französischen Erstübersetzung *Traité de la vénerie* von 1572 geläufig, die die Grundlage dieser Untersuchung liefert. Ursprünglich, so der Herausgeber der ersten französischen Druckausgabe von 1861 Henri Chevreul, sei dieser thematisch gänzlich aus dem Gesamtkontext herausfallende Teil der „Philologia“ für die Söhne Franz, Henri und Charles, bestimmt gewesen (Chevreul VIII). Schenkt man dieser Vermutung Glauben, so besteht wenig Zweifel an der potenziell didaktischen Intention des Textes, zumal die Jagd als unentbehrlich für die Prinzenziehung bei Hofe gehandelt wird. Jedoch darf ein weiterer Entstehungszusammenhang der Quelle nicht unerwähnt bleiben. Betrachtet man den Werdegang des Autors von illustrier Herkunft, so scheint sich ein zweites Motiv für die Integration des Jagdthemas in eine sonst rein humanistische Studie aufzutun. Im Alter von 24 Jahren verschreibt sich Guillaume Budé ganz dem Studium des Altertums und entwickelt zunehmend französischnational geprägte Auslegungsstrategien des von Italien kommenden humanistischen Gedankens. Bei Hof bekleidet er diverse Ämter, was nur für seine Wertschätzung und die ihm zugeteilte Gunst des Königs sprechen kann: In den Jahren 1501 und 1505 reist Budé in diplomatischer Mission nach Italien und begleitet Franz zum großangelegten englisch-französischen Gipfeltreffen des *Camp du Drap d'or* 1520 bei Calais. 1522 wird er zum *maître des requêtes* ernannt und ist maßgeblich an Ausbau und Leitung der Bibliothek von Fontainebleau beteiligt. Ein Teil seiner Karriere als Hofgelehrter besteht zunehmend in dem idealistischen Versuch, Franz zu einer Institutionalisierung des humanistischen Bildungs-

programms auf französischem Boden zu bewegen. Ein Wunsch, dem der König erst mit mehr als zehnjähriger Verzögerung nachkommt und die *Institution des lecteurs royaux* gründet, Grundstein des späteren *Collège royal* und heutigen *Collège de France*. Vor dem Hintergrund dieses persönlichen Plans muss besonders Budés Gesamtwerk der “Philologia” und somit auch die Passage “De Venatione” gelesen werden. Es ist durchaus plausibel, dass Budé den Textproduktionsraum instrumentalisierte, um die Gegenwartsfähigkeit eines zeitgemäßen Lateins zu demonstrieren und die “menschenformende Kraft der bonae literae” (Buck 18), verpackt in einer Lobeshymne auf die von seinem Herrn so geliebte Jagd, zu bewerben. Dies erklärt zweifelsohne die weitschweifenden Digressionen über den Wert der lateinischen Sprache und die assoziativen Verweise auf Gemeinplätze der griechischen Mythologie, die die Textstruktur des *Traité* markieren.

Da die Humanisten des 16. Jahrhunderts in Anlehnung an das gelebte Leben, die “vita activa”, über die gesamtgesellschaftlichen Zustände ihrer Zeit zu reflektieren pflegen, ist der Zusammenfall von jagdlichen und gelehrten Überlegungen keine besondere Ausnahme im Geistesleben jener Epoche. Die zeitgenössischen Pendanten und Korrespondenzpartner Budés, Thomas Morus und Erasmus, verhandeln die Jagd in ihren ebenso wirkmächtigen Schriften gleichermaßen, wenn auch in umgekehrter Argumentation: Erasmus übt harte Kritik am Jagdfuror zeitgenössischer Eliten und stellt der vermeintlichen Tugendhaftigkeit dieser kriegerischen Leibesertüchtigung den Vorwurf der absoluten Dekadenz gegenüber. Thomas Morus bezeichnet trotz der zügellosen Jagdleidenschaft seines Herrn Heinrich VIII. von England die Jagd in seiner *Utopia* als eine niedere Tätigkeit, “whereas the hunter seeks nothing but pleasure from murdering a poor innocent beast” (Cartmill 772). Im *Traité de la vénerie* hingegen singt Guillaume Budé ein Loblied auf den Glanz der “passe-temps spectable” (Budé 32) der Jagd. Dies tut er nicht uneigennützig, wohlwissend, dass das Konversieren über das Hetzjagen und über die hohen Künste der Jagdtechnik, wie sie die französische Hofkultur hervorbringt, das Gefallen des Königs finden würde. Der *Traité* besteht in Form eines Zwiegesprächs zwischen Autor und Franz I. Die Dialogform soll zweifelsohne in Rückbesinnung auf die platonische Didaktik dargestellte Inhalte zugänglicher machen. In der Tat handelt es sich um eine detailreiche Abhandlung über Ablauf und Logistik der Hetzjagd mit Hunden auf den Hirsch, vom Loslassen der Hundemeute bis zur *curée*, der Häutung, Ausweidung und Zerlegung des Wilds. Ungeachtet des deutlichen philo-

logischen Abschweifungsgehalts kann das Ensemble durchaus als normative Anleitung zur Jagd und als naturkundliche Studie zum Hirsch verstanden werden.

Budé eröffnet mit dem Geständnis der eigenen Inkompetenz, über Jagd zu konversieren. Jene Inkompetenz macht er zum Aufhänger, im Gegenzug die vollkommenen Jagdfertigkeiten seines königlichen Gegenübers zu preisen: “[...] quant a ce passetemps de la venerie, vous l’avez rendu parfait et accompli” (2). Im weiteren Textverlauf stilisiert er geradezu rigoros das Eigenprofil des Unwissenden und den Gesprächspartner als Kenner und Köhner. Aufgrund seines fachlichen Unvermögens laufe er Gefahr, sich in Gegenwart eines solch vollendeten Jagdexperten, der einst Diana “mesme pour maistresse au mylieu des bois” (7) gehabt zu haben scheint, lächerlich zu machen. Derartige Fauxpas, in einem Anflug von Selbstüberschätzung unangefochtene Koryphäen eines kunstvollen Tätigkeitsbereichs belehren zu wollen, seien schon den Alten unterlaufen: “Ainsy qu’il aduint jadis a Phormion [...] lequel osant parler deuant Hannibal de l’office d’un capitaine, et des ruses de guerre, fut a bon droict mocqué.” (7).

Diese Profilvergabe impliziert bereits, dass es sich bei der Jagd um ein Handlungsformat handelt, dem ein spezieller, unerlässlicher Wissensbestand zugrundeliegt. Es geht dabei um Wissen, das nicht nur unabdingbar ist, um die Jagdveranstaltung erfolgreich zu realisieren, sondern auch um die hohen Anforderungen der weidmännischen Ästhetik zu bedienen. Darum sei es vonnöten, so formuliert es Budé, stets mit größter Sorgfalt und auf der Basis formvollendeten Fachverständnisses (besonders unter dem wachen Auge anderer Spezialisten) über die Jagd zu konversieren. Derjenige, der versuche, sich am jagdgelehrten Fachdiskurs ohne authentisches Wissen Teilhabe zu verschaffen, wirke töricht. Dieses authentische Wissen wiederum könne in seiner Komplexität nur durch das praktische Erlernen “im Feld” erworben werden: “(...) celui qui n’a esté institué es campagnes, es forests et es armées, qui est la cause que ne puis cheminer librement en ceste voye difficile, et non acoustumée.” (8). Das hier geforderte Jagdwissen braucht praxisbezogene Inhalte auf hohem Niveau, um instandgehalten, aktualisiert und angereichert zu werden.

Der literarische Text erfährt in dieser Weise zweierlei Umrahmung. Erstens wird ein personenbezogener Wissensraum generiert, der sich *de facto* in einem hierarchischen Klassement beider Gesprächspartner als Träger oder Nicht-Träger von Wissen offenbart. Die Kriterien dieser Hierarchisierung lassen sich anhand des Maßes an vorhandenem Wissen,

das die jeweilige Person vorweisen oder nicht vorweisen kann, ermitteln: Budé selbst ist Denker und Motor der Abhandlung, zugleich aber selbstbekennender Laie auf der Inhalts- und Praxisebene der *vénerie*. Franz hingegen wird als ausgewiesener Kenner inszeniert. Er ist ein Wissender, der als Korrekturinstanz bzw. als Erlebender, der im Wald den wahrhaftigen Gefahren der Jagd begegnet, auftritt. Zweitens weist dieser personenbezogene Wissensraum also eine Nuance des Performativen auf: Durch den regelmäßigen Vollzug der Jagd hat Franz dem Autor einen erfahrungstechnischen Informationsvorsprung voraus. Der dargestellte jagdliche Wissensbestand definiert sich somit durch seinen praxisorientierten Gehalt und durch die ihn repräsentierenden Wissensträger. Diese Definition von situationsbezogener Personenwertigkeit in Abhängigkeit vom Besitz an Handlungswissen wird im Texteingang vorgenommen und legt das Grundmuster der literarischen Gesprächssituation fest. Die klar abgegrenzte Rollenverteilung von gelehrtem Schreiber und jagendem Waldgänger stellt eine oppositionelle Kluft zwischen Theorie und Praxis her. Die erste räumlich-textliche Zweiheit entsteht.

Im Textverlauf wird diese in Abhängigkeit zum Wissensbesitz stehende Zweiheit kontinuierlich kultiviert. Budé weist sich wieder und wieder als bloßer Beobachter des Jagdgeschehens aus. Das, was er referiere, basiere nicht auf eigener Felderfahrung. Vielmehr bestünden die vorgelegten Informationen in dem Eindruck, der sich einem außenstehenden Augenzeugen des Spektakels darbiete, der sich zu Pferde bewege und durch sichere Distanz vor den Gefahren des "conflict" gefeit sei:

Combien que je vous aye veu quelquefois a cheval assaillir un sanglier escumant et le tuer de vostre espée, lors que je regardois en lieu seur avec la bande désarmée du passetemps, et estant a cheval environnois les toiles, et pouvois veoir par dessus le conflict sans danger. (7).

Abgesehen von der Inszenierung königlichen Heldentums wird durch die Art der Darstellung in doppelter Hinsicht eindeutig, dass das für das Ritual signifikante Wissen in erster Linie aus performativem Wissen besteht. Das Zuschauerdasein genüge nicht, um zu erkennen, was die realen Umstände der Jagd bedeuteten. Man müsse, um eine authentische Erkenntnis des Jagdvorgangs zu erlangen, die eigene Teilhabe garantieren. Das Feldwissen ist handlungsbestimmend. Diese spezielle Ästhetik des handlungs- und erfahrungsbasierten Wissensraums wird in einem zweiten Schritt durch die unbedingte Notwendigkeit profunden Diskurswissens

weiter dimensioniert. Wollte man in der Gegenwart des *père des veneurs* von der Jagd sprechen, so müsse dies mit größter Überlegung und Sorgfalt geschehen, um kommunikative Ebenbürtigkeit zu generieren:

Quand l'on parle en court et devant vous de la venerie ou la fauconnerie, des instruments militaires, et de dresser armées, comm'il faut avoir les termes propres, et entendre exactement ce que l'on dict, avec quel soin [...] et scrupule il y convient de proceder. (7-8).

Den Status des Jägers zu führen erfordert eine Legitimation, die auf der Abfrage von Begriffswissen beruht und anhand der Artikulation dieses Wissens im Anwendungszusammenhang aktualisiert wird. Durch das Vorweisen jagdlicher Eloquenz, d.h. durch Kenntnis des theoretischen Fachvokabulars und dessen korrekten Gebrauch in der Kommunikationssituation, kann dieser Legitimationsprozess stattfinden. Im Umkehrschluss, so könnte man annehmen, bedeute die Regelverletzung des jagdkonformen Sprachgebrauchs nicht nur, Gespött auf sich zu ziehen, sondern sich selbst aus der Könnerschaft auszuschließen. Die theoretische Fachkenntnis steht ihrerseits jedoch nie getrennt von dem performativen Wissen, was ausschließlich "im Feld", d.h. in Anschluss an die Automatisierung von jagdrelevanten Handlungen, gewonnen wird. Das Jagdwissen erhält insofern einen exklusiven Charakter, als dass es sich auf eine Trägergruppe der ‚Erlebenden‘ beruft.

Im Blickpunkt des eröffneten Wissensraums "Jagd" stehen drei grundlegende Inhalte, die der erfolgreichen Umsetzung des Jagdrituals dienen: das Wissen um das Wild (Auswahl des Jagdwilds, Kenntnis des Wildverhaltens und der Täuschungsmethoden), das Wissen um den Ablauf der Jagd und um die Integration der Hilfsmittel (Tierhelfer, Waffen, Funktionen des Jagdpersonals) sowie das Wissen um die fachkonformen Jagdausdrücke. Letztere tauchen in Form von Einzelhinweisen und recht unsystematisch im Textverlauf auf. Es handelt sich um Begrifflichkeiten, die das Bezeichnete im Jagdgebrauch vom gewöhnlichen Volksmund zu unterscheiden suchen – nicht nur ein Qualitätsnachweis der Exzellenz der *venerie*, sondern auch ethischer Leitfaden zur Wertschätzung des Hirsches:

Vous, nobles et illustres veneurs, ne l'appelez (le cerf rusé) fin et cauteleux, comme les autres, ains courageux et sage, ayans [...] faict plusieurs vocables propre de l'art, es ursupez du vulgaire, mais de plus elegante et pleine signification par les forests, quand prononcez avec contenance et vesture convenable a la venerie qui leur donnent merveilleuse grace. (17).

Der Gebrauch der eleganten Jägersprache sowie der inhaltlich korrekte Umgang mit Fachbegriffen zählen zum Verhaltenscode des “bon quôteur”. Der Respekt vor Anmut und Intelligenz des Wildes ist dabei oberstes Gebot: “[...] salut par l’incroyable astuce dont nature a doué cest animal” (17). Die distinkten Begrifflichkeiten sind eine Möglichkeit der Hommage an den “cerf courageux et avisé”. Den Hirsch, der aufgrund seines jungen Alters zur Hetzjagd ungeeignet ist, nenne der Jäger “refus” (11). Ist der Hirsch ausgewachsen und somit jagdtauglich, so sei er “de grandeur venable” (11). Ebenso bezeichne man weidmännisch korrekt das Hirschgeweih als “tête”: “[...] Vous ne l’appelez (ce que les cerfs jettent tous les ans) corne, comme les Latins, ains teste, voulans signifier par la, l’honneur de la beste.” (44). Der althergeleitete Topos des Hirsches als Königswild wird bei Budé durch die unbedingte Notwendigkeit der qualitativ-selektiven Jagd generiert. Sie steht im Zeichen der Erfurcht vor dem sowohl hochgeborenen, als auch faszinierend klugen Jagdwild. Die sorgfältige Auswahl des zu hetzenden Hirsches sei daher von unabdingbarer Bedeutung:

[...] vostre coustume est [...] de ne chercher pour courir toutes les sortes de cerfs indifferemment, et ne les choisissez point qu’ilz ne soient de bonne grandeur et longueur. (4).

In keinem Fall solle das Hetzen auf Gleichgültigkeit oder auf wahllosem Ermessen aufbauen. Der Jäger, der etwas von seinem Metier verstehe und die Ambition des “profit de l’exercice du corps” verfolge, wisse, dass ein Hirsch “portant pour le moins dix cornettes” (11) auszuwählen sei. Um ihn anhand von Hufform und Geruchsfährte zu identifizieren, bediene man sich der Jagdhunde. Ihre Erziehung und Ausbildung zählen zu Vorbereitungsmaßnahmen außerhalb des Jagdrituals, die ihrerseits wiederum spezielles naturkundliches und pädagogisches Wissen und somit die Kompetenz von Fachmännern erfordern:

Je tairay aussy que comme les pedagogues sont donnez aux enfans de maison, ainsy estre baillez maistres et conducteurs aux chiens [...] pour les dresser et gouverner. (32).

Der im *Traité* konstruierte erforderliche Wissensbestand für die Durchführung der Jagd ist beträchtlich und mehrschichtig. Im performativen Bereich betrifft er allem voran die Ritualleistung an sich. Die Darstellung der weiteren Wissensbereiche generiert ein offensichtliches

Weiterleben der Jagd über den Vollzug des Rituals hinaus: Im gleichen Maße wie die Jagd an sich ist dieser extraritueller Bereich von Wissensanforderungen bestimmt. Die Vorbereitung z.B. schließt langzeitliche Hundehaltung und -erziehung ein. Die Nachbereitung der Jagd passiert in der Rede über sie. Diese scheint durch einen Verhaltenskodex normiert, der sich besonders auf die Sprachleistung bezieht. Stichhaltig an dieser Ausführung Budés ist, dass der Text in Bezug auf die Konversation über Jagd gewissermaßen eine für außertextliche Belange gültige Diskursregel im eigenen Diskurs formuliert. Die angemessene Sprachverwendung, also das, was für den Jäger sagbar ist, um seine Jägeridentität zu legitimieren, ist durch die Verwendung von Fachtermini geregelt. Die Sagbarkeit ist wiederum durch das praktisch "Wissbare" bedingt: nur im Zusammenspiel mit dem Praktizieren der Jagd, dem Waldgang und dem ständigen Beobachten des Wildes kann diese Identität komplettiert werden. Ohne Erfahrungs-, Handlungs-, und ästhetisches Kommunikationswissen könne der Jäger nie zum Jäger werden.

Der Jagdwald im Spiegel naturräumlicher und kulturräumlicher Dispositive

Der Wald, den der Jäger zu begehen hat, um die Regeln der Natur, die in ihm vorherrschen, bei Leibe zu erfahren, sie sich einzuprägen und auf ihrer Grundlage Handlungseffizienz für die erfolgreiche Durchführung seiner Jagd auszubilden, ist im *Traité de la vénerie* Ort des Geschehens, Ort der Begegnung zwischen Kulturmensch und unberührter Natur sowie Raum der literarischen Handlung zugleich. Es erscheint zu Beginn sinnvoll, einen Blick auf die realhistorische Geographie des Waldes zu werfen, um die physischen Bedingungen der historischen Jagd und die zeitgenössische Perzeption von Waldgegenden greifbar zu machen. Denn reale Waldverhältnisse, so belegen jüngere interdisziplinäre Umweltgeschichtsforschungen, stehen im Kontrast zu ihren in der Literatur des Mittelalters imaginierten Topoi (Schnyder 122).

Die Wälder des frühmittelalterlichen Abendlandes nehmen nachweislich weitaus größere Flächen ein und weisen eine höhere Dichte an Baumwuchs auf als in späteren Epochen. Lichtdurchflutete, offene Stellen markierten das Waldbild dabei weitaus weniger. Als Rohstofflieferant und Energieträger, aber auch als Siedlungs- und Weidegebiet stellt der Natur-

raum Wald die Grundlage der mittelalterlichen Existenzsicherung schlechthin dar. Die exzessive Rodungspraxis des Hochmittelalters spiegelt jene grundlegende Funktionalität von Waldbeständen wieder. Sie führt allerdings alsbald, zumindest in deutschen Gefilden, zu einer bedrohlichen Übernutzung, die Ende des 13. Jahrhunderts erste Präventionsmaßnahmen in Form von systematischen Aufforstungen und Waldordnungen notwendig macht. Je mehr die Funktionalität von Rodungsraum und Nährwald durch administratives Quellenmaterial offenkundig wird, desto weniger bekundet die Imagination jene konstruktiven Nutzungsmöglichkeiten des "wilden" Waldes. Mittelalterliche Deutungen bedienen besonders im höfischen Roman den Wald als *terra inculta* im Sinne von weltentrücktem Unland, die die direkte Opposition zur *terra culta*, dem besiedelten, zumeist höfischen Zivilisationsraum bildet. In der *chanson de geste* ist der Wald zwar Jagdgebiet und damit Inszenierungsmöglichkeit des adeligen Kriegers, aber ebenso ein unkultivierter "Nicht-Ort" (Schnyder 126), dessen dunkles, undurchdringliches Dickicht tödliche Gefahren birgt. Durch die Abwesenheit kulturschaffender Einwirkung herrscht in ihm ungeteiltes Chaos. Wie dem Wasser oder der Wüste sind ihm Bedingungen inhärent, die außerhalb zivilisatorischer Erfahrbarkeit liegen. Seine Dunkelheit und Undurchsichtigkeit erschweren oder verwehren dem Menschen den Zutritt. Jacques Le Goff bemerkt trotz des dominierenden Motivs der formlosen Einöde das "doppelte Gesicht" der mittelalterlichen Waldimagination. In Chrétien de Troyes "Parzival" erfahre die Durchquerung des Waldes gleichermaßen ein destruktives und ein konstruktives Moment: Er ist Zuflucht- sowie Initiationsort und heimtückische Bewährungsprobe, bestehend aus Halluzinationen und Versuchungen zugleich.

Trotz seiner literarisch konstruierten Kulturlosigkeit ist der Wald realhistorisch stets ein Ort des Menschenwerks. Le Goff nennt ihn einen "Raum, in dem man Obst pflückte und Honig sammelte [...], ein Ort, an dem das Holz verwertet, Glasmalerei und Metallurgie betrieben wurden, ein Gebiet in dem Haustiere, insbesondere Schweine Nahrung fanden" (Le Goff 88). Entgegen der literarisch imaginierten Einsamkeit weist das Waldterrain geradezu eifriges gesellschaftliches Treiben auf. Jede soziale Interessengruppe weiß sich den Wald zunutze zu machen, was nicht selten zu Streitigkeiten führte. Der Wald wurde Konfliktaustragungsort der *bellatores*, die ihn als Jagdterrain beanspruchten, der *oratores*, die ihn als asketischen Klosterort besiedelten und der *laboratores*, die Holz zum Hausbau und Heizen, Wildfleisch für die Nahrungsbeschaffung und Weideland für

ihr Vieh nutzten. Überdies stellt er einen Zufluchtsort für die von der Gesellschaft Ausgeschlossenen bereit, was den literarischen Topos der Zivilisationslosigkeit beeinflusst haben mag. “[...] Die Besiegten und die Außenseiter: flüchtige Leibeigene, Mörder, Abenteurer und Räuber” (Le Goff 88) fanden dort außerhalb städtischer Sozialkontrolle Unterschlupf.

Betrachtet man den Wald als Ort des Jagdgeschehens, so wird er mit dem Beginn jagdlich-ritueller Handlungen zum Kulturraum *par excellence*. Mit der unberührten Natur geschieht etwas. Sie bietet Raum für jagdliche Performanz, gerät in den Schnittpunkt eigener und jagdlicher Gesetzmäßigkeiten.

Da Jagdwissen, um es zusammenfassend zu formulieren, handlungsbestimmende Funktion hat und selbst nur durch die Handlung erwerbbar werden kann, muss der Wald im *Traité* als Lernort verstanden werden. Menschen, die über Walderfahrung verfügten, seien klar von denen unterscheidbar, die die Jagd nur aus Erzählungen kannten. Das geschulte Auge des Jägers erkenne sofort, “[...] si vous avez appris cest art par le rapport d’autrui, et à l’ombre, ou si vous vous estes trouvé es forests avec les veneurs a la poursuytte des bestes.” (Budé 28). Die Waldkenntnis, so lehrt uns Budé, sei die Kernkompetenz des höfischen Jagdpersonals, der “picqueurs, aydes, et varlets”:

[...] qu’ilz sachent les lieux plus notables des forests, et les compagnies des bestes; tiennent en leur memoire les routes, voyes et carrefours des bois, ne plus ny moins que les faunes et sylvains. (46).

Nur wer Lichtungen, Waldwege und Jagdalleen sowie die wichtigsten Wegekrenzungen wie seine Westentasche kenne, könne der komplexen Logistik der Jagd folgen und der Gerissenheit des Hirsches die Stirn bieten. Franz I. selbst kenne durch seine brillante Beobachtungsgabe seine Wälder bereits auswendig, nachdem er nur zwei oder dreimal dort unterwegs gewesen sei. Ohne die Begehung des jagdlichen Schauplatzes sei die Aneignung der jagddienlichen Handlungsgeographien unmöglich. Der Wald dient als Erfahrbarkeitsraum des Jagdwissens. Er stellt Wissbares bereit, was durch die Handlung belebt werden muss. Das Naturerlebnis wird zum Dispositiv der Jagdausübung schlechthin. Der Naturraum Wald bleibt im Zuge naturkundlichen Wissenserwerbs als solcher bestehen. Was ihn zum Kulturraum macht ist nicht sein Wissensgehalt selbst, sondern die Möglichkeit es zu speichern, zu aktualisieren und zur Hatz zu instrumentalisieren.

Jenseits des dominanten Wissensaspekts bei Budé lässt sich die textliche Zweifelt zwischen Natur und Kultur sowie Erfahrung und Wissen im sukzessiven Durchdringen des Waldes mit jagdsymbolischen Handlungsbeschreibungen feststellen, welche sich stets wechselseitig zu durchdringen scheinen. Denn neben der Erschließung eines Wissensraums steht das Einbringen waldfremder Elemente, Utensilien und Techniken des Jagdzeremoniells. Zu Beginn findet der Rapport beim sogenannten Stelldichein statt – die königlichen Jagdhelfer referieren ihre morgendlichen Beobachtungen der Wildspuren vor der Jagdversammlung in komfortablem Ambiente und entscheiden, welcher der ausgemachten Hirsche zu hetzen sei:

L'assemblée se fait en quelque beau lieu sous des arbres, et les veneurs assis a l'herbe estendent la nappe sur les feuilles et la verdure, prenans leur refrection prez la table du roy ou du prince, ou ilz deliberent quel cerf doit estre couru entre ceux qui sont rapportez [...]. (11).

Die Aufbereitung des Rapports als Jagdauftakt gleicht einem Festbankett in Miniaturausgabe. Auf einer Waldlichtung sind Tische für König und Dauphin hergerichtet. Die Jagdhelfer versammeln sich in unmittelbarer Nähe des Königs auf einer Decke im Gras. Nachdem über die Jagdbeute entschieden ist, wird die Hundemeute auf die Fährte des Hirsches losgelassen:

Les chiens sont laschez, et le signe donné de la chasse commencée, par le son des trompes, pour les resbaudir et encourager. (13).

Die idyllische Gesellschaft löst sich auf. Der erste Vorstoß in die Weiten des Waldes auf der Fährte des am Morgen gesichteten Hirsches beginnt. Mit der Verfolgungsjagd scheint auch der Text eine Beschleunigung zu erfahren. Der Waldraum wird nicht nur physisch durch die stürmische Hundemeute, sondern auch akustisch durch ein Zusammenspiel von kontinuierlichem Bellen und Jagdhornklängen ausgefüllt:

Le cerf choisy est pressé par les chiens courans, par les picqueurs, par le son des trompes, par le cry des veneurs et bruyt des abbais. (13).

Die Einnahme von Waldraum passiert in Form eines wahrhaften Durcheinanders von fortwährenden Bewegungen und Klängen, die doch

systematisch und zielgerichtet erscheinen. Denn das Ziel ist offenkundig. Doch der Hirsch ist lernfähig, kennt die Methoden der Hetzjäger und weiß, die Spürnase der Hunde zu täuschen:

Quand les cerfs se voient pressez par la vitesse et ardeur des chiens, ilz ont acoustumé de faire plusieurs ruses et horvaris, tournoians ca et la pour fuyr, en donnant le change: car, pour se defaire d'eulx, ilz vont chercher les biches et autres cerfs [...] afin de decevoir les chiens. (18).

Die natürliche Waldlogik ist zunehmend in der Auflösung begriffen. Der Hirsch macht von seiner Gewitztheit Gebrauch, um die Hunde auf eine falsche Fährte zu locken, biegt hier und dort abrupt ab oder gesellt sich zum Pulk anderer Hirsche und Hirschkühe. Nützt alles nichts, um die Hunde zu verwirren, so mische er sich unter eine Herde Rinder und springe auf eins mit den Vorderbeinen auf, um ein Stück Weg auf ihm zu reiten “courant assez longuement comme s’il estoit à cheval, touchant la terre avec les pieds derriere seulement” (19).

Die Jagdlogistik der *veneurs* ist jedoch ausgefeilt, sodass es dem Hirsch kein Leichtes ist, den ihn einkreisenden Jägern zu entkommen. Ein Beispiel dafür sind die Ablösepositionen der Hunde, die an der einen oder anderen Waldabzweigung zum schnellen Attackieren eingerichtet werden und auf die der Hirsch hingetrieben wird: “Vers quelque lieu decouvert de la forest, et quasi sans herbe, comme la nature et disposition des lieux se rencontre, ou il est vraisemblable que le cerf passera” (33).

Diese “Wartepositionen” existieren parallel zu der sich schon in vollem Gange befindlichen Hatz. Die sukzessive Erschließung des Waldes wird von ihnen forciert, setzt aber bereits getane logistische Arbeit voraus.

Der letzte Weg des erschöpften Jagdwilds aus seiner Bedrängnis ist die Flucht aus dem Wald, dessen Terrain durch die Omnipräsenz jagdlicher Instanzen nicht mehr das seine ist. Es entscheide sich somit, den undurchsichtigen Wald, in dem die Hunde ihm auflauern, zu verlassen und in die freie Fläche der Felder oder in konkreten Kulturraum, in Dörfer und Stadtkerne, zu fliehen:

La coustume des cerfs est, quand ilz se sentent fort travaillez, de laisser le couvert des bois et se jetter en la campagne; quelquefois aussy d’aller es bourgs et villages. (40).

Die Signifikanz liegt dabei nicht nur in der von Budé vorgenommenen Trennung “le couvert des bois” und “la campagne”, sondern im Verlassen des natürlichen Terrains durch den Hirsch, der lieber besiedeltes, also ihm eigentlich fremdes Land aufsucht, um dem Tode zu entkommen. Die sukzessive Beschleunigung der Jagdhandlung und der Einsatz genauer Kenntnis des Wildverhaltens resultiert in einer scheinbaren Umkehr biologischer Logik: Der Mensch macht sich den Wald zu eigen, das Tier entflieht in seiner Not in das Gefilde des Menschen.

Ist der Hirsch gestellt und durch den *picqueur* erlegt, steht das Abschlussritual – die *curée* – aus, das die Häutung, das Ausweiden und Zerlegen des Hirsches sowie die Fütterung der Hunde meint:

Alors doit estre cornée la retraite [...] et assembler les veneurs et picqueurs espars ca et la. Qui est comm'un cry de joye [...] aprez la chose bien et heureusement faite. Aprez suyt la curée qui est comme une soudaine revue des entrailles de la victime offerte a Diane. (22).

Die Eingeweide dienen den erfolgreichen Hunden als Belohnung. Zur Sättigung, so lehrt Budé, sollen Brotkrumen in das Hirschblut getunkt und mit etwas abgetrenntem Fett vermischt und beigeführt werden, um eine bessere Sättigung der ausgelaugten Meute zu erreichen (23). Die Walddurchquerung endet hier in einem Ritual, was ebenso wie das Hetzen Spezialwissen erfordert:

Il fault que le commis a faire la curée soit expert en cela, et sache bien despouiller la beste, la couper membre a membre et partir. La peau ostée, il faut couper la teste, et donner au lymier qui a faict la queste [...]. (22).

Der *commis* solle seine Sache gut machen, den Hirsch Stück für Stück zerlegen und nach fachgemäßer Häutung seinen Kopf abtrennen und diesen dem ersten Jagdhund, der den Hirsch stellte, als “fruit de son labeur” (ibid.) verabreichen. Verwunderlich ist, dass weder auf die konkrete Reihenfolge der Zerlegung, noch auf das Aufbewahren eines Körperteils als Jagdtrophäe, normalerweise ein Huf des Hirsches, eingegangen wird.

Der Ort des Geschehens, der Jagdwald, wird in der Darstellung Budés im Prozess des Jagdrituals für den Leser erschließbar. Jedoch nicht als Naturwald, sondern als Kulturwald. Die Form des Waldes, auf die Budé rekurriert, um die Vorstellung des Jagdrituals authentisch zu machen, setzt eine Kenntnis des “Ur-Waldes” voraus. Klar ist aber aufgrund

der immanenten Voraussetzung von Handlungswissen, dass Budé seinen *Traité* nicht darauf anlegt, alleiniges Material der Jagdausbildung zu sein. Denn, so führt er es wiederholt an, sei es doch die praktische Jagderfahrung, die Zugang zur authentischen Erkenntnis ermögliche.

Bilanz: Das Plurale des Jagdraumes

Budés Traktatschrift stellt ein wissensbasiertes Format der vormodernen höfischen Hetzjagd vor, das zunächst den folgenden unbestreitbaren Rückschluss auf eine der grundsätzlichsten Ausübungsbedingungen gewährt: Der Jäger, den Budé in Anknüpfung an seinen weidmännisch hochkompetenten Dialogpartner Franz I. und in Abgrenzung zum Laientum seiner selbst in Szene setzt, ist, so könnte man es überspitzt formulieren, ein *homme de métier*. Seine fachliche Expertise besteht in verschiedenen narrativ konstruierten Wissensräumen, deren er Herr werden muss. Nur wenn er es versteht, sich das reiche naturkundliche, technische, performative und ästhetische Jagdwissen einzuverleiben und es in vollendeter Form zur Umsetzung zu bringen, kann der Status adäquater Könnerschaft erreicht werden. Es geht dabei um Wissen darüber, die Täuschungsmethoden des Wilds zu kalkulieren, Hunde zu halten und auszubilden, technische Hilfsmittel einzusetzen, strategische Logistik zu elaborieren sowie die weidmännische Spezialterminologie situationsbedingt und eloquent anzuwenden. Dieses Wissen betrifft demnach gleichermaßen das Davor sowie das Danach der eigentlichen Ritualeistung, d.h. die Vorbereitungsmaßnahmen, das abendliche Konversieren über einen morgendlichen Jagdausritt und die Verwendung des erbeuteten Wildes als Bereicherung der Tafel, als Trophäe oder als Medium des Gabentauschs.

Im Zentrum des Kompetenzkatalogs steht die naturkundliche und geographische Ortskenntnis. Wie der Wald Schauplatz der Jagd und Begehungsort der Jagdgesellschaft, der Hundemeute und des Jagdpersonals ist, so stellt er im gleichen Zuge Erfahrungs- und Anwendungsraum jagdlicher Performanz dar. Das Expertenwissen als Motor der Ritualausübung wird in diesem Handlungsraum angewendet, kann im Gegenzug aber nicht primär als solches vorhanden sein, wenn der Raum als physisch lokalisierbarer Ort nicht vorher erlebt wurde, um ebendieses Wissen zu erwerben. Erfahrungs- und Handlungswissen bedingen und durchdringen einander gegenseitig.

Diese Erfahrbarkeit des Waldterrains sowie die an die Dispositive des Walds gebundene Beobachtung des Wildverhaltens stilisiert Budé als Plattformen des unbedingten praktischen Wissenserwerbs und erklärt zugleich, dass ein Erlernen des Hetzjagens durch lediglich ein theoretisches Studium des Jagdverlaufs unmöglich sei. Womöglich um die Relevanz des Erlebnisraums zu nuancieren, schafft der Autor im normativen Textkorpus selbst einen Raum von Handlungsgeographien, die auf der Ebene des Prozesshaften der Beschreibung realräumlich erfahrbar zu werden scheinen. Budé evoziert den Waldraum als Jagdraum, indem er an der sukzessiven Durchquerung im Wald auf der Fährte des immer wieder neue Auswege findenden Hirsches teilhaben lässt. Die Aktionen des Jägers und seiner Hunde führen auf dem Weg zum Ziel – das Stellen des begehrten Hirsches – eine Reihe von Strategien der Raumbewältigung vor, die im textlichen Diskurs ein eigenes Raumformat synthetisieren: Die hetzende Meute, das Blasen des Jagdhorns, die Attacke der Ablöshunde, die unablässig reitenden und auf den Spürsinn der Hunde vertrauenden *quêteurs* und nicht zuletzt das Hakenschlagen des Hirsches auf der Flucht sind Ortsbewegungen, die zielgerichtet passieren. Sie sind Instrument der Verfolgung und Teil der Jagdlogik.

Durch den Eintritt der Jagd erfährt der Wald als Textkörper eine Verformung. Er wird Schritt für Schritt von den natürlichen (der Hirsch flieht, um seine Existenz zu wahren) und den kulturellen (der Mensch generiert wissensbasierte, textlich dokumentierte Handlungseffizienz, um eine Jagd erfolgreich zu machen) Dispositiven erfüllt und kann lediglich durch ihre sinnstiftende Funktion den Status des Jagdwalds generieren. Der Wald erfährt in dieser Weise eine Perspektivierung im Text selbst: Er wird zum (Handlungs-)Raum im (Text-)Raum.

Die Raumkonstitutionsstrategien des *Traité de la vénerie* basieren, so lautet die Hypothese, in der Eröffnung eines Handlungsraums, der seinerseits nur aus seinen Wissensräumen selbst bestehen kann sowie lediglich durch den Jagdprozess, der in ihm passiert, zu dem wird, was er ist. Der Wald besteht nun in einem von Handlungsgeographien konstituierten Ort. Dabei spielen die Diskursregeln, die Budé festlegt, eine primäre Rolle zur Projektion realhistorischer Jagd in das Textkorpus. Die durch die Dialogform inszenierte, von Besitz an Erfahrungswissen abhängige Profilvergabe zwischen Laien und Experten sowie die unentwegte Betonung der Begehung des Terrains und der Kenntnis des auf ihm lebenden Wildes forcieren eine kenntnisbasierte und performative Raumvorherrschaft im Text.

Die Jagd ist im Blick auf die okzidentale Vormoderne in ihrer Schriftlichkeit ein Diskursphänomen, das nicht nur didaktische Intentionen verfolgt, sondern Raumordnungsvorstellungen im Spiegel organisatorischer Bedingungen der eignen Zeit hervorbringt. Der Text enthüllt ein Bewusstsein für den zielgerichteten Einsatz von "Raum" in der Narration. Der Autor nutzt den Textraum seinerseits für die diskursive Konstruktion einer sowohl umweltlichen als auch rituellen Räumlichkeit. Daran anknüpfend wird die Notwendigkeit von räumlichen Wissensbeständen für das Handlungsformat der Jagd inszeniert und dessen unabdingbarer Erwerb erklärt. Als suggeriere der Text eine Lernplattform generiert Budé durch raumdurchdringende Handlungsgeflechte selbst einen Erfahrungsraum, der in der Rezeption erlebt und durchdrungen wird. Die Rede über technisch einwandfreien und ästhetisch exzellenten Jagdablauf in Textform beweist, dass eine irgendwie geartete Notwendigkeit der Kommunikation jagdlicher Werte und ihr Zusammenhang mit versiertem Raumdenken Bestand haben und möglich sind. Die Erfahrbarkeit des Raums wird im *Traité* nicht nur offensichtlich proklamiert, sondern selber durch die Konstitution eines Jagdwaldraums bereitgestellt. Vor dem Hintergrund, dass im okzidentalen Mittelalter die realhistorischen Erfahrungsräume eines Großteils der Bevölkerung einen Radius von 25-35 km betragen (Reinhard 401) wird offensichtlich, dass Möglichkeiten der Raumerschließung von Grenzen der sozial möglichen Lebenswelt abhängen. Umso mehr scheint die im Zeichen des Wanderkönigtums stehende Hofgesellschaft der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Mobilität zu ihrem Allgemeingut zu machen. Der unentwegt im Reisen begriffene Hof muss die Fortbewegung im Raum pragmatisch abwickeln, um mit einer Vielzahl von Menschen und Mobiliar zum Reiseziel zu gelangen. Blickt man auf Budés Traktat als Raum thematisierendes Relikt jener Epoche, so spiegelt sich diese höchst intentionale Art von Raumbewältigung im dargestellten Jagdritual. Vorhandene Wissensbestände strukturieren und tradieren Raum, Raumvorstellungen und die Durchführung der Raumbegehung. Umgekehrt determinieren vorhandene Naturräume und deren textliche Erfassung existierende Wissensbestände. Für das historisch signifikante Untersuchungsfeld der vormodernen Jagd als raumerschließende, raumstrukturierende und raumtradierende Handlungsform des Höfischen scheint die Kategorie des Räumlichen kulturanalytisch fruchtbar. Jagd und Text schaffen gleichermaßen Raumverhältnisse. Das physische und akustische Einnehmen des Waldes, das unaufhörliche Vordringen der

Meute – ein schriftliches Zeugnis wie der *Traité* kann zweifelsohne Beanspruchungsformen von Raum abbilden und narrativ perspektiveren. Der realhistorische Raum im kulturhistorisch signifikanten Textraum kann richtungsweisend für die Entschlüsselung von Denkweisen, aber auch zum Erklären anwendungspraktischer Wissensbestände sein. Der Jagdraum berührt in dieser Weise nicht nur geographische und performative Räume, sondern auch Text als Medium historischen Raums und weist damit eine immanente Omnipräsenz in verschiedenen Kulturnischen des gesellschaftlichen Lebens jener Zeit auf.



- 1 Zu einem detaillierten Profil von Franz I. von Frankreich als Jagdherr siehe Chatenet 2007.
- 2 Siehe zu den anekdotenreichen Erfahrungsberichten englischer Gesandter am französischen Hof die *Letters and Papers, Foreign and Domestic, of the Reign of Henry VIII*, hrsg. v. Brewer und Brodie, 1862-1932.
- 3 Siehe z.B. Fischer 132 zu den mythologischen Ursprüngen der Sage des “Wilden Jägers”.
- 4 Siehe zu den frühesten Vertretern der jagdwissenschaftlichen Fachliteratur Friedrich von Hohenstaufen und sein vielzitiertes Falkenbuch *De arte venandi cum avibus*. Zu den Entwicklungslinien des mittelalterlichen Jagdschrifttums vgl. Eis 26.
- 5 Schenkt man zeitgenössischen Korrespondenzen Glauben, so habe Franz I. den Klassiker der französischen Jagdliteratur “Le Livre de la chasse” von Gaston Phébus Comte de Foix, verfasst um 1387, sogar auf dem Schlachtfeld, bei Pavia bei sich getragen (Knecht, *French Renaissance Court* 83). Phébus’ Jagdbuch ist in den Folgejahren seiner Erscheinung vielfach wiederaufgelegt worden, was für dessen bemerkenswerte Rezeption in jener Epoche spricht. Guillaume Budés humanistische Werke gehören mit denen Erasmus’ und der *Utopia* von Thomas More zu den meistgelesenen Büchern im Paris des 16. Jahrhunderts (Martin 1959). Dass auch sein Jagdtext *De Venatione*, der im Rahmen der philologischen Abhandlung *De Philologia* erscheint, ebenfalls von einer gewissen Öffentlichkeitswirksamkeit gezeugt haben muss, belegt die Übersetzung ins Französische im Jahre 1572 im Auftrag des amtierenden Königs Charles IX.
- 6 Vgl. Knecht, *Un prince de la Renaissance* 129. Zur Quellenlage der höfischen Jagdverwaltung zwischen den Jahren 1484-1556 siehe Hamon. Es handelt sich bis dato um die einzige Studie, die sich dezidiert mit der Systematisierung von Einnahmen und Ausgaben der Hofkompartimente *vénèrie* und *fauconnerie* in der Schwellenzeit der “première modernité” auseinandersetzt.
- 7 Zum Veranstaltungskanon des französischen Renaissancehofes siehe besonders Knecht, *French Renaissance Court*; Kap. 6 “Outdoor Pursuits” sowie Kap. 17 “The Court, en fête”. Besorgt um das adäquate Amüsement seines

- Hofstaats soll Franz I. es trotz des unentwegten Reisens als unabdingbar empfunden haben, mindestens zweimal wöchentlich abendliche Festbälle zu veranstalten (vgl. Knecht, *Un prince de la Renaissance* 132).
- 8 Siehe zur Komplexität und den regionalen Ausformungen des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Jagdrechts in Frankreich Salvadori 1997 und speziell zu den jagdrechtlichen Neuerungen unter Franz I. ders. 2007.
- 9 Vgl. Lestringant 18-20.
- 10 Lestringant benennt als den (textlichen) Ur-Körper die Erde, die dem reisenden Erzähler ihre Bewegung "aufpräge" (Lestringant 20). Die Erzählung sei eine "Durchquerung, die in einem einzigen narrativen Prozessionszug auseinanderliegende Orte und Ereignisse vereint".
- 11 Siehe auch Löw 53, die "soziale Besetzungsvorgänge" als Grundkonstante der Raumpraxis und diese wiederum als "topologische Dimension der Kultur" charakterisiert. Fragestellungen nach dem Zusammenspiel geographischer Regionen und Identitätsbildungsprozessen als Grundlage der Kulturformung verfolgt die kulturalanthropologische Kulturraumforschung (siehe *Atlas der deutschen Volkskunde*, hrsg. v. Matthias Zender und Günter Wiegmann).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Anthenaïse, Claude d', et Chatenet, Monique. *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance. Actes du colloque de Chambord (1^{er} et 2 octobre 2004)*. Arles: Actes Sud, 2007.
- Augé, Marc. *Nicht-Orte*. München: Beck, 2010.
- Brewer, John Sherren and Brodie, Robert Henry (eds.). *Letters and papers, foreign and domestic of the reign of Henry VIII*. 21 vols. London: Longman, 1862-1932.
- Buck, August. "Introduction." In Guillaume Budé, *De philologia. De studio litterarum*. Stuttgart: Frommann, 1964. 7-23.
- Budé, Guillaume. *Traité de la vénerie. Par feu Monsieur Budé conseiller du Roy François Ier maistre des requestes ordinaire de son hotel. Traduit du latin en français par Loys Le Roy dict Regius*. 1572. Paris: Auguste Aubry, 1861.
- Cartmill, Matt. "Hunting and Humanity in Western Thought." *Social Research* 62.3 (1995): 773-786.
- Castiglione, Baldassare. *Le parfait courtisan et la dame de cour. Traduit nouvellement de l'italien du Comte Baltasar Castiglione*. Paris: E. Loyson, 1690.
- Certeau, Michel de. *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve-Verlag, 1988.
- Chatenet, Monique. "Un portrait du 'père des veneurs'". In Claude d'Anthenaïse. *Chasses princières (...)*. Arles: Actes Sud, 2007. 17-42.
- Chevreul, Henri. "Introduction." In Guillaume Budé *Traité de la vénerie (...)*. Paris: Auguste Aubry, 1861. VII-XXVIII.
- Eis, Gerhard. "Die Stellung der Jagd im mittelalterlichen System der Wissenschaften." *Zeitschrift für Jagdwissenschaft* 7.1 (1961): 25-28.
- Fischer, Helmut. *Erzählen-Schreiben-Deuten. Beiträge zur Erzählforschung*, Münster: Waxmann, 2001.
- Hamon, Philippe. "Recettes et dépenses de la trésorerie de la vénerie et fauconnerie du roi (1484-1556)". In Claude d'Anthenaïse. *Chasses princières (...)*. Arles: Actes Sud, 2007. 61-72.
- Knecht, Robert. *The French Renaissance Court. 1483-1589*. London: Yale UP, 2009.
- . "The Court of Francis I". *European History Quarterly* 8 (1978): 1-22.
- . *Un prince de la Renaissance. François Ier et son royaume*. Paris: Fayard, 1998.

- Le Goff, Jacques. "Die Waldwüste im mittelalterlichen Abendland." *Phantasie und Realität des Mittelalters*. Stuttgart: Klett, 1990. 81-97.
- Lestringant, Frank. *Die Erfindung des Raums*. Bielefeld: Transcript, 2012.
- Löw, Martina. "Raum – die topologischen Dimensionen der Kultur." *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Hrsg. v. Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch. Stuttgart: Metzler, 2004. 46-59.
- Martin, Henri-Jean. "Ce qu'on lisait à Paris au XVI^e siècle." *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 21.1 (1959): 222-230.
- Reinhard, Wolfgang. *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*. München: Beck, 2004.
- Salvadori, Philippe. *La chasse sous l'Ancien Régime*. Paris: Fayard, 1996.
- . "François I^{er} et le droit de chasse." In Claude d'Anthenaise. *Chasses princières (...)*. Arles: Actes Sud, 2007. 43-60.
- Schnyder, Mireille. "Der Wald in der höfischen Literatur. Raum des Mythos und des Erzählens." *Das Mittelalter* 13.2 (2008): 122-135.
- Thiébaux, Marcelle. *The Stag of Love. The Chase in Medieval Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1974.
- Zender, Matthias und Wiegelmann, Günter. *Atlas der deutschen Volkskunde. Auf Grund der von 1929 bis 1935 durchgeführten Sammlungen im Auftrag der Deutschen Forschungsgemeinschaft*. Hgg. v. Marburg: Elwert, 1959.

Descriptions du pays dans *Voyages aux isles de l'Amérique* (1693-1705) de R.P. Labat. Production d'un espace colonial

Christina Kullberg

Université d'Uppsala

*L*e récit *Voyages aux isles de l'Amérique* commence à Paris. Entre les lignes on comprend que l'auteur, Jean-Baptiste Labat, prédicateur dans l'ordre des Frères Prêcheurs et professeur de philosophie, veut changer l'air. En 1693, quand l'occasion se présente de partir en mission aux Antilles, il n'hésite pas à accepter et la narration de son voyage démarre. Lors de sa publication, une trentaine d'années après son retour en Europe, le récit qui raconte ses 12 années aux îles sera le compte-rendu de la colonisation française des Antilles le plus lu de l'époque, cité par Abbé Prévost et lu par Carl von Linné pour ne mentionner que deux de ses admirateurs¹. Force est de constater que si Labat est loin d'être le premier à mettre les pieds sur les îles et à raconter ses expériences, il doit sa réputation à la manière dont il présente son séjour aux îles².

La plupart des critiques soulignent que ce qui fait la singularité de Labat c'est la part qu'il donne à la subjectivité (Garraway 131). Partout dans le récit, on voit Labat lui-même, on entend sa voix, on le suit de près et il ne rate jamais l'occasion de montrer au lecteur son engagement dans la vie des îles, ce qui était exceptionnel à l'époque. Labat est clairement conscient que l'omniprésence du "je" saute aux yeux, mais il la considère nécessaire puisque c'est justement *son* inscription dans les Antilles qui le distingue des autres récits de voyage des Amériques. Dans sa préface, Labat reconnaît la part qu'il doit à d'autres voyageurs et particulièrement à son confrère Du Tertre, mais il souligne que la période tumultueuse de

la prise de possession des îles empêchait ces voyageurs de s'installer vraiment sur les îles et, par conséquent, de les décrire de près; ils n'étaient témoins que de l'établissement des Français aux Antilles. À partir de cette observation, Labat peut ensuite justifier son récit: "[...] je me flatte qu'on sera content de la manière dont je fais connaître un pays que bien des personnes ont vu, que peu ont bien connu, et qu'aucun n'a encore décrit parfaitement [...]" . Il continue sur un ton plus humble en encourageant ceux qui le suivront à recueillir ce qui lui aurait échappé (IV-V)³. D'une part, le savoir de Labat découle de la durée de son séjour qu'il oppose aux passages rapides des autres voyageurs. D'autre part, son savoir provient de ce que l'on pourrait appeler les "pratiques" sur les îles: sa connaissance relève indirectement des constructions qu'il a effectuées et de son travail de missionnaire qui le force à participer à la formation de la société franco-antillaise, contrairement aux voyageurs aventuriers qui, eux, observent de loin la vie des îles sans s'enraciner dans un endroit précis. En revanche, le récit de voyage du missionnaire raconte un séjour de longue durée. Selon Labat lui-même, il a donc construit son récit en insistant sur la position spatiale du narrateur (le moi de Labat) pour mieux faire part des richesses de son expérience aux Antilles.

Avec une approche plus contemporaine, on dirait que la représentation des Antilles que fait Labat transforme les îles, qui étaient jusqu'alors des lieux de passage, en espaces sociaux dans le sens où l'entend Henri Lefebvre: un espace où l'on vit et meurt (34). En ce sens, l'articulation spatiale du récit de voyage de Labat n'est pas seulement significative en ce qui concerne l'acquisition du savoir et l'évolution du moi. Elle acquiert aussi une dimension politique dans la mesure où Labat inscrit son récit dans la deuxième phase de la colonisation qui correspond au peuplement des îles. Dans son analyse de l'évolution du récit de voyage, Friedrich Wolfzettel souligne à juste titre qu'une double visée politique et religieuse influence la structure des récits de voyage des missionnaires qui prenaient souvent des allures de propagande (168). Ce qui nous intéresse ici, c'est que, selon les propos de Labat dans sa préface, l'acquisition du savoir et l'épanouissement du moi s'articulent, tout comme la dimension propagandiste de son œuvre, en rapport avec la représentation de l'espace: étant le premier à connaître les îles, le prêtre se propose non seulement de les présenter telles qu'elles sont, mais de montrer comment on peut les habiter⁴. La question qui se pose dès lors est de savoir comment la dimension politique concourt à la subjectivité qui s'étend dans le récit. Comment

Labat se met-il en scène comme réalisateur des projections de l'état et quelle est la production d'espace qui en découle?

Ce qui est frappant, c'est que Labat observe toujours la réalité des îles dans un but pratique, même quand il souligne la beauté d'un paysage. Il lit le pays afin de pouvoir construire de solides maisons ou exploiter la terre à long terme. Clairement, le récit de Labat ne se borne pas à une construction discursive ou à ce que Lefebvre aurait appelé la représentation de l'espace, à savoir des "relations of productions and to the order which those relations impose, and hence to the knowledge, to signs, to codes, and to 'frontal' relations" (33). Mais surtout, l'insistance sur l'expérience directe comme étant nécessaire afin de connaître les pays, confirme la thèse de Lefebvre qu'un espace doit être vécu avant d'être conceptualisé (35). Seulement, dans le contexte colonial, l'ordre est bel et bien inversé: plusieurs chercheurs ont montré que la colonisation du "Nouveau Monde" était précédée d'une construction discursive avant d'être réalisée. S'écartant du savoir livresque sur les îles pour mettre en priorité l'expérience directe, Labat semble vouloir s'éloigner des conceptualisations de l'espace et, en revanche, montrer qu'il a vécu l'espace avant de le représenter.

En tant que missionnaire de l'ordre des dominicains à cheval entre deux siècles, Labat est un voyageur difficile à classer. D'une part, les *Voyages aux îles de l'Amérique* partagent avec les récits de mission du Grand Siècle le souci du profit de la colonisation et un besoin de montrer les difficultés de l'aventure et non pas seulement les aspects attirants du voyage. Comme eux, le récit de Labat "doit avoir recours à des moyens littéraires et viser à une certaine exemplarité. Et en même temps, le récit, en tant que compte rendu d'une entreprise existentielle, doit faire la part de la subjectivité et de l'expérience personnelle" (Wolfzettel 168). D'autre part, Wolfzettel émet l'hypothèse que, chez Labat, l'entreprise existentielle est remplacée par une entreprise d'ordre naturaliste, s'approchant d'un mode de connaissance propre au voyage à l'époque des Lumières. S'opposant à la connaissance livresque de ses prédécesseurs et de "tous ces écrivains qui voyagent sans sortir de leur maison" ("Préface" IX), Labat privilégie l'expérience directe, ce qui est, toujours selon Wolfzettel, typique pour le voyage à l'époque des Lumières (232-233). Néanmoins, en étudiant l'itinéraire de Labat comme une construction spatiale, on remarque que si Labat montre son propre engagement dans l'espace, il tend aussi à organiser l'espace et la nature selon des principes d'harmonie qui semblent bien ancrés dans le XVIIe siècle. Nous avons donc une tension entre un idéal d'harmonie qui

suppose plutôt une distanciation, et une mise en valeur d'un "je" qui, les mains dans la boue, participe directement à la construction de l'espace.

Nous verrons que, chez Labat, l'itinéraire raconté devient le lieu d'une double construction: celle d'un espace colonial et celle d'un moi qui maîtrise le monde. En nous basant sur les descriptions des paysages, nous étudierons, dans un premier temps, la manière dont Labat donne à l'espace antillais une forme qui lui permet d'épouser le projet personnel de ce voyageur et la dimension propagandiste de son récit de voyage. Cette approche spatiale complète les études sur Labat réalisées dans une perspective postcoloniale qui sont focalisées sur ses tableaux de la vie sociale et sur la façon dont il représente l'autre⁵. Curieusement, quand Labat décrit le paysage antillais, les interactions culturelles tendent à disparaître. Si l'on admet qu'un texte colonial comme celui de Labat présuppose la supériorité du colon, mais que cette supériorité doit toujours être manifeste, l'absence des interactions culturelles laisse entendre que l'affirmation coloniale opère différemment dans son articulation spatiale. Dans un deuxième temps, nous verrons que c'est aussi la domestication de la nature sous forme de jardin qui permet l'affirmation du "je" de ce voyageur. Nous suivrons l'itinéraire du voyageur afin de pouvoir analyser sa façon de "cartographier" la Martinique et la Guadeloupe, et nous nous pencherons sur sa façon de pratiquer l'espace pour voir comment Labat se constitue comme maître de l'espace insulaire.

Décrire, organiser et transformer l'espace antillais

Pour Labat comme pour tout autre voyageur de l'époque, la traversée de l'Atlantique est difficile. Lorsqu'il atteint finalement la Martinique, son navire est en plus attaqué par un bateau anglais. Curieusement, l'attaque est loin de décourager le prêtre. Bien au contraire, il semble que c'est à ce moment que son aventure antillaise commence véritablement. Soutenu par ses compatriotes et leurs esclaves de la paroisse de Macouba au nord de l'île, le navire français vainc les Anglais et Labat nous rend le combat avec vivacité et ne manque pas de soulever sa propre participation et hardiesse. Pourtant, après ce long voyage en mer et après une violente bataille où il risque sa vie, la vue de la terre devrait être positive. Or, contre toute attente, Labat paraît plutôt épouvanté par la vue de l'île. La Martinique n'est qu'une "montagne affreuse, entrecoupée de précipices" (30). Labat n'y

trouve rien d'agréable si ce n'est que "la verdure qu'on voyait de toutes parts et qui me paraissait nouveau et agréable vu la saison où nous étions" (30). Comme les tropiques sont toujours verts et ne connaissent pas de véritable changement de saisons, Labat, qui s'est déplacé physiquement, reste mentalement toujours sous la pluie de la France.

Le fait de maintenir une perspective européenne n'est guère rare. Au contraire, ce point de vue domine les récits de voyage à l'époque coloniale: on capte le monde inconnu avec des paramètres connus dans le but de le rendre plus compréhensible au public européen, mais aussi parce que les concepts convenables pour décrire la réalité antillaise manquaient souvent⁶. Toutefois, il est significatif que Labat, qui promet dans sa préface de présenter au lecteur des choses "inconnues et curieuses", ne s'attache pas, en premier lieu, à décrire les aspects étranges du nouvel espace. Bien au contraire, ce qui est mis en relief, c'est le connu, comme s'il jugeait ce monde étranger d'après ses propres paramètres plutôt que de s'adapter à son étrangeté. On pourrait certes renvoyer cette stratégie descriptive au fait que Labat cherche de la limpidité dans ses descriptions. Même lorsqu'il décrit des phénomènes curieux, il s'adonne rarement à un langage trop fleuri au risque de perdre en crédibilité. De même, il n'emploie jamais un vocabulaire trop technique dans ses descriptions des moulins ou de la production du sucre, par exemple. Cependant, dans sa tendance à reléguer la nature sauvage dès la première observation des îles, il faudrait aussi voir une preuve que la géographie spatiale des îles n'entre pas dans la catégorie des choses que Labat aurait jugées intéressantes et susceptibles de piquer la curiosité du public français. Le pays n'est jamais présenté comme un objet de connaissance au même titre que le cacaotier ou l'habit des Caraïbes, par exemple. Dès lors, si le paysage n'est pas un objet de connaissance, quelle est sa fonction?

Pour comprendre cela, il faut s'attarder sur ce que Labat met en relief en s'approchant de la Martinique. Quand la nuit se dissipe et que le voyageur peut finalement *voir* l'île et non pas seulement la silhouette de la montagne Pelée, son appréciation est certainement plus positive, mais il continue de faire remarquer non pas ce qui est propre à la région et par conséquent nouveau pour Labat, mais les signes de la présence française. Si son premier jugement négatif était peut-être prématuré, comme il l'admet volontiers, c'était qu'"[il] ne pouvai[t] assez admirer *comme on s'était venu loger* dans cette île" (30, je souligne). Pour pouvoir apprécier l'île, il doit pouvoir observer la manière dont on l'habite. L'idée d'habiter un

espace étranger est directement liée à l'entreprise coloniale, mais, surtout, les maisons mettent fin à la surabondance de nature qui semble l'épouvanter, et présentent enfin l'œuvre de l'homme:

Nous découvrimés peu à peu les maisons, les moulins à sucre, et enfin le fort Saint-Pierre, qui me parut d'abord que comme une longue file de maisons appliquées au pied de la montagne, parce que je ne distinguais pas encore la distance qui était entre la montagne et le bord de la mer (30).

Petit à petit, l'île verte et montagneuse émerge à la lumière du soleil comme un pays peuplé, et la nature, qui n'était qu'une masse sans distinction dans l'obscurité, présente ses traits. Les constructions mises en relief par Labat ont une valeur symbolique étroitement liée à la prise de possession d'un endroit. Les maisons signalent l'inscription d'une lignée familiale, les moulins témoignent de l'exploitation de la terre, et le fort est le symbole du pouvoir militaire et politique. Ces traces de l'homme rassurent Labat, mais toujours est-il que la partition de ce lieu l'inquiète: dans la pénombre, Labat n'a pas encore de perspective; maisons et montagne sont collées l'une sur l'autre sans logique architecturale ou esthétique. Le problème, aux yeux de Labat, fraîchement arrivé aux Antilles, c'est que l'espace manque d'organisation: c'est la montagne et non pas l'homme qui gère cet espace. Cette nature chaotique et sans harmonie risque peut-être même de mettre en question l'existence d'un Dieu qui se manifesterait dans la beauté et l'organisation de la nature. La première vue de la Martinique donne ainsi déjà une tâche au voyageur: organiser l'espace.

Dans la suite de son récit, Labat s'applique à renverser ce règne de la nature chaotique et à arranger le milieu sauvage. Sa stratégie d'organisation est d'insister de prime abord sur les constructions des colons, et notamment sur le logement, lorsqu'il arrive à un nouvel endroit. Ces points de repère visuels lui donnent rapidement une idée de la spatialité de l'île qui ne dépend pas de la nature, mais de l'homme: les espaces occupés guident son regard qui se promène sur le pays. Ce schéma descriptif se répète tout au long du livre: d'abord le bâtiment et ensuite la nature qui l'entoure. Quand la nature est évoquée, c'est une nature organisée et cultivée; une nature transformée en paysage par l'homme: des allées bordées d'arbres, des champs. Sur ce point, l'esthétique entre aussi dans les descriptions que rédige le prêtre: les endroits les plus sauvages ne sont pas décrits, les endroits plus doux et parfois déjà cultivés sont considérés comme beaux.

En opposition à la jungle dense et aux pentes dangereuses des mornes (des hautes collines ou montagnes volcaniques typiques aux Antilles), le paysage docile des savanes et des champs lui paraît agréable. Il en est de même pour les terres qui lui paraissent fécondes. Celles-ci sont d'emblée décrites comme belles et bonnes et finissent parfois par refléter le caractère moral du possesseur. Observant les ruines d'une plantation, il tire par exemple la conclusion qu'elle était la demeure d'un grand seigneur puisque les "grandes allées de poiriers qui traversent cette terre, non seulement le long du grand chemin, mais encore qui partagent en plusieurs grandes carrés toutes les terres qui étaient employées en cannes, en manioc, en tabac et en savanes autour desquelles on pouvait se promener en carrosse à couvert du soleil" marquent la magnificence de celui qui les possédait (306). L'appréciation esthétique et l'appréciation morale s'épousent surtout quand le paysage ressemble à ce que l'on peut trouver en Europe.

Après que nous eûmes doublé le Gros Morne, nous trouvâmes de très belles terres, vastes, unies et bien arrosées. Il paraissait à la vue que depuis le bord de la mer jusqu'aux montagnes il pouvait y avoir trois à quatre lieues de beau terrain en pente douce, dont la bonté se faisait assez connaître par les beaux arbres qu'il portait en abondance. (292)

Depuis le morne, Labat présente le paysage d'un point de vue panoramique: la mer au loin, les champs doux et les beaux arbres. Tous ces éléments donnent non seulement de la beauté à l'endroit, mais aussi de la bonté. L'appréciation esthétique et morale dépend à la fois de la distance du narrateur et du contraste qu'offre le Gros Morne qui est, lui, inaccessible, hostile et surtout étranger à l'imagerie européenne. Cependant, ce n'est pas seulement le point de vue qui rapproche la description d'un paysage pictural, mais encore l'absence de termes spécifiques suggère qu'ici le missionnaire esthète a pris la relève sur le naturaliste. Mais en fait, les deux vont de pair dans la mesure où la beauté de la nature découle de l'intervention de l'homme qui apprivoise l'espace sauvage. Aussi faut-il conclure que jouissance esthétique et jouissance pratique s'épousent pour Labat.

La production de l'espace commence donc au moment même où Labat regarde la Martinique pour la première fois et essaie, comme nous venons de le voir, de l'interpréter et de l'organiser en s'appuyant sur les signes de la présence de l'homme (bâtiments, jardins, moulins, champs, etc.). Le point de vue subjectif du voyageur est essentiel dans ce contexte,

car il permet à l'écrivain de construire la description selon une perspective centrale, tout comme un paysage pictural. Labat prend d'abord la position de spectateur qui évalue l'espace à distance, comme dans ce passage, tiré de son séjour guadeloupéen:

Après avoir considéré ces ruines, je repris le grand chemin. Je trouvai environ à cent pas plus bas un terrain uni, moins élevé d'environ quatre toises que le rez-de-chaussée du fort où l'on avait commencé un parapet de terre et de fascines avec des embrasures sur le bord de la falaise qui regarde la mer et une grande ance de sable, qu'on appelle l'Ance du Gros Français; elle a plus de cinq cents pas de large d'une pointe à l'autre. Elle est bornée sous le vent par un gros cap assez élevé, au pied duquel coule la Rivière du Plessis (260).

Le spectateur se transforme ici en cartographe: en s'appuyant sur des points naturels (élévations, falaises, anses) et des points artificiels (constructions), il peut brosser l'ensemble du pays, faire des lignes d'un endroit à un autre, et noter leurs positions par rapport à la mer et la montagne, en faisant en sorte que la description reçoive de la profondeur et de l'étendue. Le point de vue subjectif gouverne toute la vision du paysage et pose ainsi le voyageur même comme interprète de l'espace. Le moi apparaît comme l'instance descriptive arrangeant l'espace pour présenter la beauté de l'endroit au public européen. Dans le même mouvement, Labat devient non seulement organisateur, mais aussi traducteur de l'espace inconnu.

L'obsession de Labat pour les diverses formes de logement, de symboles de pouvoir et de religion (églises et forts), ainsi que pour la nature cultivée et organisée confirme le besoin de produire un espace social afin de consolider l'acte colonisateur. En fait, la description du pays se présente comme une véritable mise en scène de la colonisation. Cette obsession du connu montre également que la visée de ces descriptions du pays n'est pas à premier égard de créer une atmosphère exotique. Dans ces passages, ce n'est pas l'altérité qui est privilégiée. Bien au contraire, c'est la continuité avec l'Europe qui est mise en relief dans ces descriptions. Les exemples que nous venons de voir suggèrent tous que Labat impose une certaine organisation architecturale à l'espace insulaire des Antilles. Non seulement son intérêt pour les bâtiments, mais aussi sa manière de mettre en relief les lieux cultivés et surtout de relever la façon dont ces diverses constructions coupent le paysage démontrent que Labat organise l'espace selon un modèle préconçu. En mettant en valeur les constructions, en

mesurant les distances, les élévations et les profondeurs, il construit l'espace antillais comme un jardin français.

Dans *Cultivated Power*, Elizabeth Hyde démontre qu'au XVII^e siècle le jardin fonctionnait souvent comme emblème du pouvoir et de l'état (xiii). À l'époque, construire un jardin correspondait à une affirmation du pouvoir de l'homme sur la nature. Considérant cette portée symbolique politique des jardins du Grand Siècle, il est aussi pertinent, d'une perspective coloniale, de voir cette organisation comme une mise en scène de la présence du pouvoir du roi français sur les îles. Parallèlement à ce rôle de symbole du pouvoir politique, le jardin témoigne aussi de la centralité de l'homme dans la création (xiv). L'organisation d'un jardin devient selon Hyde une "celebration of the natural world and the place of the humans in it" (xiv). L'aspect politique et l'aspect religieux du voyage de Labat peuvent ainsi se rencontrer dans son organisation spatiale. Les Antilles sont toujours dominées par une nature trop sauvage et envahissante, mais le regard de ce missionnaire sait dévoiler son ordre et sa beauté latents. Le regard de Labat intervient pour imposer une structure à la nature sauvage et à l'espace inconnu, et pour montrer que l'acte colonial peut s'achever en ces lieux. Il manifeste par là non seulement le pouvoir de l'état français sur ce lieu, mais aussi l'importance de sa perspective subjective.

Cette double portée du jardin s'affirme avec l'installation de Labat aux Fonds-Saint-Jacques en Martinique. L'arrivée à cette plantation se présente comme la fin heureuse d'un long voyage à travers le nouveau pays. Après tous les panoramas descriptifs du paysage, il peut finalement s'inscrire dans l'espace et vivre ce rapport de proximité nécessaire afin d'acquérir une connaissance du pays et y créer un espace social. En arrivant sur le lieu, la plantation des Fonds-Saint-Jacques est en déclin. La nature intruse a fait son œuvre avec la négligence des propriétaires précédents, mais Labat se met à travailler la terre et arrive finalement à fonder son territoire. Et il le fait en cultivant son jardin:

Ma maison se trouvant ainsi achevée, je commençai à goûter le plaisir du repos. Mon jardin m'occupait quelque temps le soir et le matin. Je m'appliquai à mettre en ordre les leçons de mathématiques que j'avais enseignées à Nancy pour en faire un cours abrégé. Cela avec la visite des malades, mes exercices spirituels, mon étude, l'instruction de mon pensionnaire et de ma petite famille, et un peu de promenade le soir, partageaient tout mon temps et me le faisaient passer le plus agréablement du monde. (149)

L'installation dans une demeure affecte le rythme de sa vie en Martinique. Jusqu'alors, Labat a été un voyageur sans point fixe, mais avec sa maison en ordre commence son séjour martiniquais: ses journées sont remplies et suivent un certain ordre. Après avoir travaillé, il peut jouir d'un repos agréable, fruit de son propre effort. La création d'une vie quotidienne implique surtout une continuité avec la vie qu'il a connue en Europe et c'est cela qui lui donne du plaisir en opposition au passage tumultueux du premier temps de son séjour. Comme le remarque Chinard dans *L'Amérique et le rêve exotique*, de tous les paysages en Martinique Labat préfère son jardin puisqu'il lui rappelle la France (256). L'idée de continuité est donc clairement à la fois personnelle et politique: le jardin apaise le moi et fait penser à l'état. Pour Labat le travail dans le jardin, la préparation des cours et les visites des malades correspondent à des pratiques quotidiennes sont rendues possibles grâce à la demeure fixe. Les pratiques contribuent ainsi à former une unité et une cohérence en liaison directe avec l'espace martiniquais. En ce sens, avec la création de son jardin, on assiste à la véritable production d'un espace social dans le sens que Lefebvre donne à la construction d'unité et de cohérence. Seulement, ici, l'espace social surgit d'une expérience personnelle et non d'un travail collectif. L'organisation de l'espace antillais en un jardin se prolonge dans la sphère personnelle du voyageur et elle devient le point de rencontre entre la construction de l'espace comme symbole du pouvoir de l'homme (et, par prolongation, de l'état français) sur la terre et la construction de l'espace par le biais de la pratique directe qui correspond à l'émergence du moi. Créer et puis cultiver son jardin, c'est fonder son territoire. Alors, le fait – dont se vantait Labat dans sa préface – d'avoir vécu de près l'espace antillais, signifie en fin de compte le domestiquer.

Promeneur solitaire aux Antilles

Une fois que Labat s'est installé aux Fonds-Saint-Jacques, on remarque que la tentative de domestiquer la nature s'intensifie. Or, on note surtout qu'à partir de ce moment, les activités de Labat contribuent à une articulation de son moi. Cette dimension identitaire de la production de l'espace, telle qu'elle prend forme dans *Voyage aux isles de l'Amérique*, est notamment mise en valeur lorsque Labat découvre la Guadeloupe. On le voit, par exemple, quand un planteur lui demande de

construire un moulin. Ce travail de construction est à la fois une soumission de l'espace et un épanouissement de son moi:

Je mesurai avec un demi-cercle la hauteur perpendiculaire depuis l'endroit où j'étais jusqu'à la surface de la rivière dont je devais conduire l'eau pour remplir le canal qu'on proposait. Je trouvai quatre-vingts toises trois pieds. Cette grande profondeur ne m'étonna point, parce que, comme j'ai déjà remarqué, toutes les rivières des Iles ne sont que des torrents qui tombent des montagnes avec une très grande pente et souvent en cascades d'une hauteur considérable; de sorte que je ne doutai point qu'en côtoyant horizontalement la falaise depuis l'endroit où devait être le moulin, je ne trouvasse enfin de niveau avec le fond de la rivière (258).

Ce n'est pas pour rien que Wolfzettel voit en Labat le premier voyageur professionnel pour qui "l'expérience vitale et l'expérience scientifique renvoient l'une à l'autre, et le seul fait de voyager devient le synonyme d'une enquête basée sur l'unité de la méthode et la perspective ouverte de l'investigation" (264). On remarque dans la citation que le travail transforme l'endroit en un laboratoire⁷. Labat mesure, construit des frontières et modifie le cours de la rivière. D'une part, il illustre ici par son travail que la maîtrise de la nature contribue à créer un espace social et à perfectionner l'exploitation de la colonie. La description montre que le travail de cartographie et la lecture de l'espace sont indispensables à la construction du moulin qui, lui, permettra le raffinement du sucre. D'autre part, le passage rend manifeste l'activité intellectuelle du moi voyageur. Le voyageur-missionnaire est un philosophe ou un expérimentateur en action dont le savoir se développe au fur et à mesure qu'avance le travail. La mise en scène des pratiques devient la preuve même que sa stratégie de cartographe a maintenant réussi: il connaît le pays.

En fait, le récit de ce missionnaire abonde en passages qui racontent non pas la manière dont il prend soin des âmes, mais comment il s'engage à aider les colons dans leurs travaux pratiques. Tous ces passages exposent comment les interventions dans la nature forment un espace social et permettent au moi de s'épanouir, comme ici lorsque Labat propose de bâtir des maisons sur la même plantation en Guadeloupe:

Je lui conseillai de l'envelopper d'un parapet qui ferait un carré long, dont les angles seraient couverts d'un bastion et les faces antérieures, c'est-à-dire celle qui regarde la montagne et celle qui serait du côté de la mer, pourraient être couvertes d'une demi-lune au-delà du fossé, dans l'escarpe duquel on ferait les ouvertures des offices et des magasins qui seraient sous le bâtiment, et dans le besoin on pour-

rait faire un chemin couvert qui occuperait tout le reste de cette hauteur. De cette manière, on ferait une maison non seulement très belle, mais encore très forte qui mettrait en sûreté tous les environs. (309)

Nous sommes ici dans le domaine de l'hypothèse: Labat esquisse le plan d'un jardin architectural à partir des déductions faites à la suite d'une lecture du paysage. Grâce à sa capacité d'interpréter la géographie, Labat peut concevoir une architecture en harmonie avec le pays et à l'abri de la nature. Nous verrons ainsi, une fois encore, que la pratique soumet la nature et qu'elle permet à Labat de s'inscrire dans le milieu et de produire un espace colonial, mais, avant tout, la pratique rend possible l'émergence du moi. Force est donc de constater que ce sont la construction et l'expérimentation directe qui permettent à Labat de s'engager dans l'espace antillais. Par-là, ce sont aussi ces pratiques, plus que les représentations qui organisent la nature à distance, qui mettent en valeur la subjectivité du récit de voyage de Labat. Quand Labat décrit sa maison aux Fonds-Saint-Jacques et ses occupations quotidiennes, il donne l'impression d'être un homme solitaire. L'achat des esclaves fait partie de la mise en ordre de son habitation, mais quand il décrit son installation aux Fonds-Saint-Jacques, il n'y a plus d'interaction entre Labat et ses esclaves: ils ne construisent pas ensemble cet espace, c'est l'œuvre de Labat seul. De même, l'homme qui construit le moulin semble penser et travailler tout seul.

Dans les tableaux montrant comment Labat excelle dans la construction des bâtiments et des moulins, le narrateur s'inscrit dans un espace précis. Or le moi ainsi devenu maître de l'espace et de la nature est aussi une construction narrative liée au mouvement impliqué dans le genre du récit de voyage. Avant même d'avoir fondé son territoire par le biais du jardin à Fonds-Saint-Jacques, le moi se manifeste lorsque Labat s'avance à travers le paysage martiniquais. Le trajet du narrateur fournit au récit un point de vue descriptif. Cette forme de description narrée est employée de façon conséquente dans le récit: le point de vue narratif suit de près sa progression lorsque Labat voyage à travers les savanes, les forêts, les montagnes et les descentes. Labat choisit par exemple de ne décrire les côtes de la Martinique qu'au moment où il se trouve sur un bateau pour se rendre de Saint Pierre à Fort-Royal (aujourd'hui Fort-de-France, la capitale de l'île). Le point de vue est aussi restreint à la perspective du narrateur: il s'abstient de donner des panoramas impossibles ou bien de rendre des détails qu'il n'aurait pas pu voir sur le dos d'un cheval. Le paysage est pré-

senté au rythme de sa promenade, presque comme le fameux tapis roulant flaubertien, et Labat se garde de laisser trop d'espace aux descriptions qui risqueraient de rompre la cadence de l'itinéraire.

Selon Labat, cette structuration du récit de voyage ne plaisait pas toujours à ses contemporains qui ne l'auraient pas jugée suffisamment méthodique ("Préface" XXXJ). Mais il estime que la narration progressive centrée sur le moi donne un tableau plus juste du pays que les digressions trop détaillées, et il rétorque aux critiques:

J'ai mieux aimé suivre mon journal et écrire les choses à mesure que les ai vues, apprises ou pratiquées et comme entre toutes les choses dont j'ai parlé il y en a qui demandaient une explication longue et un ample détail, j'ai cru pouvoir m'éloigner un peu de la règle que je m'étais prescrite et les mettre à la tête ou à la fin des Tomes, afin que le lecteur pût les passer s'il voulait continuer la lecture du journal, sauf à lui y retourner s'il le jugeait à propos. (XXXJ)

Labat place sa propre expérience au centre au nom de la véracité. Mais ici il ajoute aussi ce que Philippe Hamon considère comme l'argument classique contre la description: les descriptions ne doivent pas prendre trop de place et déséquilibrer le récit (*Du descriptif* 17). Tout comme l'organisation de l'espace-jardin, la narration relève donc d'une question d'harmonie. De la même manière que la beauté du paysage-jardin bien arrangé plaît au voyageur, le lecteur doit éprouver du plaisir en pouvant suivre sans obstacle la route du narrateur. Pour ne pas risquer de perdre contact avec le lecteur, le narrateur annonce toutes les digressions descriptives, les insère au bon endroit dans son texte sans gêner la cadence de la narration. Or, l'argument de Labat n'est pas d'abord d'ordre poétique, mais épistémologique: c'est pour garantir l'authenticité par le biais du style qu'il tient à suivre le développement de son journal. La narration du récit véhicule donc un certain type de savoir qui dépend de la centralité de son moi.

La technique narrative du fil du journal crée un effet de présence qui, à son tour, devient le garant de la véracité du récit et de la morale du narrateur: le lecteur a l'impression de suivre le voyageur, et le voyageur, lui, assure par là au lecteur la crédibilité de son récit. Mais en plus, une telle narration temporalise l'expérience intellectuelle du voyageur (Wolfzettel 203). Le récit, rédigé postérieurement, suit le développement du savoir du narrateur, signalant que son récit de voyage est aussi un récit d'initiation.

Cela implique que le voyage en soi se présente comme un champ d'expérience où la connaissance est acquise simultanément selon le modèle d'une progression. Dans son analyse du récit du voyage au XVIIIe siècle, Wolfzettel observe que cette valorisation de la perspective autobiographique qui suit le fil du voyageur ne s'effectue pas aux dépens de l'objectivité. Bien au contraire, il affirme qu'il "n'y a plus de trace de la distinction artificielle existant entre l'itinéraire raconté à la première personne et des chapitres ou parties systématiques [...]. Le voyage est, au contraire, un grand tout qui donne l'impression d'une continuité et d'une progression lente des expériences" (203). La préface de Labat semble confirmer cette hypothèse: la route, qui est le champ de l'acquisition du savoir, est aussi ou bien plus importante que les objets exposés dans les parties contenant des descriptions isolées de la flore et de la faune. Pour Labat, voyager et présenter les choses vues forment effectivement un grand tout.

On peut néanmoins se demander ce qui est exclu des descriptions narrées. Qu'est-ce qui n'entre pas dans sa construction d'espaces et de paysages? Qu'est-ce qu'il y a aux marges de son jardin tropical? Si la perspective autobiographique place le moi au centre de l'expérience, apparaissent cependant de temps à autre d'autres personnes dans le récit de Labat comme lors de son itinéraire en Guadeloupe à l'île à Goyaves: "Je vis à côté du fort une maison et une petite habitation que le nègre qui me suivait me dit appartenir à la veuve Grémy" (260). Jusqu'à cette brève évocation du "nègre qui l'accompagnait", on aurait cru que Labat voyageait seul. C'est comme s'il était seul au monde; les autres colons, les esclaves et les indigènes ne figurent que dans les coulisses de son théâtre colonial. Les rencontres entre cultures, souvent violentes, sont représentées ailleurs dans son récit, mais non pas par rapport à la spatialité, de telle sorte que l'exploitation et l'organisation de la terre antillaise, notamment les champs de canne à sucre, sont présentées comme l'œuvre des colons seuls. Labat prend également la posture d'un voyageur solitaire face au paysage qui se dévoile au fur et à mesure qu'il conquiert l'espace en le parcourant. Cependant, de petites lacunes nous montrent une autre réalité: quelqu'un le surveille. Labat n'acquiert pas la connaissance grâce à l'expérience directe seule. Le regard de l'Autre contribue aussi à la compilation des savoirs.

Sur ce point, la structure même du journal est révélatrice dans la mesure où le journal établit un parallélisme entre le développement intellectuel du voyageur et l'itinéraire qu'il prend. La phase initiale du voyage

de Labat déborde de marques de subjectivisme. Dans un passage révélateur qui relate sa première traversée du pays, Labat confie même ses sentiments au lecteur. Partant de Saint-Pierre de la côte ouest de la Martinique pour se rendre à la plantation qui lui a été assignée, les Fonds-Saint-Jacques sur la côte est, il doit traverser les mornes adjacentes à la montagne Pelée. Les terres rouges de la forêt tropicale sont très glissantes et Labat avoue avoir peur en descendant les mornes: il craint les serpents et a peur de tomber de son cheval. Dans le même passage, il avoue aussi son ignorance. Ne connaissant pas encore le pays, il a envie de demander des renseignements aux esclaves qui l'accompagnent (44).

Ces passages où Labat raconte ses premières rencontres avec la Martinique présentent l'île comme une véritable "zone de contact" pour employer le terme de Pratt, c'est-à-dire "the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict" (6). Que les Antilles constituent une zone de contact en ce sens est aussi apparent dans le texte de Labat. On y voit la présence des esclaves, d'autres colons de différentes classes, et des indigènes. L'un des esclaves est même nommé, Robert Popo (61), et Labat relate différentes interactions qui correspondent à ce que Pratt nomme "rencontres" (*encounters*). Lors de ses premières traversées du pays, les esclaves sont là à côté de Labat. Même s'il bénéficie de sa position supérieure, Labat est à la merci de leur connaissance du lieu. Suivant la logique du voyage comme miroir du développement intellectuel du voyageur, nous suivons, dans ces premières représentations du pays, un je encore ignorant. Dans cet espace d'ignorance, Labat nous fait découvrir un espace pluriel qui est autant marqué par le temps (les constructions) que par la diversité des cultures.

Or, cette inclusion de la diversité culturelle et de l'intimité sentimentale va tantôt sombrer dans l'arrière-fond du journal de Labat. Dès le deuxième jour de son trajet, il annonce qu'il n'a plus peur lorsqu'il descend les mornes. Et une fois qu'il a appris le langage des esclaves, il ne s'intéresse qu'occasionnellement à leur savoir. Comme beaucoup de chercheurs l'ont montré, le récit de Labat contient plusieurs épisodes de conflits culturels, notamment en ce qui concerne les pratiques religieuses des esclaves à Fonds-Saint-Jacques, ce qu'il appelle la sorcellerie⁸. Or, ces rencontres sont presque toujours rapportées comme des épisodes liés à des endroits spécifiques et elles ne s'intègrent pas dans le fil du voyage. Étant

exclue de l'itinéraire narré, la pluralité des îles se transforme dans le récit de Labat en des tableaux isolés dans la narration de l'espace. En d'autres termes, elles ne font pas partie de cette expérience directe qui était si importante afin de garantir l'authenticité du récit et de montrer le développement intellectuel du voyageur. Au contraire, comme les pratiques et la domestication de l'espace en jardin dépendent de la subjectivité du récit, on dirait que Labat exclut l'interaction afin de mettre en valeur son moi. C'est pourquoi l'effacement de la frontière entre l'"itinéraire raconté à la première personne et des chapitres et des parties plus systématiques [...]]" dont parlait Wolfzettel n'est pas seulement un problème qui relève de la structure du récit. C'est aussi l'expression d'un moi qui apparaît et d'un espace qui se construit en excluant autrui: le voyageur ne peut s'épanouir que seul pendant son itinéraire et à travers ses pratiques. Mais l'isolement de ce promeneur solitaire n'est pas, comme on le verra plus tard chez Rousseau, un signe de refus de la sociabilité. Au contraire, Labat, en choisissant la solitude, affirme sa maîtrise du monde et par là l'épanouissement de son moi véhicule la création d'un espace social. Car sans le moi-ingénieur qui mesure, organise et expérimente sur la terre, l'espace social ne peut être vécu. La façon dont Labat domestique le pays devient ainsi l'emblème de l'espace social: tout comme le jardin, l'espace social doit être homogène, harmonieux et refléter la continuité avec la vie française plutôt que la présence de l'altérité et des conflits qui en découlent.

La prise de possession de son espace à travers les pratiques quotidiennes inscrivant une temporalité continue sur l'espace, influence la mise en scène du "je" du voyageur. Labat prouve en travaillant la terre qu'il sait la lire et qu'il n'est plus un visiteur: il connaît cet espace. La progression du récit fait voir que l'installation à sa maison et la création de son jardin mènent Labat à une maîtrise de l'espace qui fait qu'il n'a plus peur, qu'il n'est plus à la merci des esclaves (ou des blancs). Labat devient autonome et, à partir de ce moment, le je-narratif se transforme en une figure de style. Le voyageur n'est plus limité par son point de vue subjectif, mais peut s'exhiber dans la narration pour introduire une perspective narrative ou bien pour s'affirmer. Mais il peut aussi s'éclipser de la narration et décrire la réalité antillaise d'un point de vue omniscient et transmettre ainsi le savoir acquis. Le récit même forge donc un espace utopique où Labat, dans son isolement, fait l'expérience de l'espace. Le moi maître du monde ne peut émerger qu'au sein de cette production utopique de l'espace. Or, l'utopie de Labat n'est pas l'Éden terrestre, mais elle correspond à un jardin-labo-

ratoire et incite au travail. Son récit de voyage crée un espace où le moi peut tester sa connaissance et par là maîtriser le monde et la nature.

Conclusion

L'analyse des descriptions du pays chez Labat nous a permis de voir comment la production de l'espace colonial s'opère en repoussant toute diversité au profit de l'unité, la stabilité et la cohérence. Incontrôlable, la pluralité se présente ainsi indirectement comme une menace au projet colonial. La mise en valeur de l'expérience directe et la production de l'espace qui en découle proviennent de la posture narrative du voyageur traversant le pays. Mais comme cette production de l'espace s'opère en réparant les traces des constructions coloniales, elle repose elle aussi sur une temporalité qu'elle ne peut pas nier et dont elle a besoin afin de fonder cette unité et cette cohérence inhérentes à un espace social. Car quand Labat réalise une sorte de continuité avec l'Europe en organisant le pays selon la logique du jardin, il puise également de l'historicité des îles. Il est vrai que Labat ne reconnaît pas l'historicité du paysage *avant* l'arrivée des colons (il le fait pourtant en ce qui concerne les pratiques culturelles, mais cela pourrait être le sujet d'un autre article) ou le travail des esclaves comme contribuant à l'espace social. Bien au contraire, pour pouvoir surgir comme un sujet-ingénieur intervenant dans l'espace et la nature, Labat doit exclure les indigènes et les Africains. Il n'en reste pourtant pas moins vrai que chez Labat le paysage antillais est d'abord culture et non pas nature. Dans *Voyages aux îles de l'Amérique*, les Antilles se présentent comme un espace de travail où rien ne pousse gratuitement. Le sujet-narrateur dans les récits de Labat émerge comme le maître de ce monde; et comme c'est en insistant sur le travail et l'ingéniosité que le sujet devient le maître, l'auteur détruit l'image des Antilles comme paradis terrestre. Labat invente un espace utopique qui a trait à un jardin français où le héros colonial et expérimentateur peut s'épanouir à travers des pratiques et, dans le même mouvement, il met en cause le mythe que les Antilles sont l'Arcadie, un mythe qui jette encore aujourd'hui son ombre sur l'espace antillais.



- 1 Chinard souligne le succès remarquable du récit de voyage de Labat auprès du public français en dehors du cercle dominicain (252-253).
- 2 Pour la colonisation française des Antilles voir Paul Butel, *Histoire des Antilles françaises* (31-41). En ce qui concerne les voyages de mission, Wolfzettel affirme qu'ils ne se sont répandus en France qu'à partir du milieu du Grand siècle (165-166).
- 3 Les citations de la préface proviennent de l'édition de 1742 et ont été adaptées à l'orthographe du français moderne. Pour le récit de voyage même, j'ai cependant utilisé l'édition abrégée et corrigée publiée chez L'Harmattan en 2005.
- 4 Cela nous amène à concentrer notre étude sur le premier tome de son *Voyages aux isles de l'Amérique* où Labat raconte ses premières impressions de la Martinique et de la Guadeloupe ainsi que son établissement sur ces îles. C'est ici qu'il va vivre le plus longtemps pendant son séjour antillais et ses descriptions de la Martinique et de la Guadeloupe évoluent en fonction de son installation sur ces îles.
- 5 Voir particulièrement l'excellente étude de Doris Garraway *The Libertine Colony*. Anny Dominique Curtius analyse dans *Les Symbioses d'une mémoire*, comment Labat réagit face aux pratiques religieuses des Africains, et "Navigating the Sea of Alterity" de Suzanne C. Toczyski discute comment Labat inclut l'altérité dans son récit.
- 6 Voir par exemple *Le Monde mesuré* de Pierre Despoix (22), l'introduction à *L'Exotisme* (33-34 et 41).
- 7 Sur ce point il est intéressant de noter avec Anthony Gerbine que la création du jardin de Versailles était un véritable laboratoire pour les praticiens des sciences naturelles (70).
- 8 Voir *The Libertine Colony*, *Les Symbioses d'une mémoire* et "Navigating the Sea of Alterity."



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Buisine, Alain, et al. *L'Exotisme: Actes de colloque de Saint-Denis de la Réunion*. Paris: Diffusion Didier-Érudition, 1988.
- Butel, Paul. *Histoire des Antilles françaises*. Paris: Librairie Académique Perrain, 2007.
- Chinard, Gilbert. *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII et au XVIII siècle*. Paris, 1913.
- Curtius, Anny-Dominique. *Symbioses d'une mémoire. Manifestations religieuses et littéraires de la Caraïbe*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- Despoix, Pierre. *Le Monde mesuré: dispositifs de l'exploration à l'âge des Lumières*. Genève: Drosz, 2005.
- Garraway, Doris. *The Libertine Colony: Creolization in the Early French Caribbean*. Durham: Duke U Press, 2005.
- Gerbine, Anthony. "The Académie Royale des sciences and the gardens of Versailles". *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, 06 (2008): 69-95.
- Hyde, Elizabeth. *Cultivated Power: Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*. Philadelphia, U. of Pennsylvania Press, 2005.
- Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1974. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- Toczyski, Suzanne C. "Navigating the Sea of Alterity: Jean-Baptiste Labat's *Voyage aux îles*". *Papers on French Seventeenth-Century Literature* 67 (2007): 485-509.
- Wolfzettel, Friedrich. *Le Discours du voyageur: pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen Age au XVIIIe siècle*. Paris, P.U.F., 1996.

Antigone déménage aux Antilles et en Afrique

Emanuela Cacchioli

Università di Genova

*L*es littératures postcoloniales se sont souvent mesurées avec le “canon” occidental et elles ont produit des adaptations et des réécritures qui sont géographiquement déplacées par rapport au contexte européen de départ. Les raisons qui ont amené les écrivains à prendre cette décision sont des plus variées, mais, d’habitude, on constate une appropriation qui aboutit à une question esthétique ou encore à une prise de conscience de la condition politique, identitaire et culturelle.

De nombreux critiques ont essayé de donner une définition du “canon littéraire” (Bloom, Calvino), mais il a toujours été impossible de trouver un accord à propos des textes qui occupent une position centrale au sein de la littérature européenne et occidentale et qui doivent être transmis aux générations suivantes. La question des œuvres de référence était encore plus importante si l’on pense qu’il s’agissait d’insérer ces textes à l’intérieur des systèmes scolaires des pays colonisés afin de leur fournir une “bonne éducation”. Texte de référence ou pas, Roland Barthes affirme que l’écrivain postcolonial doit malmener le récit classique pour le revisiter, l’adapter, le relire d’un point de vue idéologique (27). Il s’agit de la deuxième étape d’un parcours qui prévoit d’abord l’imitation du texte qui a été transmis par le colonisateur et seulement dans un second temps une écriture originale qui met au centre le sentiment des populations colonisées. Dans ce cas, les œuvres gardent certaines caractéristiques des textes de départ et les mêlent à des éléments de la tradition locale. L’opération

produit une création hybride au niveau esthétique et, parfois aussi, au niveau des genres textuels. Pour donner plus de consistance à ce discours général, il suffit de considérer les mythes classiques. Il s'agit de récits fondateurs qui transmettent un message universel qui peut facilement s'adapter à des situations locales. C'est ce qui s'est passé avec le mythe d'Antigone, une héroïne qui a "beaucoup voyagé" dans le monde entier et dont les réécritures se multiplient dans le temps. À tel point que George Steiner conclut par ces mots son étude sur les différentes interprétations de ce mythe dans la littérature:

Il n'y a qu'une chose dont je puisse être certain: ce que j'ai essayé de dire appelle déjà des *addenda*. On imagine, on pense, on vit dès à présent de nouvelles "Antigones": et cela continuera demain (331-332).

En effet, Steiner trace un panorama des adaptations littéraires dans le cadre européen et les cas de réécritures qu'il mentionne en dehors du continent s'inscrivent uniquement dans le contexte anglophone. Cependant, il se focalise sur le message (politique, linguistique) transmis par l'adaptation et ne souligne pas les effets du déplacement géographique. Le choix de mettre en scène un mythe dans une époque contemporaine à l'auteur implique déjà un changement de perspective temporelle. Cet effet est renforcé par une mise en scène qui se déroule dans un lieu qui n'a rien à voir avec la Grèce antique. Le résultat est une œuvre interculturelle qui établit des relations très étroites au niveau dialogique et communicatif entre deux traditions culturelles qui se sont superposées (Lelli 153). Bref, le contact entre deux univers différents a produit une fusion d'éléments hétérogènes qui ont abouti à une représentation d'une pluralité culturelle et identitaire. Dans cette optique, Antigone reste l'héroïne de Sophocle, mais elle acquiert aussi une nouvelle signification: elle est liée à une esthétique de décentrement d'une culture occidentale qui, dans le passé, a été imposée comme culture dominante (Hardwich 107). Dans ce contexte, il est très intéressant d'analyser les pièces "francophones" qui ont élu Antigone comme protagoniste parce qu'elles révèlent la possibilité concrète de "réactiver un mythe" qui ne cesse d'être contemporain (Shelton 27).

Il faut distinguer deux types d'adaptations qui se déroulent "ailleurs" par rapport à la Grèce antique: d'un côté, les pièces qui sont jouées en France ou à l'étranger mais qui ont été conçues pour un public européen; de l'autre, des représentations écrites pour des spectateurs "étrangers"

(antillais, africains, etc.) qui se comparent à un personnage européen. Les premières œuvres sont souvent considérées comme “exotiques” par le public européen (Corzani 105) et, bien qu’elles produisent des opérations intéressantes, il s’agit généralement d’une recherche des aspects ethnographiques qui peuvent amuser un public européen. Au contraire, les mises en scène qui sont créées par et pour des spectateurs étrangers apportent des manipulations esthétiques qui s’éloignent du folklore et qui peuvent également s’adresser au public européen et garder leur message renouvelé. C’est ce que soutient Sotigui Kouyaté, quand il affirme l’importance de créer un échange culturel:

Quand des metteurs en scène français vont en Afrique, montent des pièces avec des textes européens et des acteurs africains et puis les amènent en France, ceci n’est pas un échange. Mais quand je prends un texte français et que je mets la pièce dans une portée africaine avec un langage africain, elle est accessible en Afrique. Et quand je reviens la présenter en France elle est aussi accessible (Mansouri).

Kouyaté parle de l’exemple africain, mais la même situation se vérifie ailleurs aussi. Afin de mieux comprendre le déplacement d’*Antigone*, on peut considérer deux exemples spécifiques: *Antigone en créole* (1953) de l’écrivain haïtien Félix Morisseau-Leroy et *Antigone* (1998), une adaptation des maliens Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Démbélé Guimba avec la mise en scène de Sotigui Kouyaté. Il s’agit de deux opérations interculturelles qui, tout en gardant la pièce de Sophocle comme point de départ, consistent en une transposition du texte classique dans un autre système de représentation: la cérémonie vodou d’une part (Morisseau-Leroy) et les rites yoruba d’autre part (Kouyaté). De plus, il faut considérer l’apport de la tradition orale qui se concrétise avec l’utilisation du créole haïtien qui va accroître le statut littéraire de cette langue (Morisseau-Leroy) ou de l’assimilation des structures du récit oral à l’intérieur de la tragédie (Kouyaté). Dans cette optique, le choix de transférer *Antigone* dans un autre contexte géographique devient nécessaire. En effet, c’est le déplacement de l’héroïne qui assure le lien avec un univers culturel différent et qui permet de négocier les identités pour obtenir une dimension interculturelle.

Afin de pénétrer totalement cette notion d’espace, il faut tout d’abord analyser les éléments textuels qui renvoient aux lieux. Morisseau-Leroy ne cite pas directement Sophocle mais, dès le début, il parle d’une histoire très ancienne et surtout il ajoute:

Cela s'est passé il y a longtemps, longtemps, dans une petite ville appelée Thèbes en Grèce.

Cela pourrait se passer aujourd'hui même dans un village appelé Thèbes en Haïti, chez un notable, qui a aussi son temple Vodou et qui sait qu'il est l'État (2).

Ces mots, que nous avons tirés de la traduction française distribuée au public en 1959 à l'occasion de la représentation au Théâtre des Nations de Paris, sont prononcés par le narrateur et dévoilent tout de suite les intentions de Morisseau-Leroy. L'espace où se déroule la pièce révèle le changement de perspective géographique: on passe d'une ville à un village. On perd donc tous les traits urbains du lieu, mais, à côté des éléments naturels, on anticipe la coexistence d'un espace "autre", c'est-à-dire d'un "hors-lieu", de l'univers magique du vodou, de ses rites et de ses dieux. On doit constater que ce monde est le cadre de l'action au même titre que l'espace réel. L'écrivain est très attentif aux détails scéniques et, dès les premières lignes, il souligne que:

La scène représente la maisonnette et le péristyle du Roi Créon. Devant une cahute de bois, il y a un grand fauteuil de paille. Devant la cahute, une table recouverte d'une nappe blanche (4).

Les costumes des personnages sont des indices fondamentaux pour comprendre le traitement réservé au contexte urbain-rural. En effet, les vêtements évoquent deux univers différents: les personnages masculins sont en uniforme militaire, vu qu'ils rappellent au public leur liaison avec le pouvoir (sauf Tirésias et Filo qui sont au service du roi). Créon est toujours au centre de la scène et il est parfois assis dans son fauteuil. Au contraire, les femmes sont habillées comme des paysannes avec des robes claires et un foulard blanc comme couvre-chef.

Cependant, si l'on considère que la pièce se déroule dans les années cinquante du XXe siècle, le village est décrit par l'auteur avec les traits d'un microcosme urbain. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une métropole, mais le Thèbes haïtien est le centre politique d'un pays, où deux rois, Étéocle et Polynice, se sont battus jusqu'au jour précédent pour dominer une nation entière. Après leur décès, c'est Créon qui a obtenu le rôle de roi et qui représente tout le pays: "[...] tu es le grand Chef! Tu es l'Etat" (7). On établit donc un lien entre le pouvoir et la dimension spatiale puisque le premier a besoin d'un espace et d'une population pour être exécutif. C'est un métier pour Créon (8), mais Erzulie, une divinité vodou, lui rappelle que

le roi est le “[...] chef sur la terre, mais il y a aussi des chefs au ciel” (9). D’une certaine façon, la scène réelle est partagée en deux: il y a le péristyle de la maison du notable qui représente l’exercice du pouvoir, mais on fait toujours référence à deux autres lieux extérieurs à la scène. Il s’agit de l’endroit où Polynice a été livré aux bêtes et le cachot où Antigone est enterrée. On connaît la présence de ces espaces à travers les mots des personnages, mais on ne les représente jamais sur scène, bien qu’ils soient traités comme des lieux concrets. Au contraire, le péristyle peut avoir une double fonction: il renvoie aux temples de la Grèce antique, mais il représente aussi les architectures qui accompagnent les cérémonies vodou (Fradinger 135). La première indication renforce le lien avec la pièce de Sophocle au niveau littéraire et esthétique, la deuxième fonction assure le passage entre l’espace visualisé sur scène et le “hors-lieu” du monde vodou qui, bien qu’extérieur, montre sa consistance dans la représentation. L’univers se concrétise au moment où l’on invoque les esprits pour connaître l’avenir du pays. La déesse Erzulie répond à l’appel. Elle n’apparaît pas sur scène, mais sa voix est clairement audible par les spectateurs. C’est pour cette raison qu’on parle d’un “hors-lieu”; une dimension indéfinissable qui trouve une étendue spatiale propre: au début il est envisagé par la voix d’Erzulie, tandis que, à la fin, il est décrit par Antigone. Quand l’héroïne s’est pendue et qu’elle a déjà rejoint “le beau pays [...] dans le ciel” (21), elle parle d’un lieu dominé par les éléments naturels s’opposant au village sur la terre qui rend possible le pouvoir de Créon: “Quelle douce brise a soufflé [...]! Que la mer est radieuse! Pas un seul nuage dans le ciel. [...] Pour nous, il n’y a plus le jour, ni la nuit” (21). Il faut aussi rappeler qu’Antigone et Créon accèdent au ciel uniquement sous la forme de deux arcs-en-ciel et seulement après avoir quitté le monde des vivants. Créon se rend compte qu’il est seul à la suite de cette transmigration et après la découverte de la mort de sa femme Eurydice. Une condition de solitude qui est la conséquence de ses actions. Le pouvoir se transforme en tyrannie et le peuple refuse de respecter ses ordres. L’opposition entre la terre et le ciel est totale et ce sont les divinités qui nous rappellent leur détachement des préoccupations terrestres: “Les affaires des vivants ne me regardent pas beaucoup. Nous vous disons votre devoir” (9). Un conflit entre les vivants et le monde des dieux qui est encore plus évident si l’on pense au décor. La scénographie est réduite: la scène est délimitée par des poteaux qui soutiennent un toit symbolisant l’entrée d’une maison ou d’un temple et par une palissade en bois qui a l’air d’une clôture de jardin, mais

qui se révélera être l'enceinte qui entoure l'espace réservé à la cérémonie vodou. La plus grande partie de la pièce se déroule sur la scène qui se trouve en face du public. Mais quand on demande l'intervention d'Erzulie ou que l'on appelle Antigone déjà morte, l'attention du spectateur est à l'extérieur. Le "hors-lieu" ne peut pas être représenté sur scène et l'imagination des haïtiens est interpellée pour le visualiser dans leurs esprits.

On trouve cette distinction nette entre la terre et le ciel dans la pièce de Sotigui Kouyaté aussi, mais elle s'articule de façon différente. D'abord, il faut souligner que les auteurs des deux adaptations examinées sont conscients du message de Sophocle. Ils ont lu le texte très attentivement et ont choisi certains aspects qui leur permettaient de transmettre un message universel. Toutefois, cette pièce a besoin de la mise en scène de Kouyaté pour communiquer tout son potentiel interculturel. Si l'on se base uniquement sur la lecture du texte, on remarque le lien entre ville et pouvoir que l'on a déjà souligné chez Morisseau-Leroy. Cependant, alors que *Antigone en créole* met en scène Thèbes comme un village aux traits urbains, le cadre géographique représenté chez Sagot-Duvaurox et Dém-bélé Guimba est une ville entourée de remparts – on évoque les sept portes (20, 22) – qui a des caractéristiques rurales. En effet, on utilise la définition de "ville" (14, 16, 17, 20), mais les personnages parlent d'un endroit où "Les oiseaux ont faim, le soleil a faim, les chiens errants, les fourmis, les rats" (15), où "La Terre poussait ses grondements prodigieux. [...] Elle héberge la mer grise et sans fond [...]. Le vent se lève" (31); "Le soleil brille encore" (59); "Des oiseaux nous environnaient, battant des ailes à grand bruit" (67). On dirait que la ville et la campagne se superposent parce qu'on parle d'un espace urbain, mais en fait on représente un village. On a l'impression que l'opposition dichotomique urbain-rural n'a plus de sens et qu'il faut trouver un espace intermédiaire où les différences s'estompent et la pluralité est possible (De Angelis 66). La mise en scène de Sotigui Kouyaté est exemplaire: elle est réduite au minimum grâce au choix d'éléments essentiels. On retrouve le fauteuil au centre de la scène comme dans la pièce de Morisseau-Leroy: un objet qui est le symbole du pouvoir du chef. Kandioua Koulibaly et Esther Kouyaté ont imaginé une scénographie tellurique "[...] dont l'économie fait toute la force" (Chalaye): la scène est occupée par un disque d'or mat à peine couché, presque suspendu en lévitation au dessus du sable et qui scintille légèrement sous les projecteurs. Il se crée un effet particulier et le spectateur a l'impression que les personnages sortent de l'Afrique ancestrale. De plus,

on a également accordé une attention particulière aux costumes: Antigone et toutes les femmes ont les cheveux sculptés d'or à l'égyptienne, elles portent des vêtements jaune et ocre qui rappellent la couleur du soleil et de la terre nourricière. Antigone est comme une lumière qui s'oppose au pouvoir et qu'il faut emmurer vivante (Chalayé) parce qu'elle ne baisse pas son regard devant l'autorité et reste noble. Et si les femmes incarnent la lumière du jour, les hommes sont associés à la nuit, au pouvoir et aux artifices de la guerre. Cependant, il ne faut pas penser que l'univers féminin s'oppose à l'univers masculin. Ce n'est pas un conflit de sexes, mais plutôt un conflit de forces et de pouvoirs qui se concrétise, encore une fois, au niveau spatial, bien que métaphorique. Les femmes défendent l'espace naturel, le cycle de la vie et de la mort; c'est pour cette raison qu'elles sont liées à la terre. À l'inverse, les hommes défendent l'ordre politique, ce pouvoir prométhéen qui laisse croire à l'humanité qu'elle peut tout dominer. Créon, emblème de cette autorité, tombe dans la démesure de l'orgueil et en sort vaincu: la tyrannie conduit à la défaite. Et le résultat est tangible dans la description d'une ville corrompue et dégradée: "La campagne est en haleine et la mer se dilate" (56), "[...] la Terre est couverte d'immondices et de charognes" (68). On parle donc de lieux métaphoriques et l'opposition principale entre l'univers du jour et celui de la nuit est renforcée par la présence de deux chœurs, celui des hommes et celui des femmes, qui soutiennent les opinions en conflit (Papalexiou 89-103).

La notion d'espace apporte des changements sur le plan esthétique et idéologique. Pour détecter les nouveautés que le déplacement géographique apporte à la pièce, il faut analyser les raisons qui ont amené au choix de se mesurer avec un mythe très prolifique au niveau des adaptations et des réécritures. La décision de Morisseau-Leroy est encore plus significative parce que l'auteur ne se limite pas à imaginer une Antigone haïtienne; il oblige l'héroïne et tous les autres personnages à s'exprimer en créole haïtien, c'est-à-dire à utiliser un idiome qui, jusqu'à ce moment-là, n'était associé au théâtre que pour des comédies, des vaudevilles et des "low class-comic things", mais jamais pour une matière aussi noble qu'une tragédie (Morisseau-Leroy, *Félix* 668). C'est la langue du peuple, qui exprime les sentiments et la façon de concevoir la vie d'un groupe de personnes qui se battent pour survivre sous le soleil de leur île. L'auteur confie ses intentions au narrateur qui ouvre la pièce avec un monologue, dont le message principal est le suivant:

Dans tous les pays on l'a déjà racontée.

Dans toutes les langues.

Nous nous sommes proposé de la mettre à la sauce créole.

Nous avons gardé tout ce que nous pouvions de la vieille légende.

E puis nous y avons ajouté le soleil de Haïti, la façon dont le peuple haïtien comprend la vie et la mort, le courage et la peine, la chance et la malchance... (2)

L'histoire est connue, mais on peut renouveler un récit fondateur, ou bien le rendre actuel, si l'on réactive le mythe grec afin de "[...] féconder une stratégie créole et cerner les contradictions de la société haïtienne" (Shelton 27). Si le mythe est universel, alors son histoire appartient aussi à Haïti et elle se mêle à une expérience locale qui peut vraiment instaurer un processus de connaissance qui s'éloigne de la représentation ethnographique. De cette façon, la pièce devient un espace interculturel ou transculturel qui est difficile à conquérir; c'est un lieu de tension et de liberté qui empêche tout mimétisme et oblige à une "connivence béate" (Shelton 30). Le produit est une œuvre de rencontre, de confluence où des univers sémiotiques offrent la possibilité d'un théâtre de la métamorphose où tout est possible. La nouveauté de l'expression artistique passe par le message idéologique parce que Morisseau-Leroy opte pour une pièce importante afin de démontrer que la langue créole a le droit de produire une œuvre littéraire. Une telle décision assure la possibilité de compter sur un public local qui a enfin la possibilité d'accéder à une pièce qui reproduit ses émotions et ses sentiments (Morisseau-Leroy, *Littérature* 47), mais aussi certaines abstractions qui passent nécessairement par les mots. Le théâtre est l'art populaire par excellence (Morisseau-Leroy, *Littérature* 48) et Morisseau-Leroy se propose de fonder un théâtre social en mesure d'éduquer le peuple (Mossetto 877). Voilà pourquoi, dans une interview, l'écrivain haïtien reconnaît que la manifestation la plus satisfaisante du succès d'Antigone a été de voir beaucoup de paysans assis en face de la scène (Morisseau-Leroy, *Awakening* 18). L'opération de "métissage" produit une symphonie de l'altérité où la culture occidentale doit nécessairement être revue à travers une pluralité de regards (Mossetto 888). Le choix du créole permet aux Haïtiens d'accéder à l'œuvre (le français les en éloigne parce qu'en 1953 la majorité de la population était analphabète et peu scolarisée – et la situation ne s'est pas beaucoup améliorée aujourd'hui –), mais elle assure aux Français aussi la possibilité de connaître une Anti-

gone renouvelée grâce à la traduction. En effet, à l'occasion de la mise en scène de la pièce à Paris en 1959, les organisateurs ont distribué dans la salle une "version française" du texte qui permettait au public de suivre le récit (il s'agit de la traduction d'Edris Saint-Amand que nous avons choisi de citer dans cette étude). La langue locale donne l'occasion d'une ouverture au monde et la possibilité d'instaurer un processus universel de connaissance. Dans cette optique, les structures grecques de la pièce se plient à la parole et à la conscience haïtiennes. Jeffrey Knapp définit *Antigone en créole* de Morisseau-Leroy "[...] un act of courage" (Cantor) et il affirme:

There's nothing artificial about Morisseau's language. [...] His form and his approach are conventional and direct. His poetry is the language that you can speak as opposed to the kind of poetry that is enforced by iambic pentameter, that has to have a rhyme at the end of every line (Cantor).

L'opération est encore plus extraordinaire si l'on pense que, à cette époque-là, le créole n'apparaissait sur les scènes que dans des spectacles amusants, des comédies burlesques (Fouché 16), alors qu'il existait une sorte de respect pour la tragédie qui était conçue comme un genre plus noble; il était impossible d'exprimer de tels sentiments en créole. Morisseau-Leroy retrace donc la dimension esthétique, sensuelle et spontanée de la langue du peuple. C'est l'idiome qui est tout naturellement utilisé pour la communication orale et quotidienne. On le considère à la fois comme un instrument de soumission et de rébellion (Magris 58) parce qu'il est né à l'époque des plantations sur une base lexicale française qui se mêle aux éléments de différentes langues (européennes, africaines, indiennes...) et, en même temps, il représente le point unifiant pour les esclaves et il leur a permis d'obtenir l'indépendance en 1804 (Fradinger 131). Bien que la majorité de la population ne parle pas français, le créole a été considéré comme une langue inférieure jusqu'aux années cinquante, où l'on assiste à une véritable renaissance et glorification de l'idiome. Au début, le choix du créole n'était donc pas simple pour un écrivain:

It wasn't conceivable that something serious could be written in Creole. I selected *Antigone* as a high example of a literary work, but also because it was difficult to write. I didn't mean to take Sophocles and just turn it into Creole. That wasn't the idea. The idea was to rewrite Sophocles from a Haitian point of view (Cantor).

Dans *Antigone en créole*, on reconnaît la fusion de l'idéal et du quotidien, mais aussi de la gravité et de la légèreté qui caractérise le peuple des Antilles. La puissance du créole révèle la richesse du processus de signification qui donne un nouveau statut à "Antigone". Morisseau-Leroy dévoile son intention d'intégrer la culture universelle au patrimoine créole: voilà pourquoi le vodou et les pratiques occultes se superposent aux rites religieux de la Grèce antique. Le lien est simple: le panthéon des divinités de l'Olympe ressemble aux esprits de la tradition haïtienne parce qu'il s'agit de dieux anthropomorphes immortels qui ont des personnalités bien définies et qui vivent dans un autre monde. Les affinités continuent: on consacre des temples à ces divinités, on les interpelle pendant les rites et certaines personnes peuvent tisser des relations privilégiées avec le dieu protecteur. La sphère personnelle fusionne avec la dimension collective de l'existence d'un individu et le contact entre l'être humain et l'esprit devient un moment de la vie sociale de toute la communauté. De plus, la phase de la possession est une sorte de spectacle (Fouché 45-69) qui est offert à tous ceux qui sont présents. Une expérience qu'on retrouve aussi dans la pièce de Morisseau-Leroy; elle est tout à fait ordinaire pour le public haïtien qui n'a pas besoin d'explications: le paysan haïtien qui regarde la scène est tout de suite à même de reconnaître les événements qui se déroulent sous ses yeux. Au contraire, le spectateur européen peut juger l'opération comme une représentation folklorique s'il n'arrive pas à comprendre, à s'ouvrir aux autres. Morisseau-Leroy a choisi une vision idéologique qui fait appel à la politique universelle: il veut dénoncer tout pouvoir arbitraire et inique. Cependant, il ne se réfère pas à une situation explicite (Magris 59). En Haïti, en 1953, c'est le colonel Magloire qui est au pouvoir et le peuple n'a pas encore connu la dictature des Duvalier qui commence en 1957. De toute façon, les spectateurs ont bien compris l'appel à l'ouverture et à la compréhension que l'auteur leur a adressé. La pièce a connu en effet un grand succès en France (Paris), aux Etats-Unis (New York, Boston, Miami) et au Canada (Montréal) où, selon Morisseau-Leroy, elle a uni les populations locales, qui cherchaient le folklorisme et partageaient les mêmes émotions, et les communautés haïtiennes, qui, vu qu'elles vivaient loin de leur île natale, retrouvaient les sensations de l'enfance et découvraient des aspects qui étaient complètement nouveaux pour eux (Morisseau-Leroy, *Awakening* 18). La pièce a donc été une belle manifestation du pouvoir de la mondialisation qui ne tue pas la spécificité, mais qui est à même de créer une simultanéité entre présent et passé (Mossetto 886).

Si la pièce de Morisseau-Leroy tente la voie d'une coexistence géographique et temporelle, Kouyaté cherche plutôt à établir un lien entre les origines de la pièce de Sophocle et la tradition ancestrale africaine qu'on retrouve dans les rites yoruba. Le metteur en scène malien crée une œuvre chorégraphique, où les mouvements et les gestes deviennent fondamentaux. *Antigone* est construite sur le modèle des *veillées* africaines, c'est-à-dire le moment où toute la communauté se réunit autour du feu pour écouter les histoires traditionnelles du sage du village. Dans ce contexte, la parole a une signification profonde: elle est liée à la mémoire historique du peuple et elle implique une fonction éducative. Toutefois, les mots n'atteignent leur dimension exhaustive qu'à l'intérieur d'une cérémonie qui requiert la présence de la danse, de la musique jouée avec les percussions, du chant. Il s'agit d'une parole "révélée" qui a besoin d'un rituel pour être livrée au public. La mise en scène de Kouyaté suit ce schéma narratif et le résultat se concrétise en une pièce qui est à la fois plus éloignée et plus proche du texte de Sophocle. Bien que la dimension tragique soit intégrée à l'intérieur du rituel de la *veillée*, les auteurs choisissent une interprétation malienne qui souligne les grands antagonismes décrits par le dramaturge grec: univers masculin contre révolte féminine, pouvoir contre principes universels, raison d'État contre esprit critique. Les innovations apportées par Kouyaté concernent trois aspects: la dimension chorégraphique, la structure de la pièce et la présence du coryphée. Nous avons déjà anticipé que la danse s'inscrit dans la tradition de la *veillée*. Autour de Créon, qui occupe le centre de la scène, les personnages bougent en accomplissant des mouvements solennels, géométriques, stylisés qui s'accompagnent d'une économie de la parole. Le mot est un don, on ne doit pas le gaspiller et, au cours de la cérémonie, c'est le *griot* qui détient ce pouvoir. Sylvie Chalaye compare les positions calculées et symboliques des personnages aux "étoiles sur un ciel astrologique" (Chalaye) et elle affirme que la dramaturgie tragique de la pièce "parvient à rendre [...] cette solennité qui n'appartient plus à la scène moderne" (Chalaye). Sotigui Kouyaté explique ce paradoxe en soulignant que: "[...] l'univers de Sophocle [...] est plus familier que l'Occident d'aujourd'hui" (Libong 41). Il paraît donc que pour comprendre le présent il faille remonter aux récits fondateurs, c'est-à-dire à ces textes qui ne cessent d'éclairer la condition humaine. Il faut rappeler que Sotigui Kouyaté a créé *Antigone* expressément pour le Mandéka Théâtre, une compagnie de comédiens qui a été fondée pour accorder visibilité à l'Afrique à l'étranger et pour don-

ner aux acteurs la possibilité de travailler dans leur pays. L'objectif des écrivains était donc celui de choisir des nœuds dramatiques qui pouvaient avoir une dimension, en même temps, nouvelle et ancienne en dehors du milieu habituel. C'est pour cette raison qu'on a opéré des changements dans la structure de la pièce aussi. D'abord, la mise en scène débute *in medias res*, avec le dialogue entre Antigone et Ismène. Aucun narrateur n'explique les événements; c'est le spectateur qui reconstruit les faits à travers la confrontation entre les deux sœurs. De plus, au cours du déroulement de l'histoire, on trouve des commentaires moraux et philosophiques, des proverbes et des expressions qui s'inscrivent dans la sagesse populaire africaine. Par exemple, le pouvoir est comparé à une maladie sans fin "Car même s'il existait un remède, le malade n'en voudrait pas" (21). Et quand l'autorité se transforme en tyrannie, il y a une autre conséquence funeste: l'impossibilité de discerner les faits. Voilà pourquoi le coryphée dialogue avec les chœurs et il dit: "Les puissants ne font pas la différence entre la mauvaise nouvelle et le messenger qui l'annonce. Si le destin l'effleure, le roi l'accusera d'être insolent" (30). Les effets d'humour ne manquent pas non plus. Quand Créon découvre que Polynice a été enterré, il menace le garde de le tuer s'il ne trouve pas le coupable. Le soldat s'excuse pour avoir blessé les oreilles du roi. Et quand le souverain lui répond d'aller droit au but, le garde répond:

Je parle comme on parle à son chef
Quand ta belle-mère s'assied et que tu vois son sexe
Est-ce que tu lui dis: belle-mère, j'ai vu ton sexe?
Non chef! tu lui dis: belle-mère tu es mal assise. (30)

C'est une expression qui s'adapte peu au ton de la tragédie, mais qui révèle le contact de deux cultures différentes. On trouve aussi des phrases lapidaires et métaphoriques qui sont utilisées comme des sentences parce qu'elles n'ont pas besoin de répliques. C'est le cas de: "Je vais commettre ce crime sacré pour la purification de mon frère et la mienne / Parce que je suis Antigone" (18), ou bien: "Tu es bien chaude Antigone, dans cette histoire où il fait si froid" (19).

Le texte est riche de ces expressions et, quand il s'agit de transmettre une vérité absolue, c'est le coryphée qui se charge de cette fonction. Son rôle reprend le service du *griot*, le chanteur de la tradition et de la mémoire du peuple. Dans les époques passées, il était un serviteur du roi, un conseiller, un ménestrel et le dépositaire de la mémoire historique et iden-

titaire pour la communauté toute entière. À tout malien, le nom Kouyaté rappelle le prestige dont jouissaient dans le passé les familles nobles. Aujourd'hui, le rôle du *griot* a un peu changé mais il a gardé la fonction de réservoir de la mémoire collective et de la tradition et il continue à éduquer la population. Aujourd'hui encore, sa présence est indispensable au cours des cérémonies organisées à l'occasion d'une naissance, d'un mariage, d'un décès, mais aussi en cas de lutte tribale ou familiale. C'est un médiateur et un conciliateur qu'il est bon de consulter pour connaître la réponse (Beltrame 61-73). Ses devoirs sont souvent associés au cercle que Sotigui Kouyaté a mis au centre de la scène parce que c'est là que se passent tous les moments les plus importants pour la communauté. C'est lors de ces occasions que le *griot* doit accomplir toutes ses fonctions, comme si la tradition était en mesure de donner du bonheur aux membres du village. En effet, le pouvoir du *griot* est plutôt associé à une dimension rurale; c'est la raison pour laquelle nous avons décrit plus haut le Thèbes de Kouyaté comme un espace hybride où la ville et la campagne s'entremêlent. En outre, il faut rappeler que la transmission de la culture en Afrique se fait, aujourd'hui encore, oralement. Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba ont traduit ces caractéristiques dans le personnage du coryphée. C'est lui qui, de temps en temps, arrête le dialogue des protagonistes, raconte les événements passés et dispense des conseils, des sentences, des proverbes qui assurent la compréhension au public et qui font appel à une sagesse pratique et simple. L'assimilation entre *griot* et coryphée est évidente quand il affirme:

Écoutez, nobles gens, ce que moi qui connais
l'histoire, je puis vous en dire:
Ce qui ne plie pas, on le brise facilement
Le fer qui a supporté le feu se fend sous le marteau (37).

On retrouve la même attitude à la fin de la tragédie quand le coryphée précède la fermeture du rideau avec ces mots:

L'histoire d'Antigone et de Créon s'achève ici,
car il est temps d'aller se reposer.
Pardonnez-moi nobles gens, mais je dois en
donner la leçon:
Celui qui lève sa main droite pour crier qu'il n'a
besoin de personne,
Qu'il ait le courage de lever sa main gauche et

de dire: je n'ai de poids pour personne!
L'orgueilleux parle haut et c'est de haut qu'il tombe.
Vous qui savez que le silence succède à la parole
Vous qui tous méritez le bonheur
Vieillissez bien! (75-76)

Ces lignes sont fondamentales pour comprendre la valeur de la parole, de son pouvoir présent et passé et de l'importance qu'on attribue au *griot* dans la culture malienne et africaine de façon plus générale. Le déplacement géographique d'Antigone permet aussi d'introduire la présence de la langue bamanan. C'est Tirésias qui l'utilise pour prophétiser le futur à Créon. Un détail qui permet de renforcer la dichotomie entre l'univers masculin et féminin vu que le devin est joué dans la pièce par une vieille femme aveugle. L'opposition est totale: Tirésias est à même de parler en bamanan parce qu'elle est liée à sa terre et aux cultes des esprits et des morts: c'est par cet idiome que passe la communication entre le visible (les êtres humains) et l'invisible (les dieux). En tous cas, Créon ne comprend le bamanan parce qu'il est focalisé sur le présent et, comme une femme le lui rappelle: "Elle [Tirésias] parle la langue que vous avez oubliée" (65) et "Certaines vérités ne sont pas à leur aise dans la langue des esclaves" (65). De toute façon, Créon aura besoin de la médiation d'un enfant pour traduire le langage du devin.

L'analyse des deux pièces nous permet de conclure que les auteurs ont essayé de s'ouvrir au monde entier, à l'universalisme tout en visant le particularisme local. La recherche identitaire et esthétique a abouti à une décomposition de la pièce originale, à une analyse très serrée de l'œuvre qui a consenti d'identifier les éléments culturels qui pouvaient s'appliquer à la Caraïbe et à l'Afrique. Les écrivains ne se sont pas arrêtés là: si Morisseau-Leroy a exploré les possibilités littéraires d'une langue orale, la mise en scène de Kouyaté a montré au monde l'assimilation de deux cultures qui sont très éloignées au niveau temporel et géographique. Carla Fratta, à l'entrée "Identité" de l'essai *Abbecedario postcoloniale*, souligne que l'attention réservée aux questions de la perception du décolonisé naît après les accusations de déculturation. Les écrivains réagissent et récupèrent l'identité collective qui est en danger (147). En ce qui concerne les pièces analysées, le problème est un peu différent. Morisseau-Leroy a trouvé un lien entre ce patrimoine qui est bien vivant et l'une des œuvres les plus importantes de la culture européenne. Ses préoccupations se re-

lient d'abord au langage parce que c'est grâce au créole qu'il peut mettre en scène la vie quotidienne d'Haïti et les émotions qui passent par l'idiome du peuple. On a vu que la réalité spatiale se partage en deux lieux qui produisent une fusion entre le Réel et l'Idéal. Pour Kouyaté, au contraire, l'essentiel est de transmettre aux générations successives l'énorme potentiel que la culture africaine ne cesse d'élaborer. Mais ce n'est pas tout. L'*Antigone* malienne s'ouvre à l'Europe; l'héroïne rentre dans le continent où elle a eu son origine pour apporter de nouvelles significations à une histoire qui a déjà connu de nombreuses adaptations.

Il est donc facile de déplacer Antigone puisque plusieurs écrivains ont déjà exploité cette possibilité. Le défi est de trouver encore de nouvelles lectures. Dans ce cas, le choix du lieu devient fondamental: l'espace géographique n'est pas seulement un cadre, il participe à l'action et à la construction d'un regard pluriel, interculturel qui renouvelle la signification du texte de Sophocle, mais qui permet aussi d'éclaircir certains aspects que le spectateur moderne ne comprend plus.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Beltrame, Paola. *C'è un segreto tra di noi*. Corazzano: Titivillus Edizioni, 1997.
- Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace and Co., 1994.
- Calvino, Italo. *Perchè leggere i classici*. Milano: Mondadori, 1995.
- Cantor, Judy. The voice of Haiti. *Miami New Times*, 2 mai 1996. Article disponible sur le site internet: <http://www.miaminewtimes.com/content/printVersion/236624/>.
- Chalaye, Sylvie. Antigone par le Mandéka Théâtre. *Africultures*, 1 mars 1999. Article disponible sur le site internet: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=746>.
- Corzani, Jack. "La littérature 'créole'". In Corzani, J., Hofmann, L. F., Piccione, M.L.. *Littératures francophones II. Les Amériques (Haïti, Antilles Guyane, Québec)*. Paris: Belin, 1998, 105-112.
- De Angelis, Maria Pia. "Città/campagna". In Albertossi, Silvia (a cura di). *Abbecedario postcoloniale I-II*. Macerata: Quodlibet, 2004, 65-76.
- Fouché, Frank. *Vodou et Théâtre. Pour un nouveau théâtre populaire*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2008.
- Fradinger, Moira. Dambala's Daughter: Félix Morisseau-Leroy's *Antigone en Kreyòl*. Mee, Erin B. Foley, Helene P. *Antigone on the contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press, 2011, 127-146.
- Fratta, Carla. Identità. In Albertossi, Silvia (a cura di). *Abbecedario postcoloniale I-II*. Macerata: Quodlibet, 2004, 145-151.
- Hardwick Lorna. "Refiguring Classical Texts: Aspects of the Postcolonial Condition". In Goff, Barbara E. *Classics and Colonialism*. Liverpool: Duckworth, 2005, 107-117.
- Lelli, Simonetta. "Interculturalità". In Albertossi, Silvia (a cura di). *Abbecedario postcoloniale I-II*. Macerata: Quodlibet, 2004, 153-159.
- Libong, Héric. "Sotigui Kouyaté, l'Afrique et la tragédie grecque". *L'Humanité*, 16 janvier 1999: 41.
- Magris, Claudio. "Se il lutto di Antigone si addice ai Caraibi". *Corriere della Sera*, 24 mars 2012: 58-59.

- Mansouri, Hassouna. "Sotigui Kouyaté: consécration d'une icône de l'Afrique". *Africultures*, 28 juillet 2009. Article disponible sur le site internet: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8818>.
- Morisseau-Leroy, Félix. *Antigone en créole*. Traduction française par Édris Saint-Aimant. Paris: Présence Africaine, 1959. [Nendeln: Kraus Reprint, 1954].
- . "Félix Morisseau-Leroy. Interview". *Callaloo* 15 (1992): 667-670.
- . "The awakening of Creole consciousness". *The Unesco Courier* 36 (1983): 18-20.
- . "La littérature haïtienne d'expression créole. Son avenir". *Présence Africaine* 17 (1957-1958): 46-55.
- Mossetto, Anna Paola. "Scene da un'Antigone creola". In Galazzi, E. e Bernardelli, G. (a cura di) *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, 2.2. Milano: Vita e Pensiero, 2003, 875-888.
- Papalexioiu, Eleni. "Mises en scène contemporaines d'Antigone". In Duroux, R., Urdician, S., Correia, H. (eds). *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 89-103.
- Sagot-Duvauroux, Jean-Louis. Dembélé-Guimba, Habib. *Antigone*. Paris: La Dispute, 1998.
- Shelton, Marie-Denise Alfred. "Le défi théâtral dans *Antigone* de Félix Morisseau-Leroy et *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire". *Boutures* 1.2 (2000): 27-30.
- Steiner, George. *Les Antigones*. Paris: Gallimard, 1986.

Lieux pluriels de l'identité ou lieux d'une identité plurielle?

La réécriture de l'espace comme entre-deux socioculturel dans les romans de Vénus Khoury-Ghata et de Malika Mokeddem

Francesca Tumia

Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

Quelles sont les implications socioculturelles et littéraires liées à la représentation d'un espace qui est "Autre" par rapport à la langue élue pour le décrire? En particulier, quel rôle aura-t-elle au sujet de l'identité au niveau "géographique" et au niveau "linguistique"?

L'espace "Autre" assume un rôle primordial au sein des littératures francophones, car il se charge de puissantes caractéristiques identitaires qui le rendent actif d'un point de vue textuel et également extratextuel. Cette condition particulière de l'espace présente une intéressante correspondance biunivoque qui lui permet d'agir en retour sur les particularités identitaires mêmes, dans un rapport de réciprocité étroit qui marque l'importance du lieu en tant que produit, et en même temps, producteur d'identité. En fait, l'écriture "à partir de la France" sur son propre pays natal provoque un paradoxe culturel, car l'imaginaire du pays d'origine est exprimé littérairement dans la langue de la culture d'élection en insérant l'écrivain francophone dans un entre-deux socioculturel, noyau de la problématique identitaire de l'auteur postcolonial. Bien qu'exprimé narrativelement, il expose son Moi à une rétrospective critique à travers les personnages principaux et le narrateur, éléments textuels structurels qui parlent sur la double voie de l'intrigue et de la mémoire dans un paysage actif qui se transforme lui-même en personnage.

Cet article est consacré à une analyse critique de l'espace du pays d'origine qui sera menée à travers l'étude comparée d'une sélection des romans des écrivaines francophones Vénus Khoury-Ghata et Malika Mokeddem, se basant sur le rendement du contexte spatial, et en se concentrant surtout sur ses conséquences au niveau identitaire.

Malika Mokeddem et Vénus Khoury-Ghata sont nées respectivement à Kenadsa en Algérie et à Bcharré au Liban. Les différences entre les deux écrivaines s'établissent donc non seulement au niveau de l'état civil, mais également au niveau de la provenance géographique, avec toutes les conséquences historiques qui en résultent, surtout en ce qui concerne la perception du français par les autochtones comme langue du colonisateur. Malgré cette dissemblance effective, nous avons jugé intéressant d'analyser le choix pondéré des deux écrivaines dans leur rapport personnel avec la langue française, indépendamment de la position prise par leurs pays d'origine. Bien que les raisons qui sont à l'origine de ce choix soient différentes, il convient de remarquer un point de rencontre entre les écrivaines concernant leur condition actuelle. En effet, elles habitent toutes les deux en France, mais évoquent dans leurs œuvres leur terre d'origine en suivant le fil du souvenir des expériences, souvent dramatiques, narrées selon des codes linguistiques précis à travers une insistance sur un espace d'énonciation bien déterminé. Nous avons donc choisi ces deux autrices pour leur diversité et leur originalité, dans le but d'évaluer et de comparer certains résultats qui pourraient révéler une valeur littéraire spécifique dans une perspective de renouvellement des aspects formels du français, parmi lesquels concourt une dimension de l'espace différente. Il convient de préciser que les autrices seront considérées dans une perspective post-coloniale spécifique concernant la réécriture du canon littéraire pour aboutir à sa redéfinition comme signe conscient de réaction aux formes et aux thèmes imposés par la culture dominante.

Dans cette étude, nous entendons montrer quel a été l'impact entre les cultures d'origine et leur expression dans la langue française à travers ces textualisations renouvelées de l'espace, avec un aperçu privilégié sur les implications identitaires liées à celles-ci¹, dans les limites des écrivaines et des œuvres considérées. Dans cette optique, nous considérerons certains éléments textuels d'un point de vue qualitatif, notamment selon la valeur qu'ils assument dans le texte et hors le texte.

En particulier, nous essayerons de montrer que la nécessité des écrivaines de s'exprimer à travers des images différentes de la culture assimi-

lée ressort de la centralité du paysage du pays d'origine, avec un rôle actif où les espaces du dedans et du dehors s'en trouvent bouleversés en se chargeant de valeurs métaphoriques significatives pour leur rupture évidente avec certaines pratiques littéraires. Chaque lieu, chaque élément naturel est originel et particulier parce que si nous donnions un autre cadre à l'histoire d'un des romans considérés, sa signification la plus profonde changerait.

Nous tenons à souligner que le choix des pratiques littéraires à considérer est limité aux points cruciaux caractéristiques du développement des espaces privilégiés du pays natal traité par Marta Segarra dans son ouvrage *Leur pesant de poudre*. Il convient de spécifier que le travail de recherche mené par Marta Segarra concerne les romans maghrébins, ce qui exclurait a priori Vénus Khoury-Ghata. Nous avons néanmoins évalué la nécessité d'élargir son étude et d'inclure cette écrivaine libanaise car nous avons constaté, dans les romans analysés, la présence de nombreuses caractéristiques relevées par Segarra dans les romans des écrivaines maghrébines. En outre, certains de ces aspects se retrouvent davantage dans les œuvres de Vénus Khoury-Ghata que dans celles de Malika Mokeddem. Pour cette raison, bien que l'œuvre de Segarra concerne les romans d'écrivaines maghrébines, nous dépasserons la limite de la provenance géographique, et nous en indiquerons les résultats possibles sous le terme plus général de "arabe", qui permet d'inclure Vénus Khoury-Ghata dans la présente étude comparée.

Avant de procéder à l'étude croisée des comparaisons internes des romans de ces deux écrivaines, nous allons mieux déterminer certains enjeux significatifs. Cela nous permettra ainsi de mieux encadrer les différences de choix textuel qui détermine et est déterminé par des implications extratextuelles liées à la vision du monde des deux écrivaines traitées à travers la représentation de l'espace "Autre".

Les espaces du dedans et les espaces du dehors

Généralement, les espaces privilégiés dans les romans maghrébins sont les lieux clos (par rapport à ceux en plein air), surtout la maison, où les héroïnes ont passé leur enfance, ou encore le hammam (Segarra 125).

Suite à cette individuation des éléments du paysage au sens large, la répétition de certains espaces à l'intérieur d'un même roman et dans l'ensemble des œuvres considérées, constitue un objet d'intérêt pour les signi-

fications symboliques attribuées par les écrivaines. Par conséquent, nous avons saisi certains espaces significatifs qui feront l'objet de notre recherche pour aboutir à une possible relecture de la dimension de l'espace et à ses implications en essayant de déterminer la rupture produite par Malika Mokeddem et par Vénus Khoury-Ghata. Nous avons notamment choisi de nous concentrer sur la maison et l'école, considérée comme une "autre maison", sur la nature, en particulier le désert et la mer, ainsi que sur les espaces évoqués par le souvenir, en les analysant selon la valeur fonctionnelle attribuée à la causalité des rapports entre le paysage, les personnages et la mémoire, pour déterminer l'éventuelle valorisation des faits culturels à travers la redéfinition de ces éléments dans leurs manifestations.

Dans les romans, objets de notre étude, nous remarquons une prédominance du décor de type symbolique, de l'environnement intérieur des souvenirs du personnage, et du décor de type kaléidoscopique, catégories² qui concourent à la définition d'un décor actif (Chatman 149-50). Généralement, l'espace dans lequel se déroule l'intrigue a une partie active non seulement comme décor de l'action des personnages, mais surtout comme agissant sur les héroïnes elles-mêmes. Dans la plupart des œuvres analysées, nous attribuons au paysage un rôle narratif semblable à celui des personnages en ce qui concerne le rapport qui s'établit entre les héroïnes et les lieux limitrophes: elles répondent aux influences de l'environnement avec des réactions qui varient de l'enchantement face à un paysage sublime décrit dans un conte sans temps, jusqu'aux réactions psychosomatiques de désorientation mentale et physique dans des lieux "Autres", et encore jusqu'aux souvenirs doux et amers de la vie passée au pays natal. Ces derniers sont particulièrement intéressants pour la relecture qu'en font les écrivaines surtout quand nous pouvons remarquer la présence d'une écriture autobiographique, reflet textuel des écrivaines dans leur recherche au niveau identitaire.

Les lieux du pays natal écrits "à partir de la France"

Au tout premier abord, le contraste entre le pays "d'où l'on écrit" et les paysages "sur lesquels on écrit" est marqué visuellement par les deux écrivaines à travers une vivacité des couleurs qui exalte les descriptions du lieu "Autre". Il s'agit d'habitude des couleurs caractérisant le pays natal et rendues exceptionnellement vivantes par la lumière intense qui éclaire la

nature. Les exemples les plus représentatifs de la vivacité et de la luminosité des couleurs fortes sont identifiables dans le bleu profond de *N'zid*, et dans les rouges et les verts de *La Maestra* si différentes des grisailles parisiennes; malgré l'accueil du pays, elles ne peuvent rien, comparées aux couleurs chaudes et intenses du pays natal³.

La représentation de la nature en ces termes représente un premier point de rupture car dans les romans analysés, contrairement aux traditions littéraires indiquées par Marta Segarra où la nature est rarement évoquée, la présence de descriptions élégiaques de l'environnement naturel est ressentie⁴. En particulier, elles se chargent des effets provoqués par l'impact visuel et émotif des héroïnes en alimentant les souvenirs, les désirs, les peurs, les espoirs de celles-ci :

Portée par l'onde immobile des sables, Leïla rêvait de la mer. Elle rêvait des hommes bleus. Elle rêvait des ailleurs dont les paysages couvraient l'or de son erg, dont les parfums enivraient ses regs et ses cieux. (Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, 256)

Voici que l'espace ne garde plus le statut de simple décor, mais il assume un rôle qui couvre plusieurs dimensions et qui est déterminant pour l'économie du texte et de ses significations extratextuelles. Ces dernières nous intéressent particulièrement, car elles sont étroitement reliées aux implications identitaires, conséquences du choix d'un *hic et nunc*. Ces nouveaux aspects polyédriques propres à l'espace donnent lieu à de nombreuses interprétations différentes, et ce qui est crucial pour notre étude est l'ambivalence de certains lieux qui existent et trouvent un équilibre dans leur ambivalence, en laissant percevoir une possible transposition - et peut-être la métaphore même - de la condition identitaire des deux écrivaines.

Après avoir analysé le thème de la maison dans l'œuvre des deux écrivaines, nous vérifierons notre hypothèse en prenant appui sur les textes.

L'ambivalence de la maison dans l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata et Malika Mokeddem

En ce qui concerne Vénus Khoury-Ghata, dans *Une maison au bord des larmes* et *La maison aux orties*, l'endroit, qui est traditionnellement perçu comme une protection, celui où grandit l'amour familial, est ici le théâtre des drames revécus avec une honte profonde, mais en même temps

dans une perspective de libération et de purification permises par l'acte de les écrire.

Dans *Une maison au bord des larmes*, la maison représente la douleur, la haine, l'injustice exercée par le père tyrannique, mais elle est en même temps la représentante de la figure maternelle. Nous observons ainsi une ambivalence dans l'image de la maison natale chez Khoury-Ghata sur la base d'un choix stylistique et formel, et sur la base des aspects caractérisant deux personnages distincts et opposés⁵. La technique de la personnification d'un décor est utilisée par Khoury-Ghata dans une série de parallélismes et d'analogies qui conduisent le lecteur à identifier la maison au bord des larmes à la mère qui, pendant toute la première partie du roman, est caractérisée par la synecdoque des larmes et du silence:

la maison [qui] était au bord d'une route comme au bord des larmes, ses vitres prêtes à éclater en sanglots, ... Ma mère pleure dans le soir, dans le matin, dans l'hiver et dans l'été, sur ma main qui écrit. (Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, 7, 14).

Chez Mokeddem, la textualisation de la maison présente aussi une ambivalence qui est loin de l'image traditionnelle du foyer familial qui est plutôt remplacée par le désert. Elle l'exprime non seulement à travers l'intrigue narrative, mais également à travers des jeux linguistiques et phonétiques. Nous constatons notamment une ambivalence des termes dans *Je dois tout à ton oubli* pour le nom du village d'origine de l'héroïne:

Aïn Eddar (sic), le nom de son oasis natale, prend deux significations, selon la façon dont on prononce "Eddar": la "maison" ou "la douleur". Aïn étant "la source", la maison et la douleur seraient donc issues d'une même résurgence. (Mokeddem, *Je dois tout à ton oubli*, 89)

La double signification de ce nom se reflète en effet dans les sensations contradictoires de l'héroïne.

Nous pouvons ainsi remarquer que les deux écrivaines, tout en gardant leur propre originalité, concordent dans la textualisation de la maison. Bien que la maison fasse partie des espaces du dedans habituels, elle assume une importance particulière car elle est interprétée d'une façon non conventionnelle, surtout dans les œuvres à caractère autobiographique.

Nous passons ensuite à l'observation de la représentation de la nature chez les deux écrivaines qui, dans ce cas, seront considérées individuellement.

Les valeurs évocatrices des lieux concrets et abstraits chez Vénus Khoury-Ghata

En ce qui concerne Khoury-Ghata, la présence de la nature est plus circonscrite par rapport aux espaces intérieurs, et les endroits privilégiés de ses romans, exprimés à travers des figures rhétoriques et filtrés par les états d'âme des personnages, sont principalement les villages du Liban, à l'exception du décor rural d'outre-mer de *La Maestra*.

Plutôt que de recourir à un lieu naturel générique, l'écrivaine a une prédilection pour les plantes tout court, que nous pourrions considérer comme une synecdoque de la nature, et dont la fonction est étroitement liée aux situations narratives, ce qui donne lieu à d'intéressantes analogies. La glycine de la maison de l'héroïne Emma en est un exemple; elle représente métaphoriquement la concrétisation de la maladie: "aussi pâle, aussi immobile que la glycine du mur, ... son sang blanc dévorait son sang rouge." (Khoury-Ghata, *La Maestra* 9) Plus spécifiquement, elle est opposée à la *ceiba* du *pueblo* qui est un arbre mythique symbolisant la guérison:

Un arbre jeune et bien portant: un *ceiba*. Sa sève ira dans tes veines. Ton mauvais sang dans ses branches. Les feuilles sont libres de l'avaler ou de le cracher. Ton désir de croire en son *ceiba* est si grand que tu te sens rassurée. (Khoury-Ghata, *La Maestra*, 25)

Par contre, nous ne retrouvons dans ses œuvres que des lieux concrets dont la dimension principale est géographique, mais également – et surtout – des espaces abstraits qui concourent à la création d'un imaginaire déterminé et lié à l'espace intime du personnage. Cela est le cas de certains objets qui assument la valeur d'essence de la personne à laquelle ils appartiennent. Ils représentent et sont la source d'un espace qui se développe en profondeur, où les hic et nunc auxquels renvoie l'objet deviennent concrets car l'objet devient l'expansion, dans la réalité, de l'espace intime⁶. Nous pouvons ainsi identifier, dans les objets qui suscitent le souvenir, non seulement la représentation du temps, mais également celle de l'espace dans une conjonction qui définit une "infinité de l'espace intime" mais qui est en même temps assez "vaste" pour toutes les valeurs métaphoriques attribuées à l'objet⁷.

En ce sens, l'emploi du paysage de *La maison aux orties* est très intéressant; les cadres se définissent en fait exclusivement selon leur fonction mémorielle. Ici, la perception du personnage-narrateur est déformée sur la

base de la nouvelle évocation d'une réalité qui a désormais cessé d'être. Le souvenir rend subjectif le lieu, aussi concret ou abstrait soit-il, qui ne conditionne pas l'héroïne parce c'est elle-même qui l'influence, en ajoutant une signification temporelle à la signification spatiale⁸. La nature représentée par le biais des plantes assume cette fonction au moment où elle est "déplacée" du pays d'origine à Paris, décor de *La maison aux orties*: les orties perdent leur valeur de décor du jardin pour représenter symboliquement la mère du personnage principal, ce qui le mène aux endroits familiers, aux souvenirs liés à la maison natale⁹.

Après cet aperçu concernant Vénus Khoury-Ghata, nous poursuivons notre étude avec un panorama des espaces naturels privilégiés dans les romans de Malika Mokeddem analysés, notamment le désert et la mer.

Le désert mokeddemien

Le lieu constamment présent dans les œuvres de Mokeddem est le désert¹⁰, mais l'image de cette vaste étendue de sable présente une ambivalence où l'on attribue une valeur positive pendant l'enfance et l'adolescence, et un jugement négatif à l'âge adulte pour son association au pays d'origine et aux implications sociales qui s'ensuivent. Pour les héroïnes-enfants, le désert, et en particulier la dune, est le refuge de la famille, c'est leur maison de remplacement où les rêveries et les révoltes contre les traditions sont possibles, même si leur réalisation immédiate ne l'est pas. Comme l'affirme Segarra,

le désert s'identifie essentiellement au nomadisme, vu comme l'antithèse de la claustration et mis en rapport avec l'oralité, opposée à l'écriture figeant. En tant que lieu de déplacement perpétuel, il est aussi apparenté à la mer, avec laquelle il partage les nuances de mouvement, aventure et liberté. (127-28)

La description de la mère lointaine ou absente est reportée également au niveau spatial, là où l'opposition entre mère et fille s'identifie dans le contraste entre hermétisme de la maison¹¹ et espaces en plein air incontestés; au sens large, le désert représente le continent où se déplacent les nomades, ceux qui se sont révoltés contre la sédentarité qui cloue les héroïnes à l'intérieur de la maison.

Dans ce cas, le déplacement dans le désert est ressenti comme l'accès à la liberté dans la société, sans oublier pour autant les usages et cou-

tumes comme parties fondatrices de l'histoire de chacun. Pour préciser cette association de liberté sans l'oubli des traditions, Mokeddem recourt à la personnification du désert avec Zohra porteuse, dans le présent, de l'oralité et de la mémoire des siècles passés: "Zohra était le désert" (Mokeddem, *Les hommes qui marchent* 7).

Dans une autre perspective, au fur et à mesure que le personnage principal acquiert une indépendance plus grande à travers la connaissance, le désert devient tout d'un coup une prison, le lieu qui empêche la liberté de la pensée, de l'expression et, par conséquent, il devient un symbole triste et représentatif du pays d'origine. Le lieu, qui avant permettait d'accéder à la liberté, est devenu un endroit à fuir, duquel il faut partir vers des destinations nouvelles. Il convient d'ajouter que, bien que l'abandon physique du désert soit exprimé par les héroïnes comme une séparation nécessaire, il est douloureux dans tous les cas.

Quoique les perceptions de cet espace soient différentes d'un âge à l'autre, un seul effet du désert sur les héroïnes mokeddemiennes est présent, que celui-ci soit réel ou imaginaire: comme pour les plantes chez Vénus Khoury-Ghata, le désert mène à une nouvelle évocation de la mémoire. En effet, dans les romans, nous soulignons la stimulation de tous les sens et, dans le cas de *Les hommes qui marchent*, également la représentation extérieure de l'état intérieur de l'héroïne.

Mokeddem renouvelle ainsi la symbolique liée au désert, à travers une déconstruction des codes préétablis de ce dernier en soulignant, grâce à cette transgression, de nouvelles significations (Michel-Mansour 172). En permettant l'accès au désert des bédouins à de jeunes protagonistes revendiquant une liberté, Mokeddem donne une substance nouvelle au contenu qui nécessite par conséquent l'attribution d'une forme nouvelle, parfaitement rendue dans sa réinterprétation du désert et du paysage naturel généralement actif et agissant sur l'état intérieur des héroïnes comme dans *La Transe des insoumis*: "Les premières palmeraies, les premiers renflements des sables. Ça c'est mon désert. C'est moi." (290). Concernant cette problématique, la position de la spécialiste Thérèse Michel-Mansour est intéressante, expliquant en effet que l'expérience communicationnelle avec l'immensité du désert est construite en fonction des intentions du quêteur (Michel-Mansour 177), en affirmant que le désert, dans la tradition islamique, est un lieu de quête d'essence. En ce sens, nous remarquons, dans l'œuvre mokeddemiienne, que cette valeur liée aux traditions a été plutôt transférée du désert à la mer, où se passe la quête réelle et où l'essence

ne fait pas proprement référence à une communion directe avec Dieu, mais plutôt avec l'identité, avec l'essence humaine.

La mer mokeddemienne

Contrairement aux traditions littéraires (Segarra 126) où l'on associe la mer au hammam pour les conditions communes de liberté et de distension, le hammam est presque absent chez Mokeddem et, s'il est cité, l'héroïne le voit exclusivement comme un lieu hostile où les femmes perpétuent leur exclusion de la société en s'y enfermant; la mer acquiert ainsi une signification nouvelle et, surtout, indépendante.

Dans la mer, les héroïnes retrouvent la sensation de protection et de sécurité qu'ont les fœtus dans le liquide amniotique; ce rapport absent avec la mère naturelle est compensé ou substitué par les vagues qui bercent les héroïnes, les conduisant d'un lieu à l'autre comme dans *N'zid* et *Des rêves et des assassins*, où la mer représente le futur, le moyen d'atteindre de nouveaux horizons. La réaction des héroïnes face à cette immense étendue s'explicité dans le désir de la traverser: le voyage devient alors expression de mariage, de symbiose avec le "continent liquide" (Mokeddem, *N'Zid*, 68) dans une approche de confiance totale où l'on ne perçoit jamais la sensation de peur ou de terreur, mais de calme et de paix¹².

Cet élément est présent également dans la signification extratextuelle, car nous voyons la traversée de la mer comme une résolution de l'appartenance "nationale" à un lieu¹³ et de la recherche identitaire de l'héroïne, comme nous le développerons plus tard au cours de cet article.

Suite aux enjeux textuels observés jusqu'à présent, nous proposons une analyse qui s'appuie sur les éléments significatifs mis en évidence pour parvenir à la création littéraire des lieux identitaires à travers la réécriture des lieux géographiques effectuée par les deux écrivaines dans les romans en question. Le choix des deux écrivaines de représenter le paysage auquel elles n'appartiennent plus physiquement est indicatif d'une caractéristique identitaire liée à leur propre passé. Les espaces ouverts chez Malika Mokeddem ainsi que les espaces clos de Vénus Khoury-Ghata pourraient être ainsi connotés comme des lieux identitaires où l'on peut remarquer que le rôle actif de l'espace se révèle à travers et dans la perspective du souvenir ou du recouvrement mémoriel.

La réécriture des lieux géographiques comme lieux identitaires à travers des métaphores renouvelées

Comme nous l'avons vérifié directement à partir du texte, la représentation de l'espace "Autre" présente des implications sur l'identité au niveau linguistique pour les enjeux liés à l'expression, dans une autre langue, les lieux auxquels nous appartenons. De plus, la dimension de l'espace "Autre", écrit à partir de la France, met en question également l'identité au niveau géographique. Ces deux problématiques s'explicitent narrativement à travers le déplacement physique des héroïnes d'un lieu à l'autre dans les œuvres de Khoury-Ghata et de Mokeddem.

Le but des déplacements, pour la plupart radicaux et définitifs, loin du pays d'origine, est l'achèvement, pour les héroïnes, de leur indépendance; dans ce sens, les deux écrivaines partagent le même principe de fuite "physique". Nous observons que Mokeddem identifie plusieurs fois dans le bateau le moyen pour le déplacement et la recherche identitaire. Les personnages principaux ne le perçoivent pas comme une "désertion honteuse" (Segarra 126). Dans ce sens, Mokeddem se révèle à nouveau faire figure d'exception par rapport à l'affirmation de Segarra qui attribue au bateau une valeur paradoxale: "s'il est instrument de libération, véhicule envers d'autres horizons infiniment plus larges, il peut aussi évoquer la douloureuse épreuve de l'émigration, et celle-ci est vécue souvent, quoiqu'elle ait été forcée par les circonstances, comme une désertion honteuse" (126).

Bien que le voyage soit moins présent dans l'œuvre de Khoury-Ghata que dans celle de Mokeddem, il peut être substantiellement identifié dans le contraste entre le lieu d'origine, habituellement négatif, et le lieu d'arrivée, dans une perspective positive qui voit dans le déplacement la possibilité d'un affranchissement final du personnage principal.

Khoury-Ghata y ajoute la nuance du retour comme défaite partielle, à l'instant où l'affranchissement ne se reflète pas sur le personnage accablé par la mort, comme dans *La Maestra*, ou par la tradition comme dans *Sept pierres pour la femme adultère*, mais sur les personnages secondaires qui bénéficient de l'intention personnelle de l'héroïne qui s'émancipe également selon le principe de solidarité se trouvant à la base du rapport avec les autres.

Nous renvoyons alors à l'étude menée par Segarra sur les problèmes identitaires que l'éloignement réel ou symbolique du pays natal provoque

chez ces écrivaines. “L’ambiguïté culturelle” (Segarra 151) qui les habite a en effet des issues différentes, et la spécialiste fait une distinction entre celles qui écrivent “à partir de la France”, à savoir la littérature beurree, et celles qui écrivent “à partir du Maghreb”. Le discours qu’elle aborde donne l’image des effets provoqués par une culture plurielle chez ces écrivaines, parmi lesquels figure une sorte de *schizophrénie*, entendue comme

‘Le refus des symboles et des codes formateurs du moi et garants de la société’; refuser de s’insérer dans une collectivité représente une attaque contre les principes qui sous-tendent la société elle-même. (Segarra 160)

et qui “est grandement causée par le “métissage du texte”¹⁴, c’est-à-dire par la tension entre la culture d’origine et celle véhiculée par la langue française”. (Segarra 161)

Ainsi, la question que nous nous sommes posée au tout début devient pressante: s’agit-il de lieux pluriels de l’identité ou de lieux d’une identité plurielle?

Sur la base des éléments analysés jusqu’à présent, nous choisissons de soutenir la thèse de Birgit Mertz-Baumgartner qui avance l’existence d’une identité migrante avec une redéfinition de l’errance à laquelle est attribuée une valeur positive dans l’affirmation de l’identité individuelle. Cette culture plurielle se traduit, chez les deux écrivaines, par une recherche identitaire exprimée dans une migration continue - que celle-ci soit physique ou mentale, des personnages et des narrateurs - qui se résout dans l’indéfini de l’entre-deux identitaire. En effet, la réécriture de l’espace de la part de ces deux écrivaines donne une dimension d’appartenance à plusieurs lieux en même temps, tout en gardant leur propre identité qui devient plurielle par définition, car enracinée dans le pays d’origine et enrichie par la rencontre de cultures différentes. La valorisation de la dimension de l’espace, où sa réécriture est évidente, se remarque surtout à travers les métaphores liées aux lieux que nous venons d’analyser.

À ce propos, nous supposons que la métaphore, en tant qu’élément formel qui renvoie le lecteur aux images du pays d’origine à travers la langue française, représente le partage, l’échange réciproque entre les deux cultures qui restent indépendantes sans que l’une ne subisse une totale assimilation de la part de l’autre, exprimant ainsi la condition de l’entre-deux de l’auteur postcolonial. La textualisation de l’espace exprimé à travers la métaphore assume une valeur extratextuelle avec une “création

d'images inédites dans la langue dominante d'expression littéraire" (Chalet-Achour 208).

Nous avons recherché effectivement, comme objet d'analyse, des lieux dont la textualisation, sous forme de réécriture de l'espace comme réaction au canon littéraire, pouvait contenir des significations extratextuelles effectives au niveau identitaire. Suite à ce critère, la métaphore la plus représentative du rapport entre la culture d'origine et la culture d'élection, avec une centralité de la dimension de l'espace, se retrouve, à notre avis, dans le recours au mythe occidental réinterprété par les deux écrivaines, sans pour autant être bouleversé totalement, selon de nouveaux paradigmes qui changent la signification originale, laquelle assume par conséquent une valeur métaphorique ultérieure. Les notions d'ici et maintenant, liées aux lieux qui sont à la fois sujet et objet de la métaphore du mythe, deviennent primordiales.

Dans les deux cas spécifiques suivants de Médée et d'Ulysse, nous observerons comment se passe l'échange dans la culture d'arrivée, dont l'écrivaine maîtrise la langue pour enrichir l'imaginaire de la culture d'origine et pouvoir dénoncer "littérairement" les institutions sociales pour le contexte spatial dans lequel la technique de réécriture est appliquée, en donnant par conséquent une valeur renouvelée au pays d'origine qui s'en trouve parfois "transfiguré":

Médée: le cliché revivifié de la terre-patrie

Segarra explique comment la mère est très souvent associée au "terroir", au village, et à la tribu, et comment l'imaginaire arabe identifie la mère avec la "terre-mère" (102). Cette affirmation renforce et comble de significations encore plus profondes la métaphore de Médée associée d'abord à la mère de l'héroïne de *Je dois tout à ton oubli*, et ensuite à l'Algérie parce que, dans ce cas, le recours à une métaphore extrêmement forte appliquée à son propre pays d'origine a été créée à travers l'usage de l'imaginaire arabe qui se retourne contre lui-même.

En fait, il n'existe que le binôme mère (parente) et patrie, mais nous y ajoutons aussi l'image mythique de Médée dans une consonance entre discours idéologique et discours littéraire. Il est intéressant de mettre en évidence comment ce mythe antique se charge de la valeur idéologique contre la situation sociale et politique actuelle de l'Algérie:

Les divergences sont là dès les motivations de cet acte [...] Seules la honte et la menace du déshonneur ont présidé à la décision familiale d'un meurtre [...] En vérité, c'est au pays tout entier, à l'Algérie, que sied le rôle de Médée. C'est elle qui a fomenté des violences, des exactions avec cette sorte de jouissance destructrice. Qui a assassiné les uns, exilé les autres, fait incinérer des bébés dans des fours, abandonnant d'autres enfants avec d'indiscibles blessures. Elle continue à se mutiler en reléguant la moitié de sa population, les femmes, au rang de sous-individus dans les textes de sa loi. (Mokeddem, *Je dois tout à ton oubli*, 86-7)

Dans cet extrait, nous pouvons remarquer une relecture de la textualisation de la patrie avec une nouvelle conception de la sémantique géopolitique liée à celle-ci, à travers l'élément du mythe classique réinterprété selon une perspective postcoloniale.

Chez Khoury-Ghata, en revanche le mythe prend des apparences universelles qui ne se limitent pas à un échange avec la culture occidentale, d'où le choix significatif de situer *La Maestra* dans un village rural du Mexico. Le mythe s'éloigne du "domaine hellénique" bien que restant dans la considération du mythe du pays d'élection.

Ulysse: la mer comme lieu fonctionnel à l'individuation de l'identité de l'auteur postcolonial

Dans les romans analysés, et plus particulièrement dans *N'zid*, la dimension du voyage pour rentrer dans la patrie est bouleversée, mais non détruite, dans une migration infinie et une redécouverte paradoxale de soi. Cet aspect n'est pas entendu seulement comme déplacement physique, mais également comme voyage de la mémoire qui est redéfinie dans son apparente fixité dans le passé. Après la confrontation avec de nouvelles métaphores relatives aux mythes, et les lieux réitérés dans les œuvres considérées, nous supposons que la métaphore, qui représente un continuum entre les deux cultures et qui représente mieux ce rapport basé sur un échange réciproque, est l'universalité des événements épiques d'Ulysse.

Ceux-ci constituent le mariage des mythes et des contes légendaires de la culture occidentale, et assument un nouveau rôle et une signification à part dans la réinterprétation postcoloniale du "je" voyageant comme expression romancée de l'identité migrante dans l'entre-deux des héroïnes et des écrivaines.

L'entre-deux géographique, linguistique et culturel, métaphore de l'identité de l'écrivain postcolonial

Dans la nouvelle évaluation du rôle de la mer à travers la réécriture que nous venons d'annoncer, nous remarquons que la recherche identitaire ou son affirmation à travers les choix thématiques et formels analysés, qui se compénètrent sans pouvoir être distinguées l'une de l'autre, sont résolues par les écrivaines à travers leur écriture. Le développement de la dimension de l'espace est assujéti à leur réinterprétation pour peindre un imaginaire déterminé. Il en résulte que cet élément est nouveau et spécifique de l'identité de l'auteur postcolonial qui décide de le communiquer au moyen d'une révolte constructive dans et de la forme expressive.

Ainsi, en particulier avec l'emploi de la métaphore chez Mokeddem et Khoury-Ghata, l'individuation de l'identité de l'écrivain postcolonial se retrouve dans l'aspect formel, justement, dans l'expression de la condition même de l'entre-deux, non seulement géographique, mais surtout linguistique et culturel, où l'on trouve l'écrivaine postcoloniale.

Nous soulignons l'importance du contexte culturel dans la construction du texte, notamment à travers l'expression en langue française qui insère ainsi les deux écrivaines dans un milieu socioculturel différent, et que, au moyen d'une nouvelle textualisation du paysage du pays natal, Khoury-Ghata et Mokeddem réalisent de fait des métaphores qui, circonscrites aux contextes considérés, se révèlent être l'entre-deux identitaire dans la création d'une image littéraire différente qui renouvelle l'esthétique traditionnelle.

En particulier chez Mokeddem, le choix de faire prédominer le paysage extérieur devient le symbole d'une liberté revendiquée dans l'accès à l'espace extérieur habituellement destiné aux hommes exclusivement; donc en franchissant d'autres frontières, les héroïnes rompent également avec les traditions. La fusion de ces dernières avec les espaces qui les entourent¹⁵, donne lieu à une symbiose qui est l'expression narrative de l'identité qui appartient à un ou plusieurs "maintenant" et à multiples "ici" déterminés, ce qui entraîne à son tour à une pluralité de l'identité d'un point de vue socio-culturel. La culture française et la culture arabe, respectivement à travers la langue, l'imaginaire et les lieux concernés, se rencontrent et s'enrichissent l'une l'autre¹⁶, en confirmant la réévaluation positive de l'identité dans l'entre-deux à la fois géographique et identitaire.

Pour conclure, le lieu réécrit devient un lieu identitaire ayant une forte connexion avec le temps et l'espace; la mer devient notamment l'expression physique et géographique par excellence de la condition de l'entre-deux. Pour le "je" migrant, la mer représente en fait le point de départ et le point d'arrivée en même temps, dans un voyage aux échos homériques où Ulysse rentrera paradoxalement dans sa patrie non pas en retrouvant son Ithaque, mais en passant continuellement d'un Sud à l'autre. Ainsi, la culture plurielle, due au métissage du texte, se traduit narrativement dans une migration continue qui se résout dans l'indéfini de l'entre-deux identitaire assumant une valeur positive dans le choix de ne pas choisir, dans la nécessité d'accepter cette condition, sous peine d'exclusion d'un des deux mondes, d'un des lieux qui habitent ces autrices.



- 1 Par exemple: “Les mots de la mer, ses lumières, son vent ont pacifié mes frontières, mes contradictions. Ils ont remis la pendule de la mémoire à l’heure de la nécessité. J’en suis sortie délivrée des refus et des hantises. Avec la volonté de me réconcilier, de me ruer. D’aller à l’essentiel dans l’écriture aussi.” (Mokeddem, *La Transe* 284)
- 2 La présente étude s’inspire en effet des cinq catégories dans lesquelles le critique Robert Liddell a classifié les types du décor dans le genre narratif (Chatman 149-50).
- 3 *Des rêves et des assassins* représente ainsi une exception où le désir de se rappeler déforme la ville environnante; le sens de sérénité et de liberté est tel que pour l’héroïne non seulement les couleurs restent les mêmes que celles du Maghreb, mais de plus il “est tout vert” pour indiquer la végétation absente du désert.
- 4 Ces lieux ont un rôle actif dans le récit et ils provoquent la sollicitation de tous les sens chez la narratrice ainsi qu’une représentation extérieure d’un état intime: “C’était un jour où les palmiers, lavés de leur poussière grâce aux averses éclairs vite bousculées par un soleil éclatant, devenaient d’un vert brillant, presque phosphorescent. Pour fêter cette grâce du ciel, pour fêter la pluie, ils avaient sorti leurs fruits, minuscules perles de jade en grappes, au bout de longues tiges dorées. Parade des cieux. Alors que le soleil, sans rien perdre de sa morgue, se faisait caressant. Quelle supercherie! Alors que la dune troquait la robe des lumières de cendre contre un velours orangé et que la constellation de ses rochers jetait des éclats aveuglants. Ultime coquetterie. Alors que la terre se surpassait et, en trois jours, piquait ça et là, sur des touffes auparavant calcinées, un peu de vert, une touche de blanc, un soupçon de jaune. Couleurs miraculées. Alors que l’air se saturait des parfums des rares herbes en fleurs. Filles d’une pluie. Alors qu’en une concorde inhabituelle, la terre, l’air, le palmier et la dune avaient décidé, une fois n’est pas coutume, de s’offrir un petit printemps. Plaisir interdit” (Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, 321).
- 5 Dans la définition d’écriture et de son changement à la suite de la guerre civile dans *Romanciers arabes du Liban*, Weber introduit sa possible expli-

cation à la considération du couple comme deux individus séparés également en zone libanaise, en l'interprétant comme rupture et contraste résultant du désir de représenter l'échec comme symbole des conséquences de la guerre. En considérant cet élément au sens large, c'est-à-dire en se détachant du couple typique père et mère, nous en avons effectivement une preuve dans tous les romans de Vénus Khoury-Ghata dans le couple Emma et Miguel Cuervas dans *La Maestra*, l'étrangère et son ami en France dans *Sept pierres pour la femme adultère*; Sarah et son mari dans *Vacarme pour une lune morte*, la mère et le père chassé de chez lui dans *Une maison au bord des larmes* et finalement la narratrice de *La maison aux orties*, séparée du mari à cause de la mort et de son amant pour le souvenir encore trop fort du mari: pour toutes les héroïnes, l'échec est provoqué par l'impossibilité de communication entre l'homme et la femme.

- 6 Cf. *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard: "les objets ainsi choyés naissent vraiment d'une lumière intime; ils montent à un niveau de réalité plus élevé que les objets indifférents, que les objets définis par la réalité géométrique. Ils propagent une nouvelle réalité d'être" (74) et, "donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime" (183).
- 7 Dans l'âme détendue qui médite et qui rêve, une immensité semble attendre les images de l'immensité. L'esprit voit et revoit des objets. L'âme dans un objet trouve le nid d'une immensité. Nous en aurons des preuves variées si nous suivons les reverse qui s'ouvrent, dans l'âme de Baudelaire, sous le seul signe du mot *vaste*. Vaste est un des mots les plus baudelairiens, le mot qui pour le poète, marque le plus naturellement l'infini de l'espace intime. (Bachelard 174)
- 8 Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé, l'espace sert à ça. [...] C'est par l'espace, c'est dans l'espace nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par des longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés. (Bachelard 36-7)
- 9 Elle [la mère] décidait tous les soirs de remplacer dès le lever du jour les orties par les hortensias, mais le lendemain arrivant avec ses tâches, elle se décourageait. N'ayant jamais pu réaliser son vœu, j'ai planté pour elle des hortensias dans mon parterre, alors que je n'aime pas cette fleur. Khoury-Ghata. *La maison aux orties*, 78.
- 10 Cela se passe dans tous les romans de Mokeddem considérés dans cette étude, sauf dans *N'zid* où le désert est substitué par la mer.
- 11 L'hermétisme de la maison [...] est la condition nécessaire de la réclusion de la femme, thème qui apparaît dans la presque totalité des romans analysés. La maison "royaume des femmes" est aussi leur "prison". (Segarra 118)

- 12 De plus, nous rencontrons souvent de stratégies “lapsus freudiens” où le mal de mer est remplacé par le “mal de mère”, en soulignant d’un côté le rapport d’absence chez Mokeddem, et de l’autre, l’appartenance affective à la mer.
- 13 Ravie, elle se laisse aller aux vagues et au vent, met la mer entre elle et le monde. Ce continent liquide est le sien. Mokeddem, *N’zid*, 68.
- 14 Segarra reprend cette expression de Marc Gontard, *Le moi étrange*.
- 15 La fusion du personnage et du décor à travers les métaphores, “transforme le décor dans un personnage” (Chatman 149).
- 16 Cf. D’autre part, si elle est de langue française, cette littérature est nécessairement traversée par l’imaginaire maghrébin qui la travaille en retour (Gafaïti 13)



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Ed. Presses Universitaires de France, 1957.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche Editrice, 1981; trad. de l'anglais par E. Graziosi; *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*.
- Chaulet-Achour, Christiane. "La position d'une écrivaine dans " la république des lettres": le cas de Malika Mokeddem". In: N. Redouane, Y. Bentaoun-Szmidt et R. Elbaz [sous la dir. de] Malika Mokeddem. Paris, Budapest, Torino: l'Harmattan, 2003.
- Gafaïti, Hafid. *Les femmes dans le roman algérien*. Paris: l'Harmattan, 1996.
- Gontard, Marc. *Le Moi étrange: Littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- Khoury-Ghata, Vénus. *La Maestra*. Arles: Ed. Actes Sud, 1996.
- . *La maison aux orties*. Arles: Ed. Actes Sud; coll. Babel, 2008. 1^{ère} éd. Arles: Ed. Actes Sud, 2006
- . *Sept pierres pour la femme adultère*. Paris: Ed. Mercure de France, coll. Folio, 2009. 1^{ère} éd. Paris: Mercure de France, 2007.
- . *Une maison au bord des larmes*. Arles: Ed. Actes Sud, 2005. 1^{ère} éd. Paris: Ed. Balland, 1998.
- . *Vacarme pour une lune morte*. Paris: Ed. Flammarion, 1983.
- Michel-Mansour, Thérèse. "Symbolique du désert dans les œuvres de Malika Mokeddem". In: N. Redouane, Y. Bentaoun-Szmidt et R. Elbaz [sous la dir. de] Malika Mokeddem. Paris, Budapest, Torino: l'Harmattan, 2003.
- Mokeddem, Malika. *Des rêves et des assassins*. Paris: Ed. Librairie Générale Française; coll. Le livre de poche, 1997. 1^{ère} éd. Paris: Ed. Grasset & Fasquelle, 1995.
- . *Je dois tout à ton oubli*. Paris: Ed. Grasset & Fasquelle, 2008
- . *La Transe des insoumis*. Paris: Ed. Grasset & Fasquelle, 2003.
- . *Les hommes qui marchent*. Paris: Ed. Grasset & Fasquelle, 1997. 1^{ère} éd. Paris: Ramsay, 1990.
- . *N'zid*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

Segarra, Marta. *Leur pesant de poudre: romanières francophone du Maghreb*.
Paris: l'Harmattan, 1997.

Weber, Edgard. *Romanciers arabes du Liban*. Toulouse: CEMAA, 2002.

Der Traum einer neuen Ordnung für Europa. Allegorische Orte und kulturelle Räume in der ersten Fassung von Hofmannsthals *Turm*

Cristina Fossaluzza

Università Ca' Foscari Venezia

In seinem Hauptwerk der zwanziger Jahre thematisiert Hugo von Hofmannsthal einen der "singulärsten" Orte, die sich der Leser vorstellen kann: einen "Turm" in einem legendären Königreich Polen im 17. Jahrhundert, der als Kerker für den jungen Kronerben, den Prinzen Sigismund, dient. Aufgrund einer Weissagung und im Namen der Staatsräson ist der Prinz seit seiner Geburt auf Befehl seines Vaters Basilius im *Turm* verbannt und ausgestoßen. Dieser Ort, auf den anders als bei der spanischen Vorlage *La vida es sueño* von Pedro Calderón de la Barca bereits der Titel von Hofmannsthals Trauerspiel verweist, wird zum symbolischen – oder besser gesagt *allegorischen*¹ – Mittelpunkt schlechthin von dessen *Turm*. Die Handlung, die im *Turm* viel kompakter und stringenter als in dem barocken Drama Calderóns ist, dreht sich in Hofmannsthals Trauerspiel tatsächlich nur um die Symbolik des bereits im Titel erwähnten Orts sowie um Sigismunds *politisches* Schicksal und blendet alle anderen Aspekte des Stoffes aus (eines Stoffes übrigens, mit dem sich Hofmannsthal schon zwischen 1901 und 1904 auseinandergesetzt hatte. Diese frühe Bearbeitung des spanischen Dramas in Trochäen erscheint 1937 im Heft 1 und 2 der Zeitschrift *Corona* unter dem Titel *Das Leben ein Traum*, SW XV). Während die Frauenfiguren und der Handlungsstrang der Liebe, die in der spanischen Vorlage zentral sind, im *Turm* keine Rolle mehr spielen (auf Calderóns Rosaura-Parallelhandlung wird hier schlichtweg verzich-

tet, vgl. dazu auch Benjamin, *Turm* 31-32), konzentriert sich Hofmannsthals Drama ausschließlich auf die Spannung zwischen *alter* und *neuer* Ordnung (konkreter formuliert: zwischen König Basilius und Prinz Sigismund) sowie auf Grundlagen und Wandlung der politischen Macht(verhältnisse) in Zeiten der Staatskrise und des Aufruhrs. Nicht zufällig kommen bei Hofmannsthal auch Nebenfiguren des spanischen Dramas (wie die Soldaten) zu Wort, und der Aufstand wird hier viel plastischer dargestellt (Cacciari, *Utopie* 164). Drei Jahrhunderte nach Calderón und in Zeiten des historischen und kulturellen Umbruchs, wie es die erste Nachkriegszeit und die zwanziger Jahre in Europa sind, konzentriert sich der österreichische Autor in seinem Werk in erster Linie auf die Thematik des Politischen sowie auf die Aktualität des Krieges und interpretiert Sigismunds Geschichte von diesem Standpunkt aus neu.

In mehreren Briefen und Zeugnissen (vgl. Fossaluzza, *Poesia e nuovo ordine* 207f.) hat Hofmannsthal ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die ganze (Orts-)Semantik von seinem barockem Trauerspiel auf die Aktualität seiner Zeit implizit Bezug nimmt, wie wir im Folgenden genauer erörtern werden. Vorausgeschickt sei zunächst, dass sich der Dichter offenbar an die strukturelle Topographie von Calderóns *Vida* halten will, denn nicht nur spielt auch *Der Turm* im Königreich Polen, sondern die traditionellen, polaren Orte des spanischen barocken Dramas und besonders der *comedia palatina* (siehe hierzu Fausta Antonucci in Calderón, *Vita* 33-34) werden ebenfalls übernommen: Dabei handelt es sich einerseits um eine raue Landschaft, in die der Turm als Symbol der Enge und der Unterdrückung sowie einer am Hof nicht gestatteten ursprünglichen Spontanität des Menschen ragt; andererseits um einen korrupten Königspalast, der als Ort der Staatsräson, der Verstellung und der Herzlosigkeit der Macht dargestellt wird. Zu dieser vormodernen, von der spanischen Tragödien-tradition übernommenen Konstellation von Orten unter dem Vorzeichen einer (nunmehr wankenden) weltlichen Macht kommt bei Hofmannsthal im zweiten Aufzug noch ein weiterer vormoderner Ort hinzu: das Kloster des Großalmoseniers Bruder Ignatius. Dieser Ort gilt als Sitz einer religiösen Macht, der selbst in Zeiten der Krise noch "Geltung" und "Bedeutung" zukommt (Agamben, *Homo sacer* 61) – einer Macht, der im Drama auch die Rolle zukommt, den König zu legitimieren. Nicht zufällig erkennt Bruder Ignatius im zweiten Akt Basilius' Autorität nicht mehr an, und im fünften Akt der ersten Fassung ist er derjenige, der Sigismund zum König krönt. Dass die religiöse Dimension in Hofmannsthals allego-

rischer Macht-Darstellung ausgeprägter ist als in Calderóns *Vida*, zeigen auch zwei weitere Figuren, die im *Turm* gerade als “Gegenspieler” unter dem Vorzeichen des Geistes erscheinen: einerseits Julian, Sigismunds Aufseher und Erzieher, der als dessen “geistiger Vater” und als Jesuit² gekennzeichnet wird; andererseits der Arzt, der als Alchemist, Katholik und Mystiker im Drama auftritt. Wie Walter Benjamin in seiner bereits erwähnten Rezension betont, tritt dieses männliche Nebenpiel bei Hofmannsthal an den Platz der parallelen Liebeshandlung bei Calderón (nicht zufällig wird Julian von Benjamin beschrieben als “der Mann, dem nichts als ein winziges Aussetzen des Willens, ein einziger Moment der Hingabe fehlt, *um des Höchsten teilhaft zu werden*”, während der Arzt als “Herr seiner Kunst und Kundiger von ihren tiefsten Gründen, eine paracelsische Erscheinung, der seinesgleichen, *seinen Oberen in der blöden Kreatur erkennt [...]*” betrachtet wird (Benjamin, *Turm* 29-33, hier 32. Hervorhebung C. F.).

Unübersahbar ist, dass die dreipolige Konstellation “Königspalast-Turm-Kloster”, die in der ersten Hälfte von Hofmannsthals Drama zu verfolgen ist, anders als bei Calderón eine *Semantik der Macht* versinnbildlicht: Während einerseits der Königspalast als Ort einer weltlichen Souveränität gilt und andererseits der Turm einen Ort des Ausnahmezustands symbolisiert, über den der König ordnungsgemäß entscheidet (eindeutig zu erkennen ist der Einfluss, den Carl Schmitts Theorien über den Souveränitätsbegriff und den Ausnahmezustand auf Hofmannsthals Drama und insbesondere auf die spätere Fassung des *Turms* gehabt haben³, siehe hierzu Twellmann; Villinger), repräsentiert das Kloster den Sitz der obersten geistigen Autorität des Großalmoseniers, der die zu Almosen bestimmten königlichen Fonds verwaltet. Die aus den drei erwähnten Orten hervorgehende Machtstruktur spiegelt eine absolutistische, *konservative* Ordnung wider, die sich auf die Grundpfeiler “Welt” und “Geist” stützt. In Hofmannsthals Drama kommt zu dieser Konstellation nun noch ein vierter, zentraler Ort hinzu: das Feldlager als Ort des Aufstands nämlich, an dem sich wiederum die *revolutionäre* Dimension dieses Dramas entfaltet. Um sich zu vergegenwärtigen, wie sehr die Dialektik zwischen einem “konservativen” und einem “revolutionären” Moment, die so aus der allegorischen Ortsstruktur von Hofmannsthals Drama herauszulesen ist, auch eine für dessen Spätwerk im Allgemeinen absolut konstitutive Denkfigur darstellt, braucht man sich nur die Münchner Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* aus dem Jahre 1927 in Erinnerung zu rufen, die sich nicht

zufällig um das Konzept eines “(geistigen) Raums” dreht (Mattenklott 12), und in der Hofmannsthals Idee einer “konservativen Revolution” ihren bekanntesten theoretischen Ausdruck findet (zu diesem umstrittenen Begriff vgl. allgemein auch Breuer; Kondylis 469-493; Osterkamp). Diese “konservative Revolution” ist bei Hofmannsthal in erster Linie nicht als ein politischer, sondern als ein kultureller Begriff zu interpretieren (Fossaluzza, *Poesia e nuovo ordine* 77-96) und kann auf eine bestimmte geschichtsphilosophische Vorstellung dieses Autors zurückgeführt werden – eine Vorstellung, die sich schon in und nach der Zeit des ersten Weltkriegs entwickelt und die dann in den zwanziger Jahren den Hintergrund seiner literarischen Reflexionen und nicht zuletzt seiner Arbeit am *Turm* bildet. Die “konservative Revolution” stellt für Hofmannsthal den Kern einer Kulturutopie dar, die anfänglich mit dem Krieg als Zeit des historischen Umbruchs in Verbindung gesetzt wird, weil der Autor sich von dem 1914 ausgebrochenen Weltkonflikt den Untergang der westlich-bürgerlichen Zivilisation und eine Wiedergeburt der Kultur unter dem Vorzeichen der Ästhetik erhofft (Hofmannsthals Kulturutopie wird u.a. auch von seiner Lektüre von Rudolf Pannwitz’ *Krisis der europaischen Kultur* aus dem Jahr 1917 beeinflusst). Gemeint ist auch hier keine politische Revolution, die die alte hierarchische Ordnung der Gesellschaft umstürzen könnte, sondern zunächst eine rein *geistige* Umwälzung. Hervorzuheben ist, dass sich hinter Hofmannsthals Vorstellung einer (konservativen) “Revolution des Geistes” eine philosophische Interpretation der Geschichte als eines natürlichen, organischen Zyklus verbirgt (Fossaluzza, *Krieg und Kultur* 121f.). Dieser Interpretation zufolge kennen alle Epochen der Weltgeschichte analog zu den Formen der Natur eine Geburt, einen Höhepunkt und einen Untergang, nach welchem dann andere Formen entstehen, die ihrerseits später wieder zu Ende gehen können. Im Übrigen waren diese geschichtsphilosophischen Visionen in und nach dem Ersten Weltkrieg sehr verbreitet. Man denke nur an Oswald Spenglers berühmt gewordenes Buch *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* aus den Jahren 1918-1922, dessen Schlüsselbegriffe “Untergang” und “Morphologie der Weltgeschichte” im beschriebenen Sinne verwendet werden. Gerade damit ist nun auch Hofmannsthals Konzept der “Revolution” verknüpft, das nicht nur einen Umsturz der Gesellschaft im Hinblick auf eine neue künftige Ordnung impliziert, sondern auch eine Rückbewegung – eine Drehung zurück, die in diesem Sinne auch auf die ursprüngliche astronomische Bedeutung des

Worts "Revolution" als kreisförmigen Laufs der Gestirne zurückgreift (vgl. dazu auch Osterkamp).

Die doppelte Bewegung vor- und rückwärts, die in Hofmannsthals Begriff der Revolution erkennbar ist, charakterisiert in einer breiteren Perspektive auch seine Kulturphilosophie im Spätwerk. Einerseits ist diese durch einen steten Blick zurück auf die Vergangenheit gekennzeichnet oder präziser: auf die Geschichte des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation und insbesondere der Habsburger Monarchie; andererseits richtet sie sich aber auch bewusst nach vorne, indem sie die Vision einer neuen kulturellen Ordnung für ein künftiges Europa entwirft. Genau in diesem doppelten Sinne ist Hofmannsthals geschichtsphilosophisch fundierte Kulturutopie schon seit den Schriften der Kriegsjahre und bis hin zum *Turm* auf "kulturtopographischer" Ebene mit zwei Orten stark verbunden: "Österreich" und "Europa". Indem Hofmannsthal diese beiden Orte zum Angelpunkt seines Spätwerks werden lässt, rekurriert er nicht nur auf die langjährige Geschichte und Kulturtradition des alten Reichs und der Donaumonarchie⁴, sondern er konstruiert gleichzeitig eine neue, ideelle Kulturtopographie für die Zukunft Europas⁵.

Nicht zufällig wird der Europa-Gedanke in der Zeit des Krieges immer wieder in Zusammenhang mit der herbeigesehnten "geistigen Umwälzung" thematisiert: "[E]s scheint mir, dass nach diesem Kriege die Erde umgebrochen sein wird für die Saat eines neuen Europa", – so schreibt der Autor in seiner 1915 erschienenen "Antwort auf eine Umfrage des 'Svenska Dagbladet'" (SW XXXIV, 160, 34-36)⁶, in dem er den Blick eben nicht auf die Vergangenheit zurück, sondern bereits nach vorne auf die kommende Zeit richtet. Auch diese Idee eines neuen "Europa" – genauso wie das Konzept einer (konservativen) "Revolution" – ist bei Hofmannsthal aber kein politischer oder wirtschaftlicher, sondern ein explizit kultureller und *geistiger* Begriff. Gerade darin unterscheidet sich Hofmannsthals Idee von anderen eher politisch und ökonomisch orientierten Europa-Konzepten dieser Zeit – man denke nur an die Diskussion um das 1915 erschienene Buch *Mitteleuropa* von Friedrich Naumann (siehe hierzu Frölich). Im gerade zitierten Aufsatz führt der Autor weiter aus:

Die Aufgabe scheint mir nicht darin zu liegen, das etwas flügelahme Europa der letzten Decennien wieder herzustellen, obwohl sich auch diesem Herstellungsversuch kostbares und starkes Material in allen Ländern zur Verfügung stellen würde, nicht zum mindesten in Ihrer Heimat, sondern ich meine, die Aufgabe muss höher gefasst werden. Es wird sich darum handeln,

dass neue Autorität zu Tage tritt, dass diese Autorität sich verkörpere, nicht in amtlichen Formen, sondern in rein geistigen, dem Wiedererwachen des religiösen Geistes und dem in den Massen latenten Ehrfurchtssinne gemäss; dass der Begriff der Masse, der furchtbarste und gefährlichste Begriff in diesem Kriege und in den Decennien vor ihm, überwunden und ihm der hohe Begriff des Volkes, welchen dieser Krieg uns wieder geoffenbart hat [...] mit Entschiedenheit substituiert werde: dass die Völker und die Führenden wechselweise einander wieder Autorität werden in dem geistigen Sinn, der den letzten Decennien verloren gegangen war, und dass ein neues mit ungeahnter Flügelpower begnadetes Europa sich aus dem selbstgewollten Brande seines Nestes emporhebe. (SW XXXIV, 161, 2-21)

Auch das Konzept eines neuen Europas, das sich nach dem Krieg wie ein Phönix wieder aus der Asche erheben soll, resultiert aus Hofmannsthals bereits erwähnter philosophischer Interpretation der Geschichte als eines natürlichen, organischen Zyklus'. Im Sinne einer "Morphologie der Weltgeschichte" – wie Spengler es 1918 formuliert – sind sowohl Österreich als auch Europa für Hofmannsthal als "lebendige Organismen" und zugleich als "geistige Gebilde" zu verstehen, wie der Autor in seinem 1917 erschienenen Essay *Die österreichische Idee* präzisiert:

Dies Europa, das sich neu formen will, bedarf eines Österreich: eines Gebildes von ungekünstelter Elastizität, aber eines Gebildes, eines wahren Organismus, durchströmt von der inneren Religion zu sich selbst, ohne welche keine Bindungen lebender Gewalten möglich sind; es bedarf seiner, um den polymorphen Osten zu fassen. (SW XXXIV, 207, 4-8)

Diese Vorstellung eines solchen "Österreich", das Hofmannsthal nicht zuletzt wegen der seiner Meinung nach in der Donaumonarchie waltenden Synthese zwischen west- und osteuropäischem Geist als plurale Einheit, ja als "Europa im Kleinen" (SW XXXIV, 159, 20f.) beschreibt, soll in einer kommenden "Epoche der Kultur", die auf die bürgerlich-ökonomische und politisch-nationalistische Zeit folgen soll, (wieder) Realität werden:

Auf das, was nun kommen muß, sind wir tiefer vorbereitet als jemand in Europa. Stärker als das Engparteiliche und das Ideologische – die beide man irrtümlich für die einzigen Ausdrucksformen des Politischen hält – ist das Schicksalhafte, welches bei uns darauf geht, in deutschem Wesen Europäisches zusammenzufassen und dieses nicht mehr scharf-nationale Deutsche mit slawischem Wesen zum Ausgleich zu bringen. Die Ideen der Versöhnung, der Synthese, der Überspannung des Auseinanderklaffenden haben ihre eigene fortwirkende Kraft, ihre

Spontaneität; sie nähren sich aus den Situationen, nicht aus den Argumenten, aus den wahren Erfahrungen, nicht aus den Schlagworten, seien diese nationalistisch, sozialistisch, parlamentarisch. (SW XXXIV, 206, 33-207, 3)

Diese "österreichische" und "europäische" Idee bildet nun auch den Hintergrund, vor dem die Wiederaufnahme des Sigismund-Stoffes in den zwanziger Jahren zu verorten ist. Denn genau die Utopie, die sich in den offenen, pluralen Orten "Österreich" und "Europa" konkretisiert, bildet in der Topographie von Hofmannsthals *Turm* den ideellen Kontrapunkt zu dem singulären, kerkerartigen Ort, nach dem das Trauerspiel betitelt ist. (Es ist kein Zufall, wenn der Arzt gleich im ersten Aufzug die Enge und Unmenschlichkeit dieses Raums unterstreicht: "Ich sehe einen kleinen offenen Käfig, zu schlecht für einen Hundezwinger. – Du willst mir nicht sagen, dass er dort – oder hier ist ein Verbrechen begangen, das zum Himmel schreit!", SW XVI.1, 14). Im Sinne dieser Utopie unterstreicht Hofmannsthal in einem Brief vom 28. März 1926 an den Germanisten Josef Nadler die enge Verbindung zwischen dem *Turm* und seinem ganzen Spätwerk und nennt als zusammenhaltendes Element gerade das "Österreichische":

Alles was Sie mir über das Trauerspiel aussprechen ist mir sehr wohltuend [...]. In der Tat scheint mir selbst das fast das Einzige, was ich über die Arbeiten dieser mehr als drei Decennien auszusagen vermöchte: daß sie unbedingt eine Einheit bilden. Das Zusammenhaltende aber sehe ich, oder ahne ich in jener tiefsten Schicht des Ich gegeben, welche schon wahrhaft unpersönlich (oder überpersönlich) ist; spricht man es als das Oesterreichische an (freilich nur mit der Intuition, wie Sie solche Worte zu brauchen wissen) so ist wohl ungefähr das Richtige gesagt. (SW XVI.2, 438)

Wenn man bedenkt, dass Josef Nadler genau zu der Zeit, in der Hofmannsthal ihm diesen Brief schreibt, zwischen 1912 und 1928 nämlich, an einer später berühmt gewordenenen *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* in vier Bänden arbeitet, in der mit literatur- und kulturtopographischen Kategorien argumentiert wird (die ersten beiden Bände dieser Literaturgeschichte hatte Hofmannsthal bereits 1918 mit großem Interesse gelesen (Mattenklott 16ff.)), dann wird klar, dass auch Hofmannsthal hier mit dem Begriff des "Österreichischen" einmal mehr nicht etwa auf eine politische oder geographische Entität, sondern auf einen kulturellen Raum, ja gewissermaßen eine Dimension des Geistes anspielt. Diese geistige Dimension entfaltet sich besonders in den beiden Figuren

von Hofmannsthals Trauerspiel, in denen auch das konservativ-revolutionäre Moment des Dramas am prägnantesten zum Ausdruck kommt: in Sigismund und dem Kinderkönig. Während Olivier und seine Leute die sozial-politische Revolution und deren Gewalt symbolisieren, die Hofmannsthal mit äußerster Skepsis betrachtet und unter dem Begriff des "Satanischen" zusammenfasst⁷, versinnbildlicht der junge Prinz Sigismund als Repräsentant einer kommenden neuen Ordnung – ja, eines ideellen österreichischen und europäischen Kulturraums unter dem Vorzeichen der Ästhetik – Hofmannsthals Konzept einer konservativen Revolution.

Nur Sigismunds Verbannung in den Turm, seine "Lehrjahre" an einem solchen Ort der "Präexistenz" (in einer Aufzeichnung der Sammlung *Ad me ipsum* aus den Jahren 1927-1928 unterstreicht der Autor gerade die Verbindung zwischen dem "*Turm*" und einem "präexistenziellen" Zustand, vgl. RA III, 625) ermöglichen es dem Prinzen, sich schon früh von der "eitlen"⁸ Logik der alten Ordnung zu befreien und als einzige reine Seele in der Wüste einer korrupten Welt die "revolutionäre" Utopie einer neuen sinnstiftenden und hellsichtigeren geistigen "Ordnung" in sich zu tragen. Dies ist es, was der Prinz selbst seinem Volk kurz vor der Begegnung mit dem Kinderkönig verkünden wird:

SIGISMUND

Es ist niemand da ausser mir! Ihr sehet nicht wie die Welt ist. Nur ich, weil ich schon einmal tot war. (SW XVI.1, 135)

Zu betonen ist, dass die von Sigismund repräsentierte europäische Kulturutopie sich auch symbolisch vor dem Hintergrund der bereits skizzierten geschichtsphilosophischen Auffassung seines Autors seit der Kriegszeit entfaltet. Nicht zufällig durchlebt diese Figur mehrere Lebensphasen, nach deren Abschluss sie immer wieder wie der mythische Phönix aus der Asche neu geboren wird⁹. Somit verkörpert sich in Sigismund auch die allegorische Quintessenz der Ästhetik seines Autors – einer Ästhetik, in der sich "Geist" und "Leben" vermählen und die mit dem ewigen Zyklus der Natur in Eintracht steht. Genau in diesem Sinne verwandelt sich der Prinz in der ersten Hälfte des Dramas dreimal, ja er wird gewissermaßen dreimal neu "geboren": Einmal von seiner Mutter, ein zweites Mal von seinem "Bildner" und geistigen Vater Julian (wie nicht zuletzt die vielen Metaphern darlegen, die im Dialog zwischen Sigismund und Julian aus dem Bedeutungsfeld des "Lebens" stammen, SW XVI.1, 93f. Allgemein zum Lebensbegriff in der Literatur vgl. auch Ette, *ÜberLebenswissen I-III*)

und ein drittes Mal gleichsam aus sich selbst heraus, in dem Moment, in der er seinen leiblichen Vater abstößt, vom Jüngling zum Mann wird und prometheisch Macht und “Existenz” gewinnt:

SIGISMUND

Ich bin jetzt da! Alles andere ist Gewölle, wie es die Krähen ausspeien! – Ich bin da! – Ich will! An mir ist nichts vom Weib! Mein Haar ist kurz und sträubt sich. Ich zeige meine Taten. Diese Stunde, zu deinem Schrecknis, hat mich geboren. (SW XVI.1, 84)

In der zentralen Szene der Auseinandersetzung mit dem Vater tritt Sigismund mit einem revolutionären Akt aus dem Zustand der “Präexistenz” heraus (Nicolaus 170-194, 209-213) und wird selbst zum Souverän und Repräsentanten einer neuen – konservativen – “geistigen” und *zugleich* “politischen” Ordnung¹⁰. Genau die Gleichzeitigkeit zwischen dem revolutionären und dem konservativen Moment von Sigismunds Macht wird später von ihm selbst in einer Ansprache an die Herren unterstrichen:

SIGISMUND

Aber dass wir uns recht verstehen! Ich nehme mir heraus, dass ich beides in diesem Dasein vereine: zu ordnen und aus der alten Ordnung herauszutreten. Und dazu bedarf ich euer: Einwilligung ist das Teil, das ich von euch verlange, Einwilligung, die da mehr ist als Unterwerfung! (SW XVI.1, 132)

Sigismund möchte aus der alten Ordnung heraustreten, aber zugleich eine neue *Ordnung* begründen, die auf der “Einwilligung” seines Volks basiert, ja “gefestigt auf der Hingabe und der Bescheidung” (SW XVI.1, 132) sein soll. Somit wird mit Sigismund ein vormoderner Begriff der “Autorität” entworfen, der auf einem religiösen und “symbiotischen” Verhältnis zwischen Völkern und Führenden gründet (einem Verhältnis, das Hofmannsthal in seiner Münchner Schrifttum-Rede als “Bindung” bezeichnet, RA III, 37). und durch den die gesamte Gesellschaft – oder nach Sigismunds Worten “das Ganze mit einem Mal” (SW XVI.1, 132) – geändert werden kann und soll¹¹.

Anders als Basilius, dessen Weg nach eigenen Worten “ins Nicht-mehr-gangbare geraten [ist]” (SW XVI.1, 43) und dessen Macht letztlich keine Berechtigung mehr besitzt (aus diesem Grund stellt Sigismund als Erstes folgende zentrale Frage an Basilius: “Woher – so viel Gewalt?”, SW XVI.1, 82), soll Sigismund eine starke, legitime Souveränität reprä-

sentieren – eine Souveränität also, die “Macht” und “Recht” sowie “Kraft” und “Notwendigkeit” in sich wieder vereinen kann:

SIGISMUND

Euer König und Herr aus der Kraft und der Notwendigkeit, hier bin ich. – Die alten Könige sind tot, die Gewohnheiten vernichtet, das Verbundene aufgelöst. Es ist vom Nordmeer bis zum dunklen Meer im Süden, dem dies Reitervolk anwohnt, keine Gewalt mehr aufrecht ausser mir. (SW XVI.1, 131)

Für die Aufständischen, die ihn zum Herrscher wählen, stellt Sigismund nicht nur einen starken “Führenden”, sondern ihren legitimen König dar – einen König, der neben der unbändigen Macht und Lebenskraft des Neuen auch eine unantastbare Heiligkeit besitzt:

INDRIK

Du hast uns gezeigt: Gewalt, unwiderstehliche, und über der Gewalt ein Höheres, davon wir den Namen nicht wissen, und so bist du unser Herr geworden, der Eine, der Einzige, ein Heiligtum, unzugänglich. (SW XVI.1, 132)

Heiligkeit und Lebenskraft – diese Eigenschaften stellen die Quintessenz des von Sigismund verkörperten Souveränitätsbegriffs dar, der seinerseits den Kern von Hofmannsthals ästhetisch-politischer Utopie im *Turm* repräsentiert. Doch auch Sigismund ist nur ein “Zwischenkönig” (SW XVI.1, 138) und muss sich im fünften Aufzug noch einmal verwandeln: Die von Hofmannsthal erträumte “Souveränität *in aestheticis*” findet hier eine letzte, “rein dichterische” Chiffre (als “rein dichterisch” definiert Hofmannsthal die “Kinderkönig-Fassung” seines Trauerspiels in einem Brief vom 12. Juli 1927 an Paul Eisner, SW XVI.2, 461) in der Figur des Kinderkönigs. Der Kinderkönig, wie Hofmannsthal im Dezember 1925 an Fritz Setz schreibt, sei ihm wie “ein wiedergeborener Sigismund” (SW XVI.1, 504), eine *natürliche* Fortsetzung des Prinzen – nicht zufällig werden die beiden Figuren im Text als Blutsbrüder beschrieben (vgl. SW XVI.1, 138).

Gerade dank seiner Jugend kann Sigismunds Bruder “(Lebens)Kraft” und “Notwendigkeit“, “Macht” und “Recht” in sich vereinen und somit der ideelle Repräsentant der neuen geistig-politischen Ordnung unter dem Vorzeichen der Poesie sein (zu Hofmannsthals “Poetologie des Politischen” im *Turm* siehe auch Hebekus). Diese Verbindung zwischen “Natur” und “Gesetz” unterstreicht der Kinderkönig selbst mit klaren Worten an

Sigismund, einerseits indem er den im Sterben liegenden Prinzen bittet, ihm “Schwert und Wage” – als Symbole der Gerechtigkeit – zu überreichen, andererseits indem er ihm mitteilt, er habe neue Gesetze erlassen, denn diese “müssen immer von den Jungen kommen” (SW XVI.1, 138).

Durch die Lebenskraft der Jugend überbringt der Kinderkönig eine geistig-politische Botschaft für die Zukunft eines ideellen Europas. Gerade weil sein “Blutsbruder” Sigismund Krieg, Gewalt und Grausamkeit schon durchlebt hat, kennt auch der junge König diese Zustände. Er selbst ist allerdings dadurch, dass er diese nicht direkt am eigenen Leib erfahren hat, völlig frei von der Logik der alten Souveränität und besitzt die Kraft, eine neue friedliche sowie fruchtbare Ordnung zu schaffen – anders als Sigismund, der zwar den Beginn einer neuen Ordnung darstellt, aber gleichzeitig als Repräsentant des Übergangs, des Umbruchs und der Krise auch mit der alten Ordnung noch verbunden ist. Während Sigismund ein Mensch des Krieges und der Revolution sein muss, der aus “Schmieden und Viehtreibern” “Feldhauptleute” gemacht und “die Pflugscharen zu Schwertern umgeschweisst” hat (SW XVI.1, 131-132), kann der Kinderkönig der Souverän eines kulturellen Raums sein, in dem es keinen Krieg mehr gibt und in dem – nach dem Alten Testament – “die Schwerter zu Pflugscharen” umgeschmiedet werden können (SW XVI.1, 138). So gesehen lässt die erste Fassung des *Turm Hofmannsthal* “*sueño*” in Erscheinung treten – einen “Traum“, der eine klare Botschaft des Friedens für das Europa der Zukunft verkündet. Doch diese Botschaft ist in erster Linie nicht als eine rein pazifistische, oder gar irenische Haltung des späten Hofmannsthal zu interpretieren, sondern steht in unauflöslichem Zusammenhang mit seiner philosophischen Geschichtsauffassung – einer Auffassung der Geschichte, in der auch Kriege, Krisen und Umbrüche durchaus konstitutive Momente darstellen. In diesem Sinne kann ausgehend von der literarischen Utopie, mit der die Kinderkönig-Fassung beendet wird, wieder der Kreis hin zu den Schriften der Kriegsjahre geschlossen werden: Schon zu Weihnachten 1914 hatte Hofmannsthal in seinem Essay *Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen* in Bezug auf Österreich genau die gleiche geschichtsphilosophische Vision in der Dialektik von Krieg und Frieden zum Ausdruck gebracht: “Österreich ist das Reich des Friedens, und es wurde in Kämpfen geboren; es ist seine Schickung, daß es Gegensätze ausgleiche, und es muß sich in Kämpfen behaupten und erneuen” (SW XXXIV, 129, 39-41).



- 1 Wie für Walter Benjamin in seiner ebenfalls in den zwanziger Jahren verfassten Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) stellt die Allegorie des barocken Dramas auch für Hofmannsthal keinen bloßen rhetorischen Kunstgriff dar, sondern ein durchaus noch modernes philosophisches Werkzeug, ja eine gnoseologische Kategorie. In diesem Sinne ist der Turm (wie alle anderen Orte in Hofmannsthal's Drama) als Allegorie zu verstehen. Hofmannsthal rezipiert insbesondere die mystisch-theologischen und geschichtsphilosophischen Elemente von Benjamins *Ursprung*.
- 2 Auf den Jesuitenorden, den bedeutendsten Orden der Gegenreformationszeit, wird im Trauerspiel schon durch den Namen des Großalmoseniers, Ignatius, angespielt.
- 3 Während der Arbeit am *Turm* liest Hofmannsthal mit Begeisterung die beiden bedeutenden Werke, die Schmitt diesem Thema in den zwanziger Jahren gewidmet hat: *Die Diktatur* aus dem Jahr 1921 und *Politische Theologie* aus dem Jahr 1922 (vgl. Hofmannsthal's Brief vom 9. November 1926 an Josef Redlich (Hofmannsthal/Redlich 77f.). Beide Bände befinden sich noch in Hofmannsthal's Bibliothek im Goethe-Haus in Frankfurt a. M. und sind mit Anstreichungen und Randbemerkungen von Hofmannsthal's Hand versehen (SW XL, 602).
- 4 Der Bezug auf diese Tradition und die Erinnerung an deren Akteure (seien es Figuren wie Maria Theresia oder Prinz Eugen oder Repräsentanten des österreichischen Adels) sind nicht nur in Hofmannsthal's Publizistik der Kriegsjahre präsent, sondern bilden auch den unverzichtbaren Hintergrund für literarische Werke wie *Der Schwierige* (1918) oder für kulturelle Projekte wie die Salzburger Festspiele Anfang der zwanziger Jahre.
- 5 Auch wenn Hofmannsthal's Österreich- und Europa-Idee nach 1918 und im Laufe der zwanziger Jahre einige Sinnverschiebungen erfährt (nicht zuletzt weil diese Idee sich von der historischen Kontingenz des Ersten Weltkriegs löst und infolgedessen auch "theoretischer" wird), lohnt es sich interpretatorisch gerade die *Kontinuität* dieser Idee und die damit verbundenen geschichtsphilosophischen Visionen in Hofmannsthal's Spätwerk hervorzuheben. Die konzeptuelle Verknüpfung zwischen Hofmannsthal's Schriften der Kriegsjahre und seinem späten Trauerspiel sowie zwischen der Idee

“Europa” und dem Konzept einer “konservativen Revolution” wurde in der Forschungsliteratur (soweit ich sehen konnte) noch nicht eingehend berücksichtigt.

- 6 Zur Aufschlüsselung der Siglen vgl. das Literaturverzeichnis.
- 7 Mit dem Begriff des “Satanischen” werden im *Turm* alle Figuren verbunden, die im Namen des Nutzens und des Materiellen handeln – allen voran Olivier. So behauptet Sigismund bezeichnenderweise im fünften Aufzug: “Durch zweierlei übt das Olivierische in der Welt seine satanische Gewalt aus, durch die Leiber und durch die Sachen” (SW XVI.1, 121).
- 8 So bezeichnet Bruder Ignatius mit sprachlicher Virtuosität die ganze Machtsphäre des Basilius: “Das Wort eitel hat zweierlei Sinn; einmal heisst es: prahlen vor sich selber, Zuschauer sein sich selber, geistige Buhlerei treiben mit sich selber, – zum zweiten heisst es: nichtig, für nichts, im Mutterleib verloren. – Eitel war dein Getanes, dein Gedachtes, dein Gezeugtes – von dir selber im Mutterleib vereitelt” (SW XVI.1, 48).
- 9 Vgl. dazu die expliziten Worte des ersten Bannerherren im fünften Aufzug (SW XVI.1, 132). Der Rückgriff auf den Phönix-Mythos, mit dem der Zyklus der Geschichte Europas symbolisiert wird, findet sich nicht selten in Hofmannsthals Spätwerk. Vgl. etwa den bereits zitierten Aufsatz “Antwort auf eine Umfrage des ‘Svenska Dagbladet’” (SW XXXIV, 161, 2-21).
- 10 Dass “Politik und Geist identisch sind“, behauptet Hofmannsthal schon 1914 in seinem Aufsatz *Die Bejahung Österreichs* (SW XXXIV, 109, 26). In seiner Münchner Schrifttum-Rede aus dem Jahr 1927 wird er diese geistige Auffassung des Politischen, die einen der theoretischen Leitfäden seines Spätwerks bildet, wieder aufnehmen, präzisieren und mit dem Begriff der “Nation” in Verbindung bringen (RA III, 40).
- 11 Diesen Autoritätsbegriff hatte Hofmannsthal in seinen Schriften der Kriegsjahre schon herbeigewünscht: Die Autorität soll sich – wie Hofmannsthal 1915 in seiner “Antwort auf eine Umfrage des ‘Svenska Dagbladet’” schreibt – nicht in “amtlichen“, sondern in “rein geistigen” Formen verkörpern. Dies soll in einer künftigen Gesellschaft möglich sein, in der der religiöse Sinn wieder erwacht und in der Völker und Führende wechselseitig einander “Autorität” werden können. (SW XXXIV, 161, 2-21).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.
- . *Stato di eccezione*. Torino: Einaudi, 2003 (Homo sacer, 2.1.).
- Benjamin, Walter. “Hugo v. Hofmannsthal: Der Turm.” *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, 3: 29-33.
- . “Ursprung des deutschen Trauerspiels.” *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, I.I.: 203-430.
- Breuer, Stefan. *Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.
- Cacciari, Massimo. “Intransitabili utopie“. In Hugo von Hofmannsthal *La torre*. Torino: Adelphi, 1978. 155-226.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vita è un sogno*. Hrsg. v. Fausta Antonucci. Venezia: Marsilio, 2009.
- Ette, Ottmar. *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004 (ÜberLebenswissen I).
- . *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005 (ÜberLebenswissen II).
- . *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010 (ÜberLebenswissen III).
- Fossaluzza, Cristina. “Phönix Europa? Krieg und Kultur in Rudolf Pannwitz’ und Hugo von Hofmannsthals europäischer Idee.“ *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Hrsg. v. Sascha Bru, Peter Nicholls et al. Berlin: de Gruyter, 2009. 113-125 (European Avant-Garde and Modernism Studies 1).
- . *Poesia e nuovo ordine. Romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2010 (Le Bricole 18).
- Frölich, Jürgen. “Friedrich Naumanns Mitteleuropa. Ein Buch, seine Umstände und seine Folgen.“ *Friedrich Naumann in seiner Zeit*. Hrsg. v. Rüdiger vom Bruch. Berlin: de Gruyter, 2000. 245-267.
- Hebekus, Uwe. “‘Woher – so viel Gewalt?’ Hofmannsthals Poetologie des Politischen in der ersten Fassung des Turm.“ *Dazwischen. Zum transitori-*

- schen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft*. Hrsg. v. Andreas Härter, Edith Anna Kunz, und Heiner Weidmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. 139-156.
- Hofmannsthal, Hugo von/Redlich, Josef. *Briefwechsel*. Hrsg. v. Helga Fußgänger. Frankfurt a. M.: Fischer, 1971.
- . *Reden und Aufsätze. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hrsg. von Bernd Schoeller unter Mitarbeit von Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979 [abgekürzt als: RA].
- . *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Rudolf Hirsch *et al.*, Kritische Ausgabe, Frankfurt a. M.: Fischer, 1974ff. [abgekürzt als: SW]:
Dramen 14.1. *Der Turm. Erste Fassung*. Hrsg. von Werner Bellmann. 1990 (SW XVI.1);
Dramen 14.2. *Der Turm. Zweite und dritte Fassung*. Hrsg. von Werner Bellmann in Zusammenarbeit mit Ingeborg Beyer-Ahlert. 2000 (SW XVI.2);
Reden und Aufsätze 3 (1910–1919). Hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. 2011 (SW XXXIV);
Bibliothek. Hrsg. v. Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann 2012 (SW XL).
- Mattenkloft, Gert. “Der Begriff der kulturellen Räume bei Hofmannsthal.” *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.
- Nicolaus, Ute. *Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung, vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Kondylis, Panajotis. *Konservatismus. Geschichtlicher Gehalt und Untergang*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.
- Osterkamp, Ernst. “Konservative Avantgarde?” *Zeitschrift für Germanistik* VIII, Bern: Lang 1998, 1: 7f.
- Pannwitz, Rudolf. “Die Krisis der europaischen Kultur.” *Werke*. München: Hans Carl, 1921, 2.1.
- Schmitt, Carl. *Die Diktatur*. Berlin: Duncker & Humblot, 1921.
- . *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin: Duncker & Humblot 1922.
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München: dtv, 200617.
- Twellmann, Marcus. *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*. München: Fink, 2004.
- Villinger, Ingeborg. “Der Souverän verläßt den Turm. Hofmannsthal's Dramatisierung des Verlustes politischer Einheit nach Carl Schmitt.“ *Metamorphosen des Politischen. Grundfragen politischer Einheitsbildung seit den 20er Jahren*. Hrsg. v. Andreas Göbel, Dirk van Laak und Ingeborg Villinger. Berlin: Akademie-Verlag, 1995. 119-136.

“Voci dal viottolo d’ortiche. Vieni, sulle mani, fino a noi”: Czernowitz tra realtà e scrittura

Massimiliano De Villa

Università Ca’ Foscari – Venezia

Introduzione

Czernowitz, Cernaŭți, Černivci, Czerniowce, Tschernowzy, Tscherniwzi, Tschernopol: nomi diversi per una città. Una città che è, insieme, luogo e non luogo. Spazio di passaggi, permanenze, scomparse. Una città che, nella sua figura di oggi, rivela un’assenza. Testimone, in negativo, di un passato vasto e denso, con tessere varie, concorrenti, contrastanti, disposte su un quadro per nulla omogeneo, Czernowitz deve la sua fama a un poeta di lingua tedesca, forse il più famoso del dopoguerra, Paul Celan. Ma si tratta di una fama postuma, di un nome che risuona, ora, più come luogo orfano di presenze che come spazio di vita. Un viaggio a Czernowitz, oggi capitale di una regione – *oblast’* – all’estremità occidentale dell’Ucraina, è il viaggio in un passato del ricordo che inizia tra i giardini della Habsburghöhe e lo Schillerpark, attraversa il Franz-Joseph-Platz e tocca strade il cui nome è evidenza assoluta, Herrengasse, Maria-Theresia-gasse, Josephgasse, fin dentro il cuore del quartiere ebraico, tra la Judengasse e la Synagogengasse. Un viaggio che scorre sulle pagine della letteratura, dentro il riflesso creato dalla “Vienna in minore” dei Carpazi. E che finisce, oggi, in una terra di nessuno, derubata di un paesaggio umano che, agli inizi del secolo ventesimo, ne aveva fatto centro culturale tra i più vivaci della Mitteleuropa. Dal cuore del continente scivolata ai suoi margini, Czernowitz è oggi luogo della perdita. Attraversata da tre dittature,

segnata nella coscienza del dopoguerra e, soprattutto, privata dei suoi ebrei. Privata del tratto più forte, della figura più nitida – da tutti evocata ma impossibile da ritrovare fuori dalla pagina o dal bianco e nero di un’immagine – di una città dove, prima dell’occupazione nazista, la metà degli abitanti è di origine ebraica, dove più di cinquanta sono le sinagoge, dove diciassette sono solo gli scrittori in lingua *yiddish*. Con la morte, nel 2009, dell’ultimo di loro, Josef Burg, la città perde l’ultimo ebreo austro-ungarico di Czernowitz, l’ultimo risoluto *Altösterreicher*. Il testimone estremo di una civiltà sommersa, l’ebraismo occidentale-orientale della Bucovina, dove le finanziere e i cilindri dell’emancipazione scorrono accanto ai caffettani, alle barbe lunghe e incolte, ai *peyes*. Una civiltà inabissata in blocco dallo sterminio nazista indifferente a ogni sfumatura, e, nelle sue sopravvivenze, messa a tacere dai cinquant’anni sovietici. Quel che rimane, oltre tutto questo, è residuo: un segmento sottilissimo, lo 0,4% della popolazione, fatto di vecchi e poveri, non emigrati in Israele, ma che da Israele, e dall’America, dipende per donazioni e sussidi. Una comunità rasa, contenuta tutta in tre stanze dello *Jüdisches Haus*, dentro una realtà “del giorno dopo” senza più riferimenti culturali, dove i locali della vecchia sinagoga hanno lasciato il posto agli schermi di un cinema. Questa è l’immagine presente, ma un breve percorso a ritroso può servire a definire un profilo, senza dubbio sintetico, della Czernowitz anteriore.

Czernowitz e lo spazio

“Caleidoscopio ambulante” la chiamerà Franz Porubsky (25), l’apassionato raccoglitore di aneddoti e “schizzi” cittadini, racchiudendo in un’immagine sola il tratto molteplice di un paesaggio urbano che era nodo e convergenza, confine e centro insieme, provincia estrema e metropoli. Sorta su un’altura alla sponda destra del fiume Prut, ai piedi dei Carpazi orientali, la città rivela, a un primo, veloce, sguardo sul paesaggio, una geografia di confluenze, dove pianure e colline si congiungono all’ingresso settentrionale, campi e boschi si alternano, il pendio digrada – dolce su un versante, più brusco sull’altro – nella pianura fluviale. Una topografia di alternanze cui risponde, a specchio, la storia, dentro una vicenda di sovranità conquistate e cedute, di nazionalità affiancate, di culture in dialogo, di lingue in concorrenza. Da sempre capoluogo della Bucovina, la “terra dei faggi”¹ addossata ai Carpazi – città maggiore dentro una fitta

rete di villaggi e borghi – Czernowitz riproduce, in piccolo, la storia più grande della regione che la comprende.

Punto di passaggio tra ovest ed est, terra di confine di molte egemonie, la Bucovina è, nell'ordine, parte dei regni daci, degli antichi principati di Kiev, della Volinia-Galizia, della Moldavia, per due secoli dominio ottomano, per breve tempo provincia del regno polacco, per cinque anni occupata dai russi. Infine, dopo la quinta guerra russo-turca, possesso degli Asburgo che – alla ricerca di un passaggio strategico tra il Siebenbürgen-Transilvania e i nuovi possedimenti galiziani – occuperanno, nell'autunno del 1774, i diecimila chilometri quadrati di territorio moldavo, annessi con solennità, nel maggio dell'anno successivo, come “distretto di Bucovina” alle terre della casa d'Austria. Un territorio misto per composizione e per giurisdizione, sottoposto, dal 1786, al regno austriaco di Galizia e Lodomera e, a partire dal 1849, dopo la “primavera dei popoli”, dichiarato provincia autonoma, “terra della Corona” (*Kronland*) con il rango di ducato imperiale che terrà dopo l'*Ausgleich*, negli anni della doppia monarchia fino al 1918. Varia la popolazione che gli austriaci incontreranno varcando il confine del nuovo distretto: ucraini (o, come saranno chiamati dopo l'ingresso degli austriaci, ruteni) a nord tra il Dnestr e il Prut, romeni nelle zone montane del sud, polacchi, magiari, hutzuli, lipovani, slovacchi, cechi, armeni, gruppi di lingua romani, oltre ai tedeschi dei Carpazi, quei *Karpatendeutsche* presenti in Bucovina fin dal Medioevo. Ultimi – per considerazione sociale, non per consistenza numerica – gli ebrei, presenza forte e diffusa sul territorio, con cinquecentoventisei famiglie a costituire il 12% della popolazione complessiva.

Proprio grazie agli ebrei, fino a quel momento ai margini, la monarchia asburgica porrà in Bucovina un'estensione di sé, un'estrema roccaforte orientale del fasto danubiano, faro ultimo di civiltà, secondo la propaganda austro-ungarica, a contenere l'insidia di un Oriente selvaggio e sconfinato. Su questa geografia i centocinquant'anni di dominio imperial-regio caleranno tutto il peso, tutto lo splendore del modello viennese, e, agli occhi dell'Occidente, la Bucovina riprodurrà – su scala inferiore, a centinaia di chilometri dalla capitale – lo stesso incontro di fisionomie diverse che è il segno più evidente del *Vielvölkerstaat* asburgico. E molti saranno, negli anni austriaci, i flussi migratori dalle terre della Corona verso il confine nord-orientale dell'Impero, a consolidare il mosaico di etnie, tutte rappresentate ai Parlamenti bucovino e viennese. L'elemento che attraverserà, unendoli, i vari segmenti sarà la lingua tedesca, lingua

franca e lingua di cultura che, attraverso tutte le differenze, consentirà la comunicazione, favorirà lo scambio e il compromesso, manterrà (anche grazie all'amministrazione austriaca, efficiente qui più ancora che altrove) l'equilibrio politico.

Saranno gli ebrei, più di ogni altro gruppo, a professare la più stretta fedeltà al modello asburgico. Sarà loro, più che di altri, la scelta di un'identità "tedesca", loro la prerogativa sulla cultura tedesca, la pretesa rappresentanza della *Kulturnation*. Saranno loro il prolungamento a oriente dell'*Austria felix*, l'avamposto della missione asburgica verso est, la dimostrazione vivente di una *Osterweiterung* riuscita. Nella sua dimensione prevalente, l'ebraismo bucovino è liberale, centralistico, filoasburgico. Legato all'idea multietnica e sovranazionale della monarchia danubiana che agli ebrei, fino ad allora minoranza tra le minoranze², garantirà buone condizioni di vita. Lo *Judenordnungspatent* del 1789, rivolto da Giuseppe II agli ebrei di Galizia e Bucovina, le leggi emancipatorie che Francesco Giuseppe, da poco imperatore, concederà dopo il 1848, la piena parificazione giuridica, raggiunta alla fine del 1867, pochi mesi dopo l'*Ausgleich*: sono, queste, le stazioni successive di un percorso che, pur ponendo nuovi obblighi, toglierà, per gradi, vincoli e divieti, trasformando gli ebrei della Bucovina in cittadini dell'Impero a pieno titolo, liberi di possedere e di intraprendere. Diritti, libertà e, insieme, l'obbligo: è il caso soprattutto della patente giuseppina che, pur proponendo l'idea generosa dell'educazione – gli ebrei trasformati in "utili" cittadini dello Stato asburgico – conteneva, nelle sue pieghe, la coercizione. Per essere accolti, i nuovi immigrati in Bucovina, dovevano lasciare i loro antichi mestieri e praticare l'agricoltura.

In ogni caso, la germanizzazione, cercata e favorita fin da Giuseppe II, troverà gli ebrei pronti alla risposta, attivi in un'appropriazione veloce e intensa del modello tedesco che procede anche sulla via segnata da un illuminismo ebraico, a Oriente più tardo, forse meno intenso, sicuramente diverso che a Occidente, ma, come la *haskalah* di Vienna e di Berlino, altrettanto presente nel proporre l'istanza laica, moderna e riformatrice.

L'immagine di un ebraismo colto, ricco, spregiudicato, sagomato sullo schema borghese, serve unicamente a stagliare la diversità del nuovo ebreo-tedesco contro lo sfondo dei secoli che precedono l'emancipazione. Ma, come si sa, non esaurisce il quadro europeo, in nessuna terra della dispersione e tanto meno in Bucovina. Si tratta, anzi, di una visione sbrigativa, indistinta, che non tiene conto delle diversità interne, delle tante linee che, al modello dell'assimilazione, contrapporranno la fedeltà alla

tradizione, contesa tra talmudismo e chassidismo, l'idea nazionale ebraica elaborata e perfezionata nelle officine del pensiero sionista, l'idea socialista pura e la sua versione ebraica del *Bund*, la vitalità dell'editoria e della letteratura in lingua *yiddish*, gli influssi della letteratura neo-ebraica e la rinascenza della lingua dei padri. E la Bucovina è, su tutte, terra di presenza, massiccia e simultanea, di ogni espressione. Qui, più che altrove, l'adattamento alla cultura tedesca si delimita e convive con la fedeltà al proprio patrimonio spirituale e culturale. Gli ebrei di Bucovina riveleranno un pragmatismo che saprà conciliare modernità e tradizione, apporto esterno e definizione, dall'interno, dell'identità. L'assimilazione spinta, l'ebraismo che abiura se stesso e si nega non esisteranno qui: solo uno strato esiguo, alto-borghese, conoscerà questi fenomeni, un certo, forse trascurabile, numero di persone che, pur residenti in Bucovina, trascorreranno gran parte dell'anno a Vienna.

Soprattutto nel capoluogo incroceranno le più diverse facce dell'ebraismo. Legata allo schema borghese nella sua dimensione metropolitana, ma insieme suolo fertile per tutte le direzioni del pensiero ebraico, Czernowitz è, più ogni altra, città di coesistenza, contraddizione e contrapposizione, luogo di molte lingue e di molte culture, dentro l'ebraismo e fuori dai suoi confini. "Un piroscampo pieno di divertimenti, battente bandiera austriaca, che, con equipaggio ucraino, ufficiali tedeschi e passeggeri ebrei, incrociava tra l'ovest e l'est. Czernowitz era un sogno": le parole di Georg Heinzen (Hofbauer e Weidmann 68) sono, più di molte descrizioni, quadro nitido dell'ambiente cittadino. Anche le denominazioni che ne accompagnano la storia servono a profilarne il carattere. "Piccola Vienna dell'est", "Babilonia della Mitteleuropa", "Alessandria d'Europa", "città delle lingue e dei libri", "seconda Canaan", "Gerusalemme sul fiume Prut", "Eldorado ebraico d'Austria": ciascuna definizione richiama il molteplice che Czernowitz è, struttura l'immagine, suggestiva ma a tratti oleografica, della città-crogiolo. Nessuna stilizzazione, va detto a questo proposito, può coprire le tensioni, sotterranee o aperte, tra i vari gruppi etnici e all'interno dello stesso gruppo, dentro la città e tra la città e i villaggi circostanti. E tuttavia Czernowitz – e l'intera Bucovina austro-ungarica con lei – conserverà sempre un carattere multiforme, poliglotta, concorde e discorde allo stesso tempo. Un tratto composito dove comunque, ne sono evidenza alcune definizioni appena richiamate, il segmento ebraico sarà sempre densissimo e prevalente sugli altri. Su questa dimensione cittadina conviene, ora, restringere lo sguardo.

Dentro la città

Entrando in Bucovina a capo delle truppe asburgiche nel 1774, il generale e barone Gabriel von Splény avrà davanti agli occhi una terra vasta, segnata nel profondo da molte campagne militari, povera, scarsamente abitata. A Czernowitz, il centro più grande, solo duecentonovanta famiglie, centosettantotto le cristiane, centododici le ebraiche. Poco più che un villaggio che Splény, nella sua cronaca bucovina (Polek, *General Splény's Beschreibung*), descriverà come un accumulo, senza un piano ordinato, di case di legno poco sviluppate in altezza e capanne di argilla con il tetto di paglia. Tra queste abitazioni, un libero scorrazzare di cavalli, maiali, buoi, cani. Nella città, eletta a sede del governo militare per l'intero distretto, gli ebrei non fanno eccezione alla miseria. Commercianti, osti, artigiani, contadini, la loro condizione non è diversa da quella dei correligionari di Galizia o delle altre zone depresse ai confini dell'Impero. L'ingresso degli austriaci in Bucovina avvierà un movimento contrario, uno sviluppo demografico³, economico e urbanistico che non avrà paragone nelle altre terre della Corona. La sicurezza della frontiera più avanzata dell'Impero è da subito necessità, di qui la politica di ripopolamento condotta dalla casa d'Austria: attratti dalle misure offerte in cambio dell'insediamento – dall'assegnazione di terra coltivabile, a una più leggera pressione fiscale, all'esonero dal servizio militare – austriaci e altri tedeschi, polacchi, ruteeni, romeni, cechi affluiranno in massa ai nuovi territori. Anche gli ebrei si affretteranno alla frontiera, ma nei loro confronti l'amministrazione asburgica terrà, fin dall'inizio e in tutti i decenni successivi almeno fino alla fine del Settecento, un atteggiamento duplice, favorendone la germanizzazione e l'equiparazione agli altri sudditi da un lato e dall'altro applicando il più stretto controllo e ogni possibile limitazione all'immigrazione, con netta diversità di trattamento tra ebrei "autoctoni" ed ebrei immigrati, non accolti di norma e, se accolti, costretti ad abbandonare le loro attività e a praticare l'agricoltura. Prova di questo atteggiamento è, chiaramente, il già nominato *Patent* giuseppino del 7 maggio 1789, con la parificazione degli ebrei galiziani e bucovini agli altri sudditi.

Complice la manifesta contraddizione asburgica, il flusso dell'immigrazione ebraica non accennerà a interrompersi e sarà, anzi, in aumento costante. Nella sola Czernowitz il numero delle famiglie ebraiche residenti, centododici nel 1776, crescerà otto volte nel giro di quarant'anni, con ottocentoquattordici famiglie calcolate nell'anno 1820⁴. Famiglie che,

stando all'autorità di Gelber (1:13), saranno in gran parte impiegate nel commercio e nelle libere professioni. Verso questi mestieri, praticati anche dagli ebrei di più o meno recente immigrazione, l'autorità asburgica sarà sempre compiacente, esibendo tutta l'ambivalenza e, alla fine, applicando severità solo verso l'accattonaggio dei *Betteljuden*. Per le nuove dinamiche economiche, gli ebrei svolgeranno un ruolo fondamentale e il loro commercio, grande o piccolo, stabilirà reti ampie toccando la Slesia e la Polonia a nord, a ovest il Siebenbürgen transilvano, Mosca a est e a sud Costantinopoli. Anche nell'artigianato e nei primi accenni di attività industriale – in vetrerie, fonderie, mulini, segherie a vapore, zuccherifici, distillerie, birrerie – gli ebrei saranno protagonisti.

Da ammasso caotico di casupole, Czernowitz sarà, nel giro di vent'anni, città. Incredibile la rapidità dello sviluppo: nel 1780 la prima costruzione in mattoni cotti, poco dopo il primo edificio a piani, il *Generalhaus* che ospiterà il generale e barone Karl von Enzenberg, succeduto a Splény nel presidio militare. Nel 1784 la prima scuola, la *Normalschule*, con un unico insegnante per sessantotto allievi; ancora nel Settecento, il primo caffè e il primo ufficio postale. Agli inizi del secolo XIX, la città esibisce già una riga di edifici in muratura, due farmacie, un ospedale civile e uno militare, una stamperia, molti negozi, diversi alberghi e ristoranti dal nome eloquente – “Zum schwarzen Adler”, “Zu den drei Kronen”, “Zum goldenen Schiff”, “Zum scharfen Eck”. Evidentissima, quasi inutile rimarcarlo, la nota dominante di questo paesaggio urbano. Lingua e cultura tedesca presiederanno, d'ora innanzi, alla struttura e alla costruzione dello spazio cittadino. Nella Czernowitz plurale e multilingue, la monarchia asburgica, con la sua capillare estensione amministrativa, eleverà il tedesco al grado dell'ufficialità, pur guardando con favore alle varie componenti linguistiche, nel tentativo di fare della città, e dell'intera regione, una metafora di convivenza pacifica, di integrazione, di tolleranza, una miniatura dell'Impero e della sua legge costitutiva.

Ma la comune e trasversale appartenenza si rinsalda, deve rinsaldarsi, intorno al tedesco, nonostante le difese erette da romeni, ruteni e polacchi a tutela delle proprie, separate, lingue e culture. Sempre, senza discussione, lingua d'ufficio e di burocrazia per tutta la regione, a Czernowitz il tedesco sarà anche, almeno per gli strati più alti, lingua di comunicazione tra le diverse nazionalità. Linguaggio colloquiale, vera e propria *Umgangssprache*. La fedeltà alla lingua tedesca, e alla sua cultura, non è, dunque, frutto di arbitrio amministrativo, ma, almeno a Czernowitz, scel-

ta dovuta alle circostanze che, da subito, richiederanno un ponte tra le varie componenti.

Anche il linguaggio dell'architettura sarà lo specchio della politica culturale austriaca. L'unità della monarchia trova il suggello in uno stile unitario che, dalla *Residenzstadt*, irradia verso tutte le terre dell'Impero. Un classicismo di Stato che unisce, nella catena del potere asburgico, tutti gli edifici governativi, amministrativi, militari, culturali, sanitari. Tutto il pubblico racchiuso dentro un orizzonte comune che permette il riconoscimento immediato, visuale prima che simbolico. Anche di Czernowitz – forse soprattutto di Czernowitz, così lontana dai fasti di Schönbrunn – gli Asburgo vorranno fare una tipica capitale imperial-regia e, secondo il dettame di questo *Beamtenklassizismus*, la città sarà riempita di edifici dall'aspetto inconfondibile: a partire dal municipio coronato dall'aquila bicipite sul Ringplatz, la piazza centrale dal nome così viennese, alla sede del governo *k. und k.* in Franz-Joseph-Platz, con l'imponenza di un tempio neoclassico, all'Austriaplatz con la grande statua, "Austria", eretta per festeggiare il centenario dell'ingresso asburgico in Bucovina. Ma si potrebbero nominare, insieme, la stazione ferroviaria con cupola e atrio di vetro in perfetto stile austriaco, la cassa di risparmio nel più rigoglioso *Jugendstil*, la sede della Czernowitzer Philharmonie, copia conforme del modello viennese, lo Staatsgymnasium imperial-regio, il teatro comunale, su colonne neoclassiche, preceduto dalla statua di Schiller: tutti edifici che uguali – da Graz a Lubiana, passando per Vienna per finire in Bucovina – confermano, con l'autorevolezza della pietra, la presenza, e il potere, della casa d'Austria. Per non parlare, sempre a Czernowitz, delle eleganti Herrengasse e Maria-Theresiagasse, strade di passeggio e di sontuosità esibite, dove il tram elettrico sfilava accanto ai *fiacre*, come sul Ring a Vienna. O dell'università di lingua tedesca, la Franz-Josephs-Universität fondata dall'imperatore in persona per festeggiare i cent'anni dell'annessione all'Austria, con un ampio programma di studi – dalla teologia greco-orientale, alle scienze politiche, alla giurisprudenza, alla filosofia – una biblioteca con cinquantamila volumi e studenti a centinaia⁵. La quinta università, per grandezza e importanza, nelle terre imperiali.

Agli antipodi dal proprio centro, la monarchia asburgica proietta un riflesso di sé e del suo mito, piantando, nel più lontano est, affacciata sulla Russia degli zar, la cultura delle carrozze, dei caffè, dei circoli, delle riviste politiche e letterarie. Il senso dell'ordine e della gerarchia, l'armonia sopra le nazioni, e tutto il fermento di una metropoli mitteleuropea.

Inutile dire quale fosse, dentro la città, la componente che più e meglio delle altre avrebbe assunto su di sé tutto il peso della cultura tedesco-austriaca, nelle sue austerità e nelle sue leggerezze.

A Czernowitz, gli ebrei risiedono fin dal Medioevo. Non dentro un ghetto – le vecchie città moldave non conoscono ghetti – ma, comunque, in un quartiere separato, nella parte orientale della città. Un quartiere autonomo, dove gli ebrei si insediano per un più facile accesso all'acqua, garantito da un pozzo artesiano a zampillo e, poco distante, dal *Türkenbrunnen* d'epoca ottomana. Quello che di lì in avanti sarà sempre, senza contestazione, lo *Judenviertel* è la porzione di città racchiusa tra la Bahnhofstraße, la Springbrunnengasse, lo Altplatz (che più tardi si chiamerà Theodor-Herzl-Platz), la Synagogengasse con la vecchia casa di preghiera, la Judengasse con il selciato sconnesso e, più in basso, la Dreifaltigkeitgasse. Dentro questo spazio scorre per secoli la vita ebraica, divisa tra piccoli commerci, preghiera e socialità.

L'ingresso degli austriaci in città e il loro incontro con gli ebrei avvia una dinamica già vista altrove, ma che, in questo lembo orientale d'Impero, evolve con un grado e un'intensità nuovi. Gli ebrei, a stadi successivi ma in un tempo breve, si impossesseranno della lingua e della cultura tedesca, ne diverranno portatori, difensori, agenti. Grati alla monarchia asburgica per i privilegi concessi, colmi di affetto e adorazione per il loro *Kaiser* che, dal 1851 al 1880, sarà in città tre volte e l'ultima, il giorno di *Kippur* del 1880, visiterà il *Tempel* della borghesia ebraica assimilata, a Czernowitz gli ebrei saranno, più che mai, ebrei-tedeschi. Se mai servisse una prova della simbiosi ebraico-tedesca – di una sua esistenza indipendente da ogni ripudio di sé, del suo essere realtà, non mitologia – basterebbe guardare a questa città: in nessun luogo la simbiosi, così tanto discussa tra affermazione e negazione, è stata perfetta come qui.

Fosse stato per gli immigrati austriaci – che l'autorità asburgica spingerà sempre a est, ma che mai supereranno la decima parte della popolazione – la componente tedesca non avrebbe prevalso sulla maggioranza slava e romena. Gli ebrei – i già presenti ma anche i moltissimi che accorreranno da fuori, soprattutto durante il *Vormärz* e soprattutto dalla Galizia – saranno l'affermazione e la difesa di una civiltà di conio occidentale, passata attraverso il filtro culturale tedesco-austriaco. Lo spirito dell'illuminismo ebraico e l'incontro, già avvenuto altrove, tra la *haskalah* di Mendelssohn e l'*Aufklärung* di Lessing consegneranno agli ebrei di Czernowitz, intatto oltre le distanze, tutto il pensiero laico e secolare e l'idea

libera, cosmopolita, umana della *Klassik* tedesca. Libertà sul piano ideale che, sul piano politico ed economico, diventa liberalismo. E le simpatie liberali di molti ebrei di Czernowitz sono un fatto, così come è un fatto il loro luminoso percorso nell'economia. La scelta della lingua e della cultura tedesca, insieme a una maggiore capacità di adattamento e a una mobilità maggiore, sarà la porta del benessere e del successo. Segue, da questa premessa, il formarsi di una borghesia ebraica, di tendenza liberale, che porterà la cultura e muoverà l'economia, che parlerà *Hochdeutsch* e si distinguerà, per agio e intraprendenza, dagli altri gruppi presenti in città. Che non si allontanerà dall'ebraismo, ma alla religione dei padri darà un abito riformato e razionale, più moderno ed europeo, dove culto e salotto non dovranno più escludersi.

Popper, Anhauch, Axelrad, Trichter, Kraft, Luttinger, Eigermann, Tittinger, Fleming: nel passaggio tra Ottocento e Novecento, i nomi delle famiglie ebraiche dichiarano il successo economico. Dal 1880, agli ebrei non è più vietato l'acquisto di aree coltivabili e terreni edificabili, da qui la trasformazione di molti coltivatori in latifondisti e l'avvio di attività industriali autonome. Il commerciante e l'imprenditore sono, a Czernowitz forse più che in altre città, figure dell'ebraismo. La "Frucht- und Produktenbörse", la borsa di cambio nella Postgasse, è frequentata, quasi senza eccezione, da ebrei e, durante lo *shabbat*, chiude. A ribadire, se mai occorresse, che la produzione, a Czernowitz, è ebraica.

Anche le libere professioni saranno in mano agli ebrei, con medici, farmacisti e avvocati a ogni giro d'angolo. Molti anche gli insegnanti, per ogni ordine di scuola, e gli studenti universitari che alla "Franz-Joseph" saranno un terzo del totale alla svolta del secolo. All'ateneo cittadino l'ebraismo darà poi, dalla fondazione alla fine dell'era asburgica, diversi professori e nove rettori. Risalto sociale e fiducia delle autorità viennesi aprono agli ebrei le porte della vita pubblica, spianano la via anche alla carriera politica: percorsi impensabili nella Romania o nella Russia coeve, impensabili anche in altre terre della Corona. La spinta verso il moderno ricade, è ovvio, anche sull'urbanistica: il grande incendio del 1859 fornirà l'occasione per una ricostruzione in grande stile *Gründerzeit*, con una disposizione di strade, piazze ed edifici pubblici secondo una pianta tipicamente asburgica. E lo sviluppo urbanistico sarà, di nuovo, in gran parte opera dell'iniziativa ebraica, la nuova immagine, elegante e raffinata, in gran parte un suo merito: la Judengasse sarà ricostruita velocemente, le vecchie case a un piano scompariranno, per essere sostituite da costruzio-

ni moderne, con appartamenti ampi e comodi. Grazie all'apporto ebraico, Czernowitz dismetterà per sempre il carattere di città provinciale, per assumere l'intera grandezza e la nobiltà di una *Provinzmetropole*. In linea con il cambiamento, ma già prima della ripianificazione, anche gli ebrei più ricchi – i commercianti più agiati e gli intellettuali – usciranno dal quartiere ebraico verso la parte più alta e moderna della città, dove potranno esibire i propri successi, in dimore di lusso, come scrive, nella sua cronaca di viaggio del 1844, il medico e viaggiatore ebreo Julius Barasch⁶. Gli stessi ebrei assimilati della *Oberstadt* preferiranno, alla vecchia sinagoga della città bassa, il *Tempel*, la nuova, imponente, costruzione in stile moresco, edificata negli anni Settanta dell'Ottocento vicino al centro e finanziata da generosi filantropi ebrei. Lo stesso nome, *Tempel*, rivela l'indirizzo del culto, il movimento di riforma che nelle altre terre tedesche aveva già affiancato, da Seesen ad Amburgo, templi riformati ai vecchi luoghi della preghiera ebraica, con servizio liturgico in tedesco e funzioni semplificate.

Una ricca borghesia cittadina, quella ebraica, una borghesia compiaciuta, sicura di sé, che cerca e trova occasioni di socialità e di svago, che affolla i luoghi più in vista della città, che entra ed esce dal "Grand Restaurant zum schwarzen Adler" e passa dal "Café de l'Europe" al "Café Habsburg". Che va assiduamente al teatro di Czernowitz, a vedere la compagnia stabile o quelle in visita da Vienna⁷, che promuove la musica finanziando l'orchestra del *Musikverein*, che sostiene con larghe donazioni il Museo regionale d'arte e storia della Bucovina.

Oltre che promotori e fruitori, gli ebrei a Czernowitz saranno anche produttori d'arte. Il successo dell'integrazione nella lingua e nella cultura dei tedeschi crea, nel giro di poco, un'opinione pubblica consapevole e sempre in aumento, una quota consistente di scrittori e una scelta, tra le più vaste e diversificate, di organi per la diffusione delle loro opere. La letteratura ebraica di lingua tedesca a Czernowitz – ricca nelle forme dal realismo poetico all'avanguardia, dalla mimesi all'espressionismo – si riassume, nel sacrificio di tutte le sfumature, in un elenco di nomi che forse, letti di seguito, comunicano poco al di là di sé, ma che, se non altro, disegnano una geografia letteraria: Moritz Amster, Leo Ebermann, Marco Brociner, Siegmund Herzberg-Fränkell, Anton Norst (pseudonimo di Oswald Isidor Nussbaum), Leon Rosenzweig, Erich Singer, Kamillo Lauer, Viktor Wittner, Klara Blum, Albert Maurüber, Robert Flinker, Alfred Margul-Sperber, Otto Seidmann, Alfred Kittner, Alfred Gong. In-

sieme ai più famosi Karl Emil Franzos, Rose Ausländer, Imanuel Weissglas, più noti al lettore occidentale. Autori, tutti, seguiti in patria e riconosciuti oltre confine, basti pensare ai *Culturbilder aus Halb-Asien*, il volume di storie di Franzos molto letto in Germania, alla *pièce Die Athenerin* di Leo Ebermann messa in scena per la prima volta al Burgtheater di Vienna, a Viktor Wittner pubblicato, per liriche e recensioni teatrali, soprattutto a Vienna e, negli anni Venti, redattore capo della rivista berlinese *Querschnitt*. O alla rivista espressionista di breve durata *Der Nerv* di Maurüber – fondata nel 1919 dopo il crollo dell’Impero austro-ungarico, già in epoca romana – ma sempre, comunque, espressione di punta della cultura tedesca, sorta di *Fackel* della Bucovina, dove una giovane generazione del capoluogo tenterà la rivoluzione estetica di una scrittura dalle forme ancora, per tanti aspetti, epigonali. Ultimo, poeta ebraico-tedesco sopra tutti i cui versi verranno al limite ma in gran parte dopo la scomparsa di questa Czernowitz, Paul Celan. Forse il più celebre, il meno accessibile, il più tragico. Autore che alla lingua tedesca si terrà con ostinazione, per ricreare nelle parole una patria perduta.

Una letteratura – ragionando per schemi dove molte saranno le eccezioni – consapevole di sé, nata in una prospettiva universalistica e cosmopolita, nella professione di fede al tedesco, lingua di cultura e lingua del mondo. Una letteratura distante, almeno negli intenti, da ogni *Heimatliteratur*, da ogni folklore, l’appoggio saldo nel tratto cittadino della borghesia ebraica. Ma una letteratura che, insieme, non lascia l’ebraismo e che, anzi, trasmette avanti la memoria di tradizioni altrove già spregiate, salvando la città, e l’intera regione, dentro paesaggi letterari che non si potranno più dimenticare. Una letteratura regionale e universale insieme che conosce paragone solo a Praga. E che, per dirla con Margul-Sperber, “è un fenomeno isolato, sviluppato storicamente e cresciuto organicamente, che si stacca, autonomo e diverso, dal quadro d’insieme della scrittura europea” (AA.VV., *Mythos* 65).

Sono molti i letterati ebrei a Czernowitz, ma molti saranno anche i giornalisti, gli impiegati nella stampa e nell’editoria. Cinque i quotidiani in lingua tedesca pubblicati in città, tra gli anni Dieci e la fine dei Trenta del Novecento (*Czernowitzer Allgemeine Zeitung*, *Czernowitzer Morgenblatt*, *Ostjüdische Zeitung*, *Vorwärts*, *Czernowitzer Deutsche Tagespost*), insieme a molte riviste; di questi almeno i primi quattro, direttamente o meno, hanno direzione ebraica e, comunque, vaste collaborazioni nelle

file di giornalisti e redattori. Anche le librerie sono in gran parte condotte da ebrei, librerie europee, dove il tedesco regna incontrastato, con le più fresche novità editoriali da Vienna e da Berlino.

Ma la Czernowitz ebraica non è solo nitidezza borghese e letteratura tedesca, non è solo ampiezza di vedute e spregiudicatezza negli affari. Non è solo il *Dekor* della città alta. È tutto questo, e molto di più. È complessità, ricchezza, tensione. Gli ebrei, in città, non sono un gruppo omogeneo, al contrario. L'integrazione non è mai liscia e diretta, non procede senza intoppi, ma conosce scarti, interruzioni, riprese, sovrapposizioni con grandezze diverse, spesso più smentite che conferme. E, a Czernowitz, i fautori dell'assimilazione dividono gli spazi con i più diversi raggruppamenti religiosi e politici, in tutte le possibili sfumature, con gli ortodossi dalla più stretta osservanza, con i seguaci del chassidismo, con i convertiti, con sionisti di ogni colore che rivoltano l'idea nazionale in tutte le direzioni, dalla politica alla cultura.

Lo *Judenviertel*, la parte bassa e più vecchia della città che i più agiati hanno lasciato, ospita un ebraismo tradizionalista e ortodosso, quando non ultra-ortodosso. Un ebraismo povero, a distanza incolmabile dalla borghesia liberale, che replica uno schema *ostjüdisch* comune a tutti i margini orientali dell'Impero – il galiziano, il bucovino e l'ungherese – e al margine occidentale della Russia zarista, con la Zona di Residenza per il confino ebraico. Molte, anche marcate, le diversità territoriali, ma unico il modello: un'esistenza ferma a un tempo altrove trascorso da secoli, un'isola di Medioevo dentro la modernità dove la vita scorre separata, immersa nella legge rabbinica, scandita dal calendario liturgico, cadenzata dai ritmi dello *yiddish*. Nello *Judenviertel* di Czernowitz, dunque, l'intera vita di uno *shtetl* russo o polacco: i mille traffici e i tanti mestieri ebraici, palandrane nere, cappelli a tesa larga, riccioli sulle tempie, macellai rituali e cantori, maestri di *heder* e servitori di sinagoga.

Ampia attestazione ha anche il chassidismo, per riflesso diretto di Sadagóra, la piccola città posta di faccia a Czernowitz, sulla sponda opposta del Prut. Città concorrente per molti versi, simile per altri, dove, nel 1845, il grande *Wunderrebbe* e *zaddik* Israel Friedmann, il santo e prodigioso "Rizhiner" in fuga dall'Ucraina, stabilirà la sua sede, una delle corti chassidiche più sfarzose, frequentata da folle di fedeli da tutta l'Europa orientale, tra gli splendori e le miserie di un chassidismo ormai in declino. Pur avversato dai *maskilim* di Czernowitz, gli "illuminati" che tenteranno

sempre di mostrarne la finzione e di sfatarne la corona di leggende, il Rizhniner sarà, soprattutto per gli ebrei dello *Judenviertel*, un richiamo continuo, la sua residenza meta di pellegrinaggi mai interrotti.

Lo stesso spazio letterario non è dominio incontrastato della cultura ebraico-tedesca. Anche lo *yiddish* avrà in Czernowitz un centro diffusore tra i più attivi. Una vera *Renaissance* che in questa lingua scorgerà la vera radice ebraica, trascurata nella corsa verso il tedesco e la sua cultura, esorcizzata nel benessere borghese come un'immagine di miseria. Al contrario, Czernowitz vivrà, nei primi tre decenni del Novecento, un'incredibile fioritura di iniziative culturali a favore dello *yiddish*, sarà luogo, eletto a residenza, di una colonia di scrittori e narratori che in questa lingua parleranno. Elieser Steinberg, Itsik Manger, Moshe Altman, Jakob Sternberg e Simcha Schwarz sono solo alcuni nomi. Il teatro *yiddish* di Avraham Goldfaden avrà in Czernowitz il luogo della sua sperimentazione e ospite fissa dei palcoscenici cittadini, direttamente dalla grande Vilna ebraica, sarà anche la famosa *Wilner Truppe*, la rinomata compagnia di teatro *yiddish*. Fiorente, in città, anche la stampa di quotidiani nella stessa lingua, con importanti testate quali lo *Yiddishes Volksblatt*, l'*Arbeiterzeitung Poale Zion*, *Dos noye Lebn*, i *Tshernowitzer Bleter*, *Shoiben*.

Sempre a Czernowitz, nel 1908, Nathan Birnbaum, sionista della prima ora, ma su posizioni contrarie a Herzl, organizzerà la famosa *Konferenz für die jiddische Sprache* nel tentativo di definirne lo stato: una delle, o piuttosto la lingua nazionale degli ebrei. Per tre giorni, a cavallo tra agosto e settembre, la conferenza internazionale vedrà per la prima volta, una di faccia all'altra, le due fazioni dell'ebraico e dello *yiddish*, opposte nella contesa per il titolo di lingua nazionale⁸. Un'intera fila di scrittori *yiddish* – dal “classico” Yizhok Leib Perez ai più giovani Sholem Ash e Abraham Reisen – promuoveranno, forti anche delle autorevoli missive degli assenti Sholem Aleykhem e Mendele Moykher Sforim, la causa dello *yiddish*. Sull'altro fronte, i fautori dell'ebraico vedranno nella lingua delle Scritture, rinata a vita nuova, lo strumento migliore per una nuova nazione ebraica. La posizione finale sarà di compromesso, con lo *yiddish* riconosciuto come lingua nazionale tra le altre e diverse risoluzioni approvate per la sua equiparazione, politica, sociale e culturale. Anche l'ebraico vedrà riconosciuta la sua importanza e la sua dignità storica.

Ebraico che, a Czernowitz, avrà modo di trovare canali per affermarsi come lingua moderna e d'uso, di manifestare la sua rinascita promossa in questi anni dal sionismo europeo, in vista della Palestina. Esi-

sterà a Czernowitz una stampa ebraica – la rivista *Ha-herut* è un esempio su tutti – e una stampa bilingue ebraico-tedesca, con il periodico *Ha-tehiyyah* a rappresentarla, senza contare gli scritti ebraici dei *maskilim*. In tutta la Bucovina, infatti, ma soprattutto a Czernowitz, la *haškalah* parlerà ebraico e soprattutto negli anni Sessanta dell'Ottocento, nelle pagine di Mordechai Schreier, Matitjahu Simche Rabener e Moses Ornstein, diffonderà l'illuminismo ebraico, promuoverà la lingua dei padri, esprimerà, con accenti di aspra polemica, la lotta alla superstizione chassidica.

Tutte le espressioni dell'ebraismo racchiuse in una città sola, dove un censimento del 1910 assegna agli ebrei la maggioranza relativa, il 33% su ottantacinquemilacinquecento abitanti⁹. Una prevalenza ebraica che al sionista svizzero Felix Lazar Pinkus, in visita a Czernowitz tra il diciannovesimo secolo e il successivo, farà sembrare realizzato, qui, il sogno ebraico di una casa nazionale. Solo qui, sosterrà Pinkus, l'emancipazione ha raggiunto un grado tale da far sentire gli ebrei completamente a casa, in una "Gerusalemme austriaca" (Krämer 3-4) che celebrerà i suoi fasti e le sue "gioiose apocalissi" fino al 1918.

Dopo il crollo dell'Impero austro-ungarico, a partire dal 1918, Czernowitz sarà romena, sarà Cernaūți. La Grande Romania ingloberà Bucovina e Bessarabia e – nonostante le pretese avanzate dalle minoranze ai tavoli di Saint-Germain-en-Laye (gli ebrei mobilitarono anche gli amici americani) – nel giro di poco le romenizzerà. Ma anche nella nuova cornice cittadina, molte famiglie ebraiche manterranno il tedesco – ormai degradato a lingua minore, non più ufficiale – come lingua privilegiata, insieme al tedesco dialettale dei quartieri popolari e delle periferie, dalle molte e miste inflessioni, il *Bukowinerisch* o *Bukowiner Deutsch*, "un tedesco parlato con indolenza austriaca e ampiezza slava, infarcito di modi di dire *yiddish*" (Chalfen 25). Gli ebrei manterrano su di sé tutta l'eredità, ormai spodestata, dell'Impero; in un'atmosfera percorsa dal nazionalismo romeno e da forti sussulti antisemiti, terranno alta la bandiera della cultura tedesca, con rappresentanze al parlamento di Bucarest e un'intensissima vita sociale e culturale. Czernowitz è ormai ufficialmente provincia romena, ma nei fatti una città ebraica, dove "gli ebrei vivevano disseminati un po' dappertutto, ma le insegne del centro portavano quasi esclusivamente nomi ebraici. Negozi, uffici, studi legali, ambulatori, ogni attività faceva capo ad artigiani, commercianti, avvocati e medici ebrei. Dal banchiere al libero professionista, dal sarto al barbiere, tutti erano ebrei" (Chalfen 25). Nella Cernaūți romena, recita il censimento del 1939, gli

ebrei sono quarantaduemilanovecentotrentadue. Quasi la metà della popolazione, più che mai. Nella Cernaūți romena era nato, tra gli altri, Paul Celan. Tutto questo fino al 1940.

Il resto è storia recente, storia nota. In ottemperanza ai protocolli segreti Molotov-Ribbentrop, Cernaūți, insieme a tutti i territori di Bessarabia e Bucovina settentrionale, sarà ceduta ai russi. Occupata dall'Armata Rossa nell'aprile del '40, la città vedrà truppe romene in fuga e molti ebrei trucidati. La sovietizzazione durerà poco; abbastanza, tuttavia, per dare inizio, nei territori di Bucovina e Bessarabia, alla deportazione in massa di migliaia di persone, ebrei e no. Una purga che, iniziata, nel giugno del 1941, sarà ben presto interrotta dalla campagna di Russia in cui le truppe romene si affiancheranno, fedeli, a Hitler. Le deportazioni degli ebrei, da parte dei russi, sono ancora in corso quando le forze dell'Asse cominciano a rioccupare i territori e gli ebrei di Czernowitz, che ancora parlano tedesco, non seguono l'Armata Rossa in ritirata e salutano con speranza l'arrivo di tedeschi e romeni in città. L'ingresso dell'esercito romeno, accompagnato da reparti delle SS tedesche, scatena una prima rappresaglia contro ebrei e presunti collaboratori di Stalin. Di lì a pochi giorni, un'unità operativa paramilitare, *Einsatzgruppe*, dà alle fiamme la sinagoga, mentre gli ebrei sono privati dei diritti civili, defraudati dei beni materiali, costretti a portare la stella e confinati nel ghetto, un ghetto vero stavolta, non più il vecchio *Judenviertel*. Un ghetto che, esteso su un territorio sufficiente per un massimo di diecimila persone, apre i cancelli l'11 ottobre del 1941, arrivando a "ospitarne" ben cinquantamila, sistemati in corridoi, garage e cantine, mentre i nazisti, al grido di "Heim ins Reich", sospingono con la forza i *Volksdeutsche* di Bucovina al ritorno in Germania.

A poco più di un anno dall'occupazione sovietica, la Bucovina è di nuovo in mano romena, sotto l'alto protettorato della Germania, con il governo filonazista del *conducător* Antonescu che, desideroso di dimostrare la propria efficienza a Hitler, inaspirerà, nell'arco di due anni, le azioni persecutorie ai danni di ebrei, ucraini e oppositori politici. Dal ghetto di Czernowitz, e dagli altri ghetti bessarabici e bucovini, gli ebrei, se non sono fucilati subito o torturati, escono a gruppi per la deportazione. Lungo un percorso che, su estenuanti marce forzate, tocca diversi campi di transito, per finire nei campi orientali di concentramento e sterminio, tra il Dnestr e il Bug, in Transnistria. O ancora più lontano, oltre la frontiera orientale della Transnistria, nell'Ucraina occupata dai tedeschi, dove, tra molti, moriranno anche i genitori di Paul Celan. Non più sede del diverso

e del molteplice, Czernowitz è ora luogo del terrore. Gli ebrei, nel giro di tre anni, spariscono dalla città.

Czernowitz e il testo

È ora il momento di entrare nei testi, a cercare, nelle pagine degli autori, immagini e figure che restituiscano il prima e il dopo, in un accostamento di voci che ripete, con le parole della letteratura, quanto di questa città è stato fin qui ricostruito.

Nato galiziano, nell'altrettanto ebraica Czortków, con rami familiari nella Spagna sefardita, Karl Emil Franzos è a Czernowitz già nel 1858, insieme all'intera famiglia. Se ne andrà presto, verso Vienna e Graz, ma ritornerà qualche anno dopo, nella veste di corrispondente della prestigiosa *Neue Freie Presse* per le regioni orientali della Corona. E proprio per queste regioni conierà la definizione "Halb-Asien" che porrà a titolo della sua scelta di racconti. Una terra mista, dove Occidente e Oriente si guardano e si delimitano, a metà tra la cultura europea e la steppa, tra la vivacità metropolitana e l'indolenza asiatica. Dove nulla prevale, "né la limpidezza del giorno né l'oscurità della notte, ma una sorta di strana luce di mezzo" (Franzos 34). Un'Asia a metà, "non così civile come la Germania né così barbara come il Turan" (45). Lo stesso incontro che, in scala ridotta, avviene a Czernowitz, città latina e bizantina insieme, dove però Franzos scorge, più chiaro che altrove, il segno occidentale: "A chi arriva qui accade qualcosa di strano", afferma Franzos raccontando un tragitto da Vienna fin lì: "è d'un tratto di nuovo a ovest, dove si trovano cultura, buona creanza e tovaglie bianche" (113). Staccata dallo sfondo semiasiativo, tutta l'atmosfera di Czernowitz è evocata in poche, icastiche, parole.

Parole amplificate da altre parole di un'altra ebrea, Rose Ausländer. Una scrittrice consustanziale alla sua città, che mai sopporterà la lontananza, tornando sempre, nonostante i distacchi, per rimanervi anche nel periodo più scuro. È sua la descrizione più efficace, la più vivida, contenuta nello scritto *Czernowitz, Heine und die Folgen*. Una descrizione da richiamare intera, a glossa del già detto e a immagine di una città-intarsio all'alba del secondo conflitto:

Prima della seconda guerra mondiale, Czernowitz era una città piena di entusiasti. I chassidim erano seguaci fanatici di uno o dell'altro santo rabbi. I marxisti servi-

vano, anima e corpo, l'idea comunista, si facevano torturare dalla polizia brutale, senza tradire i compagni. Una gran parte della gioventù sionista se ne andava in Palestina per rendere coltivabile lì il suolo sassoso, la fame e la malaria non li scoraggiavano. Ci si imbatteva in spinoziani, kantiani, freudiani, schopenhaueriani e adoratori di Nietzsche. Molti ragazzi, dai quindici anni ai venticinque, si convertivano entusiasti alle opere del loro maestro Constantin Brunner, il famoso filosofo berlinese. La musica era parte fondamentale della nostra città e, allo stesso modo, intorno agli artisti si raccoglievano numerosi ammiratori. L'interesse più intenso dell'intelligenza era rivolto alla letteratura, soprattutto a quella tedesca. A due nomi si tributava un culto enorme: Rainer Maria Rilke e Karl Kraus. Si rilleggiava, la *Fackel* passava di mano in mano. Chi abbia vissuto a Czernowitz negli anni Venti e Trenta, sa quale magica fascinazione esercitasse Kraus sugli intellettuali. E ciò aveva precisi motivi. Qui quattro lingue e culture si incontravano e si compenetravano: l'austriaco-tedesca, quella *yiddish*, la rutena (=ucraina) e la romena. Sebbene, dal 1918, il romeno fosse lingua ufficiale, il tedesco rimase, fino alla fine della seconda guerra mondiale, lingua madre e lingua di cultura. E subì, in tutto ciò, pesanti invasioni e distorsioni. Dai molteplici influssi linguistici, soprattutto dallo *yiddish* (più di un terzo della popolazione era di origine ebraica), era sorto un gergo da cui i colti e gli esigenti nelle questioni linguistiche, che tendevano l'orecchio verso Vienna, prendevano le distanze. Noi rimanevamo austriaci, la nostra capitale era Vienna, non Bucarest. I viennesi... ah, come deridevano il Buko-wiener Deutsch! Noi soffrivamo di complessi di inferiorità linguistica. A questo complesso, credo, Karl Kraus doveva l'omaggio dei suoi seguaci, un omaggio che toccava la venerazione. Lui, il grande stilista e satirico viennese, era, prima di chiunque altro, il nostro maestro di lingua. Ogni frase della *Fackel* veniva discussa fin nell'ultima fibra delle sue possibilità linguistiche e concettuali. Ciò che Kraus diceva appariva chiaro ai suoi ammiratori per *come* lo diceva (*Hügel aus Äther* 3:289-290).

Tornano, stretti in poche righe, tutti i tipi che abbiamo visto affollare le strade di Czernowitz: *hasidim*, sionisti, socialisti, austriacanti. E torna l'atto d'amore per il tedesco, per il tedesco limpido, urbano, privo di cadenze e inflessioni, senza tracce dello *yiddish*, magari con la cadenza molle, cantilenante e un po' annoiata della lingua viennese. E con Kraus come modello linguistico sopra ogni altro. Un ebreo diventato tedesco nella lingua. Una lingua-cristallo, nitida, essenziale, precisa, prosciugata eppure ricca.

Ma sono molte le immagini in cui Rose Ausländer richiama il luogo dell'origine. Soprattutto le poesie, scritte prima ma soprattutto dopo la catastrofe, sono l'ininterrotta evocazione di uno spazio. Come in *Czernowitz*, dove l'immagine della "città a gradini in crinolina verde" introduce una sequenza di immagini note, ebraiche e tedesche insieme: la carpa, segno dell'ebraismo ashkenazita che, a dispetto della città dai molti lin-

guaggi, “tacque in cinque lingue”, e subito dopo “i figli della monarchia” che “sognavano la cultura tedesca”, preceduti da un verso tagliato su un’unica parola “nero-giallo”, i colori della Cisleitania, la parte di Impero di cui la Bucovina è regione. E poi di nuovo l’altra faccia “da Sadagóra leggende sul Baal-Schem: i miracoli”. Poi lo strappo, improvviso, con le immagini del passato che finiscono “nel ghetto”, dove “Dio ha abdicato” (*Die Sichel* 2:16-17). Il ghetto dove la stessa Ausländer sarà costretta, dove rimarrà tre anni, l’ultimo dei quali in una cantina, per sfuggire alla deportazione. Dove conoscerà Paul Celan.

Ma le immagini della città e della regione non si contano, e un rapido elenco di titoli non può rendere ragione della ricchezza e della complessità: *Der Vater*, ad esempio, con l’immagine, famosa e bellissima, del Giordano che sfocia nel Prut, insieme al richiamo dei contrasti tra Czernowitz e Sadagóra, tra modernità e osservanza (*Die Sichel* 2:318). O *Autobiographie in Flüssen* con la rassegna dei fiumi a raccontare le stazioni di una vita: il Prut con “i ciottoli / di madreperla / acqua increspata piena di insidie”, poi “per un po’ Vienna”, dove rimarrà qualche anno, con il Danubio che canta malinconico “Brüderlein fein”, la famosa aria dell’omonima operetta. E poi il Reno, alla ricerca di una Lorelei morta annegata e infine lo Hudson, il fiume degli anni americani (*Hügel aus Äther* 3:15-16). Oppure, ancora, *Bukowina II*, memoria di un paesaggio sommerso, richiamato in pochi versi che non richiedono commento:

Il paesaggio che mi
ha inventata

Povero d’acqua
con capelli di bosco
le colline di mirtilli
nero-miele

Canti
affratellati in cinque lingue
nel tempo diviso

Dissolti
passano gli anni
sulla riva trascorsa.

(*Im Aschenregen* 4:72)

E, di nuovo, in *Bukowina III*, immagini analoghe a descrivere la regione nella sua doppia articolazione:

Verde diamante di bosco
latifoglie a nord
piene di uccelli in giubilo

A sud
frescura tramontana
abeti rossi monti triangolari

Paese dal canto quadruplice

Uomini lenti
girano
i loro sguardi intorno
sulla patria dalle molte forme

(*Wieder ein Tag* 6:347)

E un'altra volta Czernowitz, nei versi, intitolati alla città, che ne ricordano l'incrocio di culture:

Lingua d'argento del Prut
Faggi – discorsi di brughiera

Il tenero e rozzo
suono di quattro lingue
sovrastato dal tedesco

Poeti
ebrei
tedeschi
fedeli alla patria

(*Wieder ein Tag* 6:346)

Ultima, forse la più intensa, *Czernowitz vor dem zweiten Weltkrieg*, uno sguardo estremo sul prima:

Quieta città in collina
racchiusa da boschi di faggio

Salici lungo il Prut
zattere e nuotatori

Lillà in fiore

Intorno ai lampioni
i maggiolini danzano
la loro morte

Quattro lingue
si intendono
viziano l'aria

Finché le bombe non sono cadute
la città
ha respirato felice

(*Wieder ein Tag* 6:348)

Poi la rovina, il taglio, la dissoluzione: la Bucovina scompare dalla carta geografica, insieme alla sua città più grande. Da luogo plurale, testimone di diversità, a luogo frantumato, percorso da traumi, che apre porte verso un altrove, e più spesso le chiude. Un luogo in cui, per riprendere Celan, “la storia ha divorato la geografia”, cancellando interi paesaggi umani e creandone nuovi. Cambiano i nomi e i confini, cambia la composizione demografica. Cambiano le lingue. Si disgrega una storia, finisce un percorso lungo secoli, e inizia la riflessione del dopo, che trasferisce i luoghi scomparsi sulla pagina, mettendone a riparo il ricordo. Lo dirà bene la stessa *Ausländer* nel brevissimo *Mutterland*: “La mia patria è morta / l’hanno sepolta / nel fuoco. Vivo nella mia terra madre / parola” (*Im Aschenregen* 4:98). Anche in *Transnistrien 1941*, *Ausländer* descriverà il luogo della deportazione, dove la Czernowitz ebraica è trasferita e, in soli tre anni, annullata. Non più la bellezza e la varietà di uno spazio composito, ma le immagini di neve e di ghiaccio di una terra dei morti:

Lenzuola di ghiaccio sui campi di Transnistria
dove il bianco mietitore
mieteva uomini

Nessun fumo nessun alito
respirava

nessun fuoco
a scaldare i cadaveri

Nel campo innevato il grano dormiva
dormiva il tempo
sulle tempie

La lingua della bilancia celeste
un ghiacciolo di scintille
a 30 sotto zero

(*Im Aschenregen* 4:94)

Un altro testo, di Alfred Margul-Sperber stavolta, entra nella topografia del terrore. Sfuggito alla deportazione in Transnistria, Margul-Sperber rimarrà a Bucarest anche dopo il '45 e contribuirà alla rinascita di una letteratura tedesca in Romania. In *Auf den Namen eines Vernichtungslagers*, Sperber lega insieme, in sinistra assonanza, il nome austro-ungarico della Bucovina, *Buchenland*, e il toponimo della distruzione, *Buchenwald*, il bosco di faggi sulla collina di fronte a Weimar, luogo tra i più terribili della geografia concentrazionaria:

Che fosse vicino Weimar, l'avevo dimenticato da tempo.
Solo questo so: lì hanno bruciato uomini.
Per me questo luogo ha un suono particolare,
perché la mia patria ha nome: *Buchenland*.

(*Ausgewählte Gedichte* 161)

Tre luoghi posti accanto: la capitale della *Humanität* tedesca, il luogo della convivenza, e, simile per suono, il luogo della morte: un percorso nei nomi che rifà, in tre mosse, la storia del pensiero tedesco, dal suo culmine alla sua perversione.

Soprattutto Paul Celan è poeta del dopo. I suoi versi, tolte alcune prove di scrittura già degli anni '42-'43, sono scritti all'indomani. La prima raccolta poi ripudiata, *Der Sand aus den Urnen*, è del 1948, la prima riconosciuta, *Mohn und Gedächtnis*, del 1952. Una scrittura postuma che rimane l'unico mezzo per individuare e ricreare, nella lingua, un paesaggio. Un paesaggio dove i luoghi sprofondati e i nomi di chi non ha avuto sepoltura posano di nuovo trovare posto e voce. Nella scrittura i diversi spazi, dell'ori-

gine e dell'esilio, si trasferiscono e si riconoscono, garantendo un ritorno a casa nella parola. La lingua sarà, anche per Celan, il tedesco. Lingua dell'infanzia, di una terra orientale dai contorni sfumati, di una provincia dell'impero asburgico, sappiamo ormai quale, "caduta vittima dell'esclusione dalla storia" (*La verità* 35). Celan sa di essere "uno degli ultimi rappresentanti della spiritualità ebraica in Europa"¹⁰ (Rosenthal 230) e di dover parlare per chi non può più farlo¹¹. Il tedesco gli permetterà di mantenere in vita, racchiusi nella sua persona, una tradizione e una cultura sommersa che di quella lingua avevano fatto espressione e riconoscimento. Di trasformare il paesaggio dell'origine in paesaggio di parole. Un tedesco, quello di Celan, che, per poter richiamare nel testo la voce degli sterminati, deve corrugare la sua superficie, perdere trasparenza e linearità, farsi scabro. Solo un "accelerato declino della sintassi" (Celan, *La verità* 15) può restituire ciò che i comuni mezzi della figurazione farebbero irrepresentabile. La lingua poetica è rotta, acuminata, disarticolata: solo così potrà essere tolta agli esecutori e restituita alle vittime. Proprio la difficoltà di questa lingua, difficile da mediare perché incontenibile, rende complicato il riconoscimento, in questa poesia, dei luoghi dell'origine. Si potrebbe dire che essi siano ovunque, che siano la poesia stessa. Una poesia che, però, si muove su immagini cifrate, sfigurate, capovolte nel senso. Che rende complessa l'identificazione diretta. Potremmo nominare, per citare solo alcuni luoghi, il testo del 1961-62, entrato nella raccolta *Die Niemandrose*, il cui lungo titolo suona *Eine Gauner-und Ganowenweise gesungen zu Paris Emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagóra*¹¹ con richiamo diretto ai luoghi, il suo e quello della madre, nativa di Sadagóra. O dell'immagine di *Oben, geräuschlos*, contenuta nella raccolta *Sprachgitter* del '59, dove si sente la presenza dei pozzi a carrucola, nei cortili, lungo il sentiero di campagna che esce da Czernowitz per perdersi tra i campi: "Racconta dei pozzi, racconta / di vere da pozzo, di ruote e cavità di pozzi – racconta" (*Poesie* 317). O ancora il quadro, scuro e livido, di *Schwarz*, nella raccolta *Atemwende* del 1967:

NERI,
 come la ferita del ricordo,
 gli occhi ti cercano scavando
 nel *Kronland*
 che il cuore stringe coi denti,
 poiché rimane il nostro letto

(*Poesie* 595)

Ma i riferimenti più chiari sono nei discorsi che Celan tiene ricevendo premi, nel 1958 per il conferimento del premio letterario della Libera Città di Brema e nel 1960, a Darmstadt, in occasione del *Büchnerpreis*. A Brema, il luogo dell'origine è richiamato in un'immagine che, lontana nell'indistinzione del ricordo, ne evidenzia la scomparsa, pur ferdandone il tratto essenziale:

Il paesaggio dal quale io – per quali vie traverse! Ma poi esistono: vie traverse? – il paesaggio dal quale io giungo fino a Loro è probabilmente sconosciuto alla maggior parte di Loro. È il paesaggio in cui stava di casa una parte non trascurabile di quelle storie chassidiche che Martin Buber ha rinarrato in tedesco a tutti noi. Era, se posso ancora aggiungere a questo schizzo topografico qualcosa che adesso, da tanto lontano mi si ripresenta agli occhi, – era una contrada in cui vivevano uomini e libri. (*La verità* 34)

Un mondo dove uomini e libri dividono gli stessi spazi, un mondo cancellato, con cui però, forse, è possibile ricongiungersi in una scrittura che ne riproduca la voce. Speranza racchiusa nell'immagine del meridiano, culmine del discorso di Darmstadt. Celan scorre col dito la carta geografica, cerca i luoghi sprofondati, non li trova. Sulle loro tracce, si imbatte in un meridiano. Seguendo questa curva che tocca diversi luoghi sulla superficie terrestre, è possibile stabilire un legame con un'umanità che, solo guardando alla morte e tenendo a mente “ciò che è accaduto”¹², potrà, forse, continuare a vivere:

Io faccio, adesso, un po' di ricerca topologica [...] E cerco il luogo della mia propria origine. Con un dito alquanto impreciso, perché irrequieto, cerco tutto questo sulla carta geografica [...] Tutti questi luoghi sono introvabili, essi non esistono; ma io so, adesso soprattutto, so dove dovrebbero esserci, e... qualcosa trovo. Signore e Signori, trovo qualcosa che un poco anche mi consola del fatto di essermi messo [...] su questa strada impossibile, su questa strada dell'impossibile. Trovo quello che unisce, quello che può avviare il poema all'incontro. Trovo qualcosa che è [...] immateriale, eppure è terrestre, planetario, qualcosa di circolare, che ritorna a se stesso attraverso entrambi i poli e facendo questo interseca [...] persino i tropici: trovo... un *Meridiano*. (*La Verità* 20-21).

Una geografia nuova, postuma, che ricrea i luoghi perduti, e ne fa luoghi dell'umanità. Solo il ritorno, con la scrittura, all'origine può aprire verso nuovi spazi, rifondati oltre la catastrofe, dove l'incontro, la comuni-

cazione, il dialogo siano concessi. Dove ci sia una possibilità di futuro per chi è sopravvissuto.

Prospettiva utopica, per Celan soprattutto, dove prima e dopo si rinsaldano, nella memoria obbligata dell'origine e della partenza che, sole, possono dare direzione e senso a ciò che viene dopo. Lo dice meglio Rose Ausländer nei versi di *Heimatstadt* sui quali il discorso si chiude:

Una catena d'oro
mi lega
alla mia città da sempre amata

dove il sole sorge
dov'è tramontato

per me
(*Wieder ein Tag* 6:345)



- 1 *Buc* è, nelle lingue slave, il faggio. Nella loro lunga dominazione sulla regione, tedeschi e austriaci avranno gioco facile a cambiare, meglio: a tentare di cambiare, il toponimo orientale in *Buchenland*, dove il morfema *Buche* (“faggio”) getta un ponte verso l’etimo slavo.
- 2 L’allineamento degli ebrei alle altre minoranze non deve però far dimenticare la libertà di religione e l’autonomia, tanto territoriale quanto educativa, di cui gli ebrei avevano goduto già sotto i principi moldavi.
- 3 Nel 1840, Czernowitz conta 12.500 abitanti, nel 1859 già più di 26.000. Nel 1880, i residenti sono 45.600. Fonte di queste informazioni è AA.VV., *Mythos* 8.
- 4 Le informazioni sono tratte dall’opera di riferimento per la storia degli ebrei in Bucovina: Hugo Gold, *Geschichte der Juden in der Bukowina*. In particolare, i dati numerici provengono dal saggio, interno all’opera, di Nathan Michael Gelber, “Geschichte der Juden in der Bukowina (1774-1914)” 1:12-13. Altri titoli, molto utili, di inquadramento storico e culturale su Czernowitz sono: AA.VV. *Mythos*; Braun, *Die Geschichte*; Coldewey, *Zwischen Pruth und Jordan*; Corbea-Hoisie, *Czernowitz*; Id., *Czernowitzer Geschichten*; Lihaciu, *Czernowitz 1848-1918*; Ranner – Halling – Fiedler, “*Und das Herz*”; Yavetz, *Erinnerungen*.
- 5 Sull’università tedesca di Czernowitz, si veda Rudolf Wagner, *Alma Mater Francisco-Josephina*.
- 6 “La parte migliore della popolazione cristiana, così come la parte distinta degli ebrei, abita sul monte (il partito del monte!), dove possiedono talora case molto belle, nelle strade più eleganti” (Barasch cit. in Corbea 45).
- 7 Il saggio di Hermann Sternberg, all’interno della già citata opera collettiva sulla storia ebraica in Bucovina, dedica alcune righe al vecchio *Stadttheater*. “Gli ebrei di Czernowitz”, afferma Sternberg, “soprattutto i giovani, vedevano nel loro teatro un tempio delle muse. Alle operette allegre e alle messinscena di opere classiche tributavano applausi fragorosi” (2:36). Nel 1905, in occasione del centesimo anno dalla morte di Schiller, sarà inaugurato un nuovo teatro, su progetto di architetti viennesi, approvato, di nuovo, da ebrei e tedeschi, la maggioranza al Parlamento bucovino.
- 8 Negli intenti degli organizzatori, sarebbero stati molti i temi da trattare nella conferenza: l’istituzione di scuole con l’insegnamento impartito in *yiddish*,

la preparazione degli insegnanti, il sostegno alla stampa, al teatro e alla letteratura in lingua *yiddish*, la traduzione delle Scritture dall'ebraico e dall'aramaico in *yiddish*, la regolarizzazione dell'ortografia. Tutti argomenti scivolati in secondo piano in un dibattito che sarà monopolizzato dalla "questione della lingua".

- 9 Gli altri gruppi hanno quote inferiori, gli ucraini il 18%, il 17% i polacchi, i romeni uno scarso 15, il 16 i tedeschi. È interessante, qui, citare un altro computo, dello storico e politico romeno Nicolae Iorga che, in un ritratto della città, fornisce altre, più drastiche, cifre, dentro una vivida descrizione che vale la pena richiamare intera: "Una città ebraica – più della metà dei sessantamila abitanti di Czernowitz, il che significa all'incirca quarantamila, sono ebrei. Ebrei di ogni specie: ortodossi con *peyes* e caffettano [...] che nei sobborghi possiedono un qualche negozietto e attraversano il paese in dieci su un carro, con un cavallo che, per la fatica, cambia d'aspetto e gli viene il collo di una giraffa quando va su per la collina. Cittadini austriaci che si vestono, come tutti gli altri, alla tedesca, panciuti banchieri, ebreuzzi impiegati e professionisti, con il *pince-nez* al naso, uno splendido cilindro, alti colletti rigidi e abiti neri. Uomini importanti, con portamento signorile, che parlano a voce alta e guardano tutto dall'alto in basso, come attraverso una nube di orgoglio" (Corbea-Hoisie 119).
- 10 Si tratta di una definizione, data dallo stesso Celan, in una lettera, del 2 agosto 1948, ai parenti emigrati in Israele.
- 11 Famosi, in questo senso, i versi di *Sprich auch du*, della raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) "Parla anche tu, / parla per ultimo, / di' il tuo pensiero" (*Poesie* 231).
- 12 "Das, was war" – "Das, was geschah" sono gli eufemismi impiegati da Celan per nominare lo sterminio.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



Le citazioni presenti nel testo sono tradotte da chi scrive, eccetto che per Israel Chalfen e Paul Celan, tradotti rispettivamente da Alessandra Luise e Giuseppe Bevilacqua.

- AA.VV. *Mythos Czernowitz. Eine Stadt im Spiegel ihrer Nationalitäten*. Potsdam: Deutsches Kulturforum östliches Europa, 2008.
- Ausländer, Rose. *Im Aschenregen die Spur deines Namens. Gedichte und Prosa 1976*. In *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 4.
- . *Die Sichel mäht die Zeit zu Heu. Gedichte 1957-1965*. In *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2.
- . *Hügel aus Äther unwiderruflich. Gedichte und Prosa 1966-1975*. In *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 3.
- . *Wieder ein Tag aus Glut und Wind. Gedichte 1980-1982*. In *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 6.
- Barasch, Julius. “Wanderung durch Krakau, Galizien, Bukowina, Moldau und Wallachei.” *Allgemeine Zeitung des Judenthums* 36-37 (1844): 511, 525-527.
- Braun, Helmut. *Czernowitz: Die Geschichte einer untergegangenen Metropole*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2005.
- Celan, Paul, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*. Trad. it. di Giuseppe Bevilacqua. Torino: Einaudi 1983.
- . *Poesie*. A cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua. Trad. it. di Giuseppe Bevilacqua. Milano: Mondadori 1998.
- Chalfen, Israel. *Paul Celan. Biografia della giovinezza*. Trad. it. di Alessandra Luise. Firenze: Giuntina 2008.
- Coldewey, Gabi (a cura di). *Zwischen Pruth und Jordan. Lebenserinnerungen Czernowitzer Juden*. Köln: Böhlau, 2003.
- Corbea-Hoisie, Andrei (a cura di). *Czernowitz. Jüdisches Städtebild*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag, 1998.
- . *Czernowitzer Geschichten. Über eine städtische Kultur in Mittel(Ost)-Europa*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2003.
- Franzos, Carl Emil. *Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien*. Berlin: Concordia Deutsche Verlagsanstalt, 1888

- Gelber, Nathan Michael. "Geschichte der Juden in der Bukowina (1774-1914)". In Hugo Gold (a cura di), *Geschichte der Juden in der Bukowina*, 2 voll., Tel Aviv: Olamenu, 1958, 1:11-45.
- Gold, Hugo. *Geschichte der Juden in der Bukowina*, 2 voll., Tel Aviv: Olamenu, 1958.
- Hofbauer, Ernst e Weidmann, Lisa. *Verwehte Spuren. Von Lemberg bis Czernowitz: Ein Trümmerfeld der Erinnerungen*. Wien: Ibero Verlag, 1999, 68.
- Krämer, Markus. "Czernowitz, das österreichische Jerusalem und Dr. Benno Sträucher". *Die Stimme. Mitteilungsblatt für die Bukowiner*, 48 (1949): 3-4.
- Lihaciu, Ion. *Czernowitz 1848-1918. Das kulturelle Leben einer Provinzmetropole*. Kaiserslautern und Mehlingen: Parthenon Verlag, 2012.
- Margul-Sperber, Alfred. *Ausgewählte Gedichte*, Bukarest: Kriterion Verlag, 1968
- Polek, Johann. *General Spleny's Beschreibung der Bukowina*, 1893 (ristampa moderna: Whitefish: Kessinger Publishing, 2010).
- Porubsky, Franz. *Rund um den Rathausturm und den Pruth*. Czernowitz: Hrabczuk, 1906.
- Ranner, Gertrud, Halling, Axel e Fiedler, Anja (a cura di). "*Und das Herz wird mir schwer dabei*". *Czernowitzer Juden erinnern sich..* Potsdam: Deutsches Kulturforum östliches Europa, 2009.
- Rosenthal, Bianca. "Quellen zum frühen Celan: der Alfred Margul-Sperber Nachlaß in Bukarest". *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 3 (1982): 227-31.
- Sternberg, Hermann. "Zur Geschichte der Juden in Czernowitz". In Hugo Gold (a cura di), *Geschichte der Juden in der Bukowina*, 2 voll., Tel Aviv: Olamenu, 1958, 2: 27-48.
- Wagner, Rudolf (a cura di). *Alma Mater Francisco-Josephina. Die deutschsprachige Nationalitäten-Universität in Czernowitz*. München: Menschendorfer Verlag, 1975.
- Yavetz, Zvi. *Erinnerungen an Czernowitz. Wo Menschen und Bücher lebten*. München: C. H. Beck, 2007.

W.G. Sebalds babylonische Bibliothek. Kritik an einem heterotopischen Raum der Moderne

Elias Zimmermann

Universität de Lausanne

Die vier gläsernen Türme selbst, denen man, so sagte Austerlitz, in einer an Zukunftsromane erinnernden Geste die Bezeichnung *La tour des lois*, *La tour des temps*, *La tour des nombres* und *La tour des lettres* gegeben hat, machen auf den, der an ihren Fassaden hinaufblickt und den größtenteils noch leeren Raum hinter den geschlossenen Lichtblenden erahnt, tatsächlich einen babylonischen Eindruck. (Sebald, *Austerlitz* 389f.)

Der “babylonische Eindruck”, welcher die neue Pariser Nationalbibliothek bei Jacques Austerlitz hinterlässt in W.G. Sebalds gleichnamigem Buch von 2001, ist bei genauem Hinsehen mehr als eine simple Metapher für die megalomanen Ausmaße eines Gebäudes. Bereits die den Komplex umschließende Freitreppe gleiche “dem Sockel eines Zikkurat[s]” (389) – die einleitende Beschreibung mutet als bewusste Reminiszenz an den biblischen Turm und sein historisches Vorbild¹ an. Es ist das Ziel des vorliegenden Essays, die Bedeutung dieser Referenz eingehend zu ergründen: Warum evoziert W.G. Sebald in seiner Architekturbeschreibung die Merkmale eines biblischen Mythos und welche Subtexte der Soziologie und der Literatur werden dadurch wachgerufen?

Besonderes Interesse weckt die hier untersuchte Textstelle im Zusammenhang mit der sich seit dem Ende der 90er Jahre herausbildenden kultur- und literaturwissenschaftlichen Raumforschung. Es handelt sich bei der Beschreibung der “babylonischen Bibliothek” um einen realweltlichen Raum, dieser aber wird von Sebald in einen theoretisch-abstrakten und fik-

tional-mythischen Raum transformiert. Die Imagination des Protagonisten Austerlitz, durch die Architektur der Nationalbibliothek und den geschichtlichen Kontext des Gebäudes angeregt, wandelt so Schritt für Schritt den "firstspace" in einen "thirdspace" im Sinne von Edward Sojas *Thirdspace Journeys* um; in einen Raum, der nicht vollständig imaginiert, aber durch die Zu- bzw. Verortung im subjektiven Blick auch nicht mehr real ist. In der Pluralität der Bedeutungszuschreibungen wird die Bibliothek zu einem "Meta-Raum" bzw. einem "Wissens-Raum", der Aussagen über andere, insbesondere gesellschaftliche und kulturelle Räume in sich trägt. Die "babylonische Bibliothek" ist somit in mancherlei Hinsicht ein pluraler Ort, der sich einer einzigen Bedeutungszuweisung widersetzt und gerade dadurch zum Objekt einer theoriekritischen Raum-Untersuchungen werden kann.

Der Babel-Mythos hat als symbolhafte Erzählung über Sprache(n) und Gesellschaft sowie das Sprechen *über* Gesellschaft in der Ideengeschichte kultureller Räume eine einzigartige Stellung: Der babylonische Turm ist seit dem Mittelalter nicht nur eine einzigartige Projektionsfläche für theologische Überlegungen, sondern auch sinnbildliches Motiv für die poetische und poetologische Auseinandersetzung mit Kultur- und Sprachräumen². Schon Jorge Louis Borges verquickt den Bibliothekstopos mit dem Mythos des babylonischen Turms in seiner Kurzgeschichte *Die Bibliothek von Babel*, wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen als W.G. Sebald³. Dessen babylonische Bibliothek ist nicht Ausdruck eines unendlichen – und in seiner Unendlichkeit beängstigenden – Reichtums der Sprache, sondern im Gegenteil ein Schandmal für die Unterdrückung von Schrift und Kultur. Indem, wie wir sehen werden, die neue Nationalbibliothek Austerlitz den Zugang zu den Büchern erschwert, anstatt ihn herzustellen, erscheint sie als Vorbotin einer dystopischen Gesellschaft, die sich selber ihres schriftlichen Wissens beraubt, und damit als "die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit." (400)

Der babylonische Turm wird oftmals verstanden als ein "alle Kulturen miteinander verknüpfendes Gebäude" (Greiner 5), ein Symbol der Einheit und in dieser Einheit auch eine Größenwahnsinnige Selbstüberschätzung vor Gott⁴. In Sebalds "babylonischer Bibliothek" nun ist – nicht anders als bei Borges – Gott weder als Bestrafender noch als vermessen nachgeeffertes Vorbild anwesend. Der Mensch braucht hier Gott nicht mehr, um einem Regelwerk zu folgen oder gegen dieses zu verstoßen. Babel steht im Kontext der Moderne für eine Hybris des

Menschen gegenüber seinen Mitmenschen. Mit dem Wegfallen Gottes fällt jedoch nicht die Auseinandersetzung mit Sprache, Einheit und Vielfalt weg, die den babylonischen Turm als Raum der Kulturanalyse par excellence kennzeichnet. Sebalds Kulturanalyse anhand des mythologischen Bildes richtet sich insbesondere auf das Konzept der Moderne, welches anhand der Raumbeschreibung in Frage gestellt wird.

“Daß zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen.” (Benjamin 576) Walter Benjamins Diktum ist für die hier zu untersuchende Textstelle umso zentraler, als Sebald – wie später noch ausgeführt wird – selber ein versierter Kenner der kritischen Theorie und insbesondere Benjamins war⁵. Dessen Verknüpfung des Mythos mit der Analyse der modernen, aufgeklärten Kultur wird wohl nirgends so eindrücklich weiterentwickelt wie in Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* und ihrer Behandlung des Odysseus-Mythos: “Schon der Mythos ist die Aufklärung und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.” (5)

Die Korrespondenz zwischen dem modernen “Apparat” (359) der Nationalbibliothek und dem des babylonischen Turms stellt Sebald nicht nur durch bildliche Assoziationen her, sondern verknüpft die beiden *prima vista* so unterschiedlichen Räume durch Subtexte, die das Gebäude als spezifisch modernen Raum kennzeichnen, dessen “Mythos” er im Benjaminschen Sinne thematisiert. Hinweise auf Benjamin wurden schon früh in einer Rezension zu *Austerlitz* erkannt; bereits Rutschky weist 2001 auf Spuren von Benjamins Geschichtsphilosophie⁶ in der Beschreibung der Nationalbibliothek hin. Neben Benjamins Ansätzen der Kulturkritik bilden die Analysen von Michel Foucault, Theodor W. Adorno und Elias Canetti wichtige Anhaltspunkte für das Verständnis von Sebalds Bild der Moderne. Diese theoretischen Ansätze sind freilich nicht als Werkzeuge zu missverstehen, die von außen an den Text getragen werden, sie sind vielmehr im Text bereits angelegt. Renner etwa hat festgestellt, dass im Raum der Nationalbibliothek die “Verbindung von Macht und Architektur” (337) ihren mit Foucault und Adorno fundierten Ausdruck finde. Auf seiner – freilich sehr verkürzten – Darstellung dieses Zusammenhanges gilt es hier aufzubauen.

Allgemein konstatiert Jerzirowski, dass “Theorie als Faden” (69) immer schon in die Prosa Sebalds eingewebt ist; die Spuren des theoretischen “Bau”-Materials müssen aber nicht nur im Detail nachgewiesen

werden, sie müssen auch auf ihre Funktion hin befragt werden; insbesondere muss danach gefragt werden, inwiefern sie verschiedene inhaltliche Ebenen des Textes miteinander verknüpfen. In der folgenden Analyse wird sich zeigen, dass Sebald mithilfe von Foucaults Raumtheorie seinen eigenen babylonischen Raum verortet, dass aber gerade dadurch Differenzen zwischen Sebald und Foucault zu Tage treten. Diese Differenzen werden verständlicher, wenn aufgezeigt wird, wie Sebald seinen Kulturpessimismus auf Canetti, Benjamin und auch Kafka zurückführt.

Einen zentralen Subtext, der den biblischen Mythos mit der Darstellung der Gegenwart verbindet, bildet nämlich Franz Kafkas Bearbeitung des Turmbaus zu Babel in der Parabel *Das Stadtwappen*. Die Bedeutung dieses Textes für Sebald liegt mit Blick auf dessen germanistische Kafka-Arbeiten⁷ auf der Hand, die nicht zuletzt durch Adornos Kafka-Interpretation geprägt sind. Mit Adorno teilt Sebald einen tiefgreifenden Skeptizismus gegenüber dem "Projekt der Moderne" und der damit verknüpften Vorstellung eines kulturellen Fortschritts. Dass eben dieser Fortschrittsglaube die individuelle ebenso wie die kollektive Geschichte in ihrer kulturellen Pluralität zerstöre, lässt sich am Raum der "babylonischen Bibliothek" ablesen.

Untersuchungen des Raums in der Literatur Sebalds beschränkten sich bisher mehrheitlich auf die Funktion als Erinnerungsraum⁸. Der im Folgenden vorgeschlagene Zugang blendet die offensichtlich zentrale Erinnerung an den Holocaust nicht aus, bettet diese jedoch ein in die breiter gefasste Analyse der Moderne in Sebalds Werk, die J. Long als Sebalds eigentliches "meta-problem" (*W.G. Sebald* 1) beschreibt. Obschon Longs Stoßrichtung grundsätzlich begrüßenswert und seine differenzierte Foucault-Lektüre von großem Nutzen für die Analyse der "babylonischen Bibliothek" ist, muss diese um die entscheidenden Aspekte der Heterotopie ergänzt werden. Denn eine genaue Analyse der Beschreibung der Nationalbibliothek zeigt, dass hier zentrale Charakteristika des biblischen Mythos, der modernen Heterotopie und der Kritik an der Moderne paradigmatisch vereint sind. Erst durch diese Analyse können auch Einwände gegen Sebalds Moderne-Konzeption etabliert werden.

1. Der Gegenort als Spiegel

In Sebalds Erfolgsbuch *Austerlitz* beginnt der jüdische Architekturhistoriker Jacques Austerlitz nach seiner vorzeitigen Pensionierung die

Geschichte seiner eigenen Herkunft zu erforschen. Fünfjährig gelangte er 1939 mit einem Kindertransport von Prag nach England. Er wurde dabei von seinen Eltern getrennt, deren Schicksal er zwischen 1990 und 2001 teilweise rekonstruiert, bevor er von Paris aus weiter der Spur seines Vaters nach Südfrankreich folgt. Es ist bezeichnenderweise nicht seine zur Stagnation gekommene Forschungstätigkeit in der neuen Nationalbibliothek, die ihn auf diese Spur bringt, sondern eine unerwartete Nachricht aus dem "Dokumentationszentrum in der rue Geoffroy-l'Asnier" (406), der zufolge sein Vater Ende 1942 im Lager Gurs interniert gewesen sei.

Die neue Nationalbibliothek hat ein älteres an der rue Richelieu gelegenes Gebäude abgelöst. Dieses alte Bibliotheksgebäude liegt nun als verlassenener und trister Ort brach. Damit ist ein Stück Geistesgeschichte untergegangen, die Kontinuität intellektueller Tätigkeit ist durchbrochen: "[...] ihre Leser, die einst auf Tuchfühlung mit ihren Platznachbarn und in stummem Einvernehmen mit denen, die ihnen vorausgegangen waren, an ihren mit kleinen Emailleschildchen nummerierten Pulten gesessen sind, scheinen sich aufgelöst zu haben in die kühle Luft." (388) Einer, "der ihnen vorausgegangen ist", war Walter Benjamin. In der alten Nationalbibliothek konzipierte er sein *Passagen-Werk* und versteckt überstand es hier den zweiten Weltkrieg unbeschadet (Tiedemann 39). Austerlitz selber schrieb in den 70-er Jahren in der alten Pariser Nationalbibliothek an seiner Architekturgeschichte der kapitalistischen Epoche: "Unter der Woche ging ich tagtäglich in die Nationalbibliothek in der rue Richelieu, wo ich meist bis in den Abend hinein in stummer Solidarität mit den zahlreichen anderen Geistesarbeitern an meinem Platz gesessen bin und mich verloren habe in den kleingedruckten Fußnoten der Werke, die ich mir vornahm [...]." (366) Sein Unterfangen erinnert nicht zufälligerweise in seinem Ausmaß wie auch in seinem Thema unübersehbar an das *Passagen-Werk*, das Sebald wiederum ausführlich studiert haben muss⁹. Das unvollendete Hauptwerk Benjamins hatte zum Ziel, anhand des Paris des 19. Jahrhunderts und insbesondere anhand seiner Architektur "die Monumente der Bourgeoisie als Ruinen zu erkennen noch ehe sie zerfallen sind" (Benjamin 59). Auch die neue Nationalbibliothek wird, wie wir sehen werden, von Austerlitz als Monument verstanden werden, das bereits seinen eigenen Niedergang in sich trägt. Seine äußere Gestalt ist zugleich das Gegenteil einer Ruine, der futuristische Glas- und Stahlbau erinnert nicht nur in der Bezeichnung seiner Türme an "Zukunftsromane". Das widerspricht keineswegs Benjamins eigenen Analysen der ruinenhaften "Monumente der Bourgeoisie", zählt er

doch zu ihren prototypischen Vertretern die Stahl- und Glaskonstruktionen der Pariser Einkaufspassagen. Er verweist darauf, dass solchen Konstruktionen eine Vision der Zukunft innewohne, denn “[n]och in der ‘‘Glasarchitektur’’ von Scheerbart (1914)’’ treten sie ‘‘in den Zusammenhängen der Utopie auf’’ (1226). Sebalds ‘‘babylonische Bibliothek’’ könnte also im Sinne einer Utopie der Moderne verstanden werden. Da es sich dabei aber nicht um einen rein utopischen, sondern imaginären *und* realen ‘‘thirdspace’’ handelt, erweist sich der Begriff der Heterotopie als zutreffender – auch wenn er von Sebald nicht unter den theoretischen Prämissen seines Begründers Foucault evoziert wird.

Das Gebäude ist von seiner ersten Nennung an als erratischer, sich seinem Besucher verschließender Komplex charakterisiert: Bereits seine dezentrale Lage schreckt die ‘‘alte Leserschaft’’ (388) von seiner Benutzung ab. Die schlechte Verkehrserschließung zum ‘‘Niemandland’’ (ebd.), einer ‘‘über die Jahre immer mehr heruntergekommenen Zone am linken Seineufer’’ (387), korrespondiert mit dem ‘‘in seiner ganzen äußeren Konstitution menschenabweisenden und den Bedürfnissen jedes wahren Lesers von vornherein kompromißlos entgegengesetzten Gebäude’’ (388). Der Ort – als Standort wie als Gebäude – ist in dieser Hinsicht ein, wie sich Michel Foucault ausgedrückt hat, ‘‘Gegenort’’ (*Von anderen Räumen* 320) – nicht gegenüber der Vorgängerbibliothek an der rue Richelieu, die bereits einen solchen Gegenort darstellt, sondern gegenüber der Gesellschaft an sich.

Das Sebaldsche Bild der neuen Nationalbibliothek korrespondiert bis ins Detail mit Foucaults äußerlicher Beschreibung heterotopischer Räume. Sie ‘‘sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen’’ (*Von anderen Räumen* 320). Im Gegensatz zu Utopien sind sie zwar real, haben aber mit diesen gemein, dass es sich um Spiegel einer Gesellschaft handelt, die ihre reflektierende Funktion eben aus ihrem ‘‘Außerhalb’’ gewinnen: ‘‘Da diese Orte völlig anders sind als all die Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen, werde ich sie im Gegensatz zu den Utopien Heterotopien nennen.’’ (Foucault, *Von anderen Räumen* 320).

Tatsächlich ‘‘spiegelt’’ die neue Nationalbibliothek nicht nur im metaphorischen Sinne gesellschaftliche und kulturelle Zusammenhänge, sie spiegelt als Glasbau auch ganz konkret ihre Umgebung – seien dies die Pariser Quartiere auf der anderen Seite der Seine oder die unglückseligen Vögel, die in das verspiegelte Glas fliegen und verenden (394). Dass

Sebald das Gebäude gezielt nach den Eigenschaften der Heterotopie beschreibt, um damit die gesellschaftskritischen Charakteristika der “babylonischen Bibliothek” zu unterstreichen, ist angesichts seiner frühen Kenntnisse der Foucaultschen Schriften¹⁰ nicht weiter erstaunlich. Zur Verortung im “Niemandland” kommt hinzu, dass Foucault nicht nur die Bibliothek eine Heterotopie nennt (*Von anderen Räumen* 324), sondern auch, dass Sebald die neue Nationalbibliothek analog zur “Heterotopie *par excellence*” (*Von anderen Räumen* 327, Hervorhebung im Original) beschreibt, dem Schiff:

Insbesondere an Tagen, an denen der Wind, was nicht selten vorkommt, sagte Austerlitz, den Regen über diesen gänzlich ungeschützten Plan treibt, meint man, durch irgendein Versehen auf das Deck der Berengaria oder eines anderen Ozeanriesen geraten zu sein und wäre wohl nicht im geringsten erstaunt, wenn [...] eine der winzigen Figuren, die sich unklugerweise an Deck gewagt haben, von einer Sturmböe über die Reling gefegt und weit über die atlantische Wasserwüste hinausgetragen würde. (389)

Damit wird auch die Bibliothek zu einem, wie sich Foucault ausdrückt, “Stück schwimmenden Raumes, [...] Ort[] ohne Ort, [der] ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert [ist]” (*Von anderen Räumen* 327).

Austerlitz gelingt es nur schwer, Zugang zu der Bibliothek zu erhalten, der Akt des Eintritts wird zuerst durch architektonische, dann durch bürokratische Hürden erschwert. Als Austerlitz zum ersten Mal auf dem “Promenadendeck” (391) der Bibliothek steht, findet er den Eingang lange nicht, bis er die “Stelle entdeckte, von der aus die Besucher über ein Förderband ins Untergeschoß, das in Wahrheit das Parterre ist, hinabgebracht werden.” (Ebd.) “Etwas Aberwitziges”, so Austerlitz, “das man offenbar [...] eigens zur Verunsicherung und Erniedrigung der Leser sich ausgedacht hat, zumal die Fahrt nach unten vor einer provisorisch wirkenden, am Tag meines Besuchs mit einer Vorhängekette verschlossenen Schiebetür endete, an der man sich von halbuniformierten Sicherheitsleuten durchsuchen lassen mußte.” (Ebd.) Erst jetzt ist der Besucher im Vorraum angelangt. In einer separaten Kabine “darf”, so die kafkaeske Wendung, der Besucher nach langem Warten “seine Wünsche äußern und die entsprechenden Instruktionen empfangen” (392). Diese “Kontrollmaßnahmen” (ebd.) entsprechen den von Foucault beschriebenen “Eingangs- und Reinigungsrituale[n]“ (*Von anderen Räumen* 325), die

Heterotopien grundsätzlich eigen seien: “Heterotopien setzen ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht.” (Ebd.)

Mit der Kontrolle von Körpern durch eine Funktionalisierung von Raum sind wir bei einem zentralen Aspekt nicht nur der Heterotopie, sondern des Foucaultschen Denkens überhaupt angelangt¹¹. Wie sich Foucaults Analysen biopolitischer Macht, d.h. der Machtdiskurse über menschliche Körper, auf die Prosa Sebalds auswirkt, hat Long anhand anderer Textstellen nachgezeichnet. Zwar übernehme Sebald Foucaults historischen Fokus, unter dem eine Rationalisierung und Disziplinierung als Grundmoment der Moderne zu Tage trete. Während jedoch Foucault davon ausgehe, dass der Machtdiskurs selber ein Wissen produziere, das schließlich das moderne Individuum überhaupt forme, besitze das Subjekt in Sebalds Werk Autonomie von den Diskursen, die es laut Foucault zwingender Maßen miteinschließen müssten (Long, *W.G. Sebald* 18). Ist die Seele bei Foucault ein Produkt gesellschaftlicher Diskurse¹², so “beharrt Sebald darauf, dass die Seele die “schöne Totalität des Individuums” im Wesentlichen ausmacht, und dass dieses doch verstümmelt oder unterdrückt werden kann” (Long, *Disziplin* 230).

Diese Differenz lässt sich anhand der “babylonischen Bibliothek” feststellen, ja sogar noch klarer herausarbeiten. Nach Foucault ist die Bibliothek zusammen mit dem Museum eine typisch moderne Heterotopie, die vom Versuch geprägt ist “unablässig die Zeit an einem Ort zu akkumulieren” (325). Die Bibliothek ist der Inbegriff moderner Wissensaneignung und -akkumulation und damit nicht nur Repräsentant, sondern auch Archiv biopolitischer Machtdiskurse. Sebalds Beschreibung der alten Nationalbibliothek folgt dieser Auffassung noch, sie ist tatsächlich ein funktionierendes System, das in geradezu beängstigender Weise geschichtliches Wissen – und damit Wissen über Macht – anhäuft. Austerlitz’ Erfahrungen in der alten Bibliothek sind ambivalent: “Nicht selten beschäftigte mich damals die Frage, ob ich mich in dem von einem leisen Summen, Rascheln und Räuspfern erfüllten Bibliothekssaal auf der Insel der Seligen oder, im Gegenteil, in einer Strafkolonie befand” (368) – beides übrigens ebenfalls Heterotopien im Foucaultschen Sinn. Die ganze Ungeheuerlichkeit bereits dieser Bibliothek wird Austerlitz erst “irgendwann später” (367) bewusst, als er in einem Schwarzweißfilm “über das Innenleben der Bibliothèque Nationale” (ebd.) gesehen hat, “wie die Rohrpostnachrichten aus den Lesesälen in die Magazine sausten, entlang

der Nervenbahnen sozusagen, und wie die in ihrer Gesamtheit mit dem Bibliotheksapparat verbundenen Forscher ein höchst kompliziertes, ständig sich fortentwickelndes Wesen bilden, das als Futter Myriaden von Wörtern braucht, um seinerseits Myriaden von Wörtern hervorbringen zu können.” (Ebd.) Im Titel dieses Films von Alain Resnais, “Toute la mémoire du monde”, schwingt die Vision einer kulturellen Einheit mit, welche sich auch im Mythos vom Turm von Babel kristallisiert. Die für Foucault typisch moderne Akkumulation von Wissen in der Heterotopie der Bibliothek erschreckt Austerlitz als ein “kompliziertes, ständig sich fortentwickelndes Wesen”, in dem er selber eingebunden ist, sei es als “Seliger” oder als “Strafgefangener”. In der neuen Nationalbibliothek ist er nur noch Letzteres; mit ihrer Darstellung schreibt Sebald Foucaults Heterotopie-Konzept der Bibliothek um: Der moderne Wunschtraum einer unbeschränkten Wissensakkumulation schlägt um in einen Alptraum der Moderne. Das geschieht, wie wir sehen werden, nicht aus einer Perversion der Moderne heraus, sondern aufgrund ihr von Anfang an inhärenten Defekten. Sebald stellt diese Entwicklung als determiniert und damit unaufhaltsam dar, eine dialektische Auffassung der Geschichte, der Foucault kaum zugestimmt hätte¹³ und die auch hier kritisch hinterfragt werden muss.

In der neuen Nationalbibliothek wirken Macht-Diskurse zwar weiterhin gegen außen als megalomane Architektur und gegen innen als restriktive Zugangsbedingungen, als Archiv zu vermitteln vermag sie diese Macht jedoch im Gegensatz zu der alten Nationalbibliothek nicht – hinter ihrer Fassade ist das Gebäude “leer” (391). Dabei sucht Austerlitz gerade hier Aufklärung über das Schicksal eines Individuums, das innerhalb eines der fürchterlichsten biopolitischen Machtapparate der Geschichte, dem Vernichtungsapparat der Nationalsozialisten, verschwunden ist.

Ist Austerlitz einmal in das Gebäude hineingelangt, so wird ihm von der Bibliothek kein weiteres Wissen als das über ihre eigene Unzulänglichkeit vermittelt: Nachdem ihm der Zugang zur Nationalbibliothek gewährt worden ist, verfällt er in eine tiefe Lethargie, in der nicht das Studium der Bücher, sondern das Nachdenken über die Bibliothek selber zu seiner eigentlichen Beschäftigung wird. “Zumindest für mich [...] hat sich diese neue Riesenbibliothek, die nach einem jetzt ständig gebrauchten, häßlichen Begriff das Schatzhaus unseres gesamten Schrifterbes sein soll, als unbrauchbar erwiesen bei der Fahndung nach den Spuren meines in Paris verschollenen Vaters.” (395)

2. *Das selbstzerstörerische System*

Warum Austerlitz den Begriff des “Schatzhauses” als “hässlich” taxiert, kann zwar lediglich gemutmaßt werden. Es erscheint jedoch naheliegend, dass er, der sich sein Leben lang mit der monumentalen Hässlichkeit der kapitalistischen Architektur (darunter auch mit “Börsengebäuden”, 48) auseinandergesetzt hat, die monetäre und damit kapitalistische Konnotation von “Schatzhaus” ungern in Verbindung mit dem Schrifterbe gebracht sieht. Er, der einen “Großteil [s]eines Lebens dem Studium von Büchern gewidmet hat” (395), muss sich gerade an diesem Ort, der ihm das Studium erschwert, von einem Denken verhöhnt fühlen, das die Schrift lediglich als zu verwaltes Kapital versteht. In dieses Bild passt auch, dass der Leser wie eine Ware innerhalb eines industriellen Komplexes auf einem “Förderband” (391) transportiert wird – und nicht etwa auf einem “Rollsteig” bzw. “Fahrsteig”, wie die sachlich richtige, aber hier weniger treffende Bezeichnung lautet.

Die “babylonische Bibliothek” ist Ausdruck alles dessen, was der humanistischen Grundidee der Bibliothek entgegengesetzt ist: der freien und egalitären Zugänglichkeit von Schrift zur Ausbildung einer aufgeklärten Sprache. Die wenig subtile Warnung vor einer Verarmung der Kultur, als welche diese Textstelle gelesen werden kann, hat Sebald noch weit drastischer in einem Interview formuliert:

Andererseits glaube ich, dass wir, die Intellektuellen und die Schriftsteller, heute weitaus weniger schreiben und arbeiten als die Kollegen im 18. Jahrhundert. Was ein Rousseau allein jeden Tag an Korrespondenz produziert hat, verfasst in vollendetem Französisch! Derlei ist für uns heute fast unmöglich, wie ich überhaupt das Gefühl habe, dass unser Zugriff auf die Sprache schwächer wird im Lauf der Zeit, ein allgemeines, fast naturhistorisches Phänomen. Und das ist problematisch sowohl für das denkende Individuum als auch für eine Kultur. Eine gedächtnislose Kultur ist nicht vorstellbar. (Doerry und Hage 234)

Es mag verwundern, dass Sebald hier ein “naturhistorisches Phänomen” vermutet, wo doch die Ursachen des befürchteten kulturellen Niederganges nicht biologischer, sondern, wie es die Beschreibung der Bibliothek vermuten lässt, gesellschaftlicher Art zu sein scheinen. Dass es sich nur “fast” um ein naturhistorisches Phänomen handelt, weist auf die metaphorische Bedeutung der Aussage hin, die sie aber nicht weniger fragwürdig wirken lässt. Der kulturelle Niedergang erscheint damit ähn-

lich unabwendbar wie langzeitliche Entwicklungen in der Natur. Der Sprach- und Kulturverlust, für den die "babylonische Bibliothek" steht, ist zwar auf einen menschlichen und spezifisch modernen Problemnexus zurückzuführen, dieser erscheint aber im Lichte der Interview-Aussage unlösbar: Der kulturelle Niedergang, auch wenn als gesellschaftliches Problem enttarnt, kann nicht abgewendet werden.

Ein Bibliothekar namens Henri Lemoine, der Austerlitz noch aus der alten Nationalbibliothek kennt, spricht ihn an und verwickelt ihn in ein "längeres Flüstergespräch über die im Gleichmaß mit der Proliferation des Informationswesens fortschreitende Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit und über den bereits sich vollziehenden Zusammenbruch [...] de la Bibliothèque Nationale" (400). Im äußerlich intakten Gebäude machen die beiden einen geistigen Zusammenbruch aus, sie erkennen in ihm, um mit Benjamin zu sprechen, bereits die Ruine. Das Bibliotheksgebäude, beklagt Lemoine, suche "durch seine ganze Anlage ebenso wie durch seine ans Absurde grenzende innere Regulierung den Leser als einen potentiellen Feind auszuschließen" und sei "quasi die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit" (400). Die Bibliothek stellt für ihn eine Instanz der Zensur dar. Foucault schreibt über die subtile Wirkungsweise der Macht: "Wenn die Macht nur Unterdrückungsfunktionen wahrnehme, wenn sie nur noch auf die Weise der Zensur, des Ausschließens, des Absperrens, der Verdrängung in der Art eines großen Über-Ichs arbeitete, wäre sie sehr zerbrechlich." (Foucault, *Macht* 109). Eine solche Zerbrechlichkeit der Macht ist innerhalb von Foucaults Theorie ausgeschlossen, Macht "zerbricht" nicht; da sie als lebendiger Diskurs existiert, ist sie flexibel und formt die gesellschaftlichen Bedingungen, anstatt diesen zu unterliegen. Für Sebald hingegen ist Macht etwas Fragiles, das nicht die Züge des Lebens, sondern, wie wir sehen werden, des Todes trägt. Machtstrukturen in der industriellen und postindustriellen Welt sind für Sebald durch selbstverschuldete Zerbrechlichkeit gekennzeichnet; auf die problematische Komplexität der Moderne antwortet Sebald mit einer Theorie des Niederganges. Eine solche mag angesichts des verheerenden Eindrucks, den der Holocaust hinterlassen hat, bei Canetti oder Adorno nicht nur verständlich, sondern im Diskurs ihrer Zeit notwendig gewesen sein. In der Zeit Sebalds mutet diese Haltung jedoch nicht nur etwas simplifizierend, sondern auch veraltet an.

Wenn die Selbstzerstörung nur ihre Urheber betreffen würde – etwa im Sinne von Marx’ Auffassung eines dialektisch bedingten Niedergangs des Kapitalismus – so wäre Sebalds Position nicht pessimistisch, sondern sogar außerordentlich optimistisch. Da die Selbstzerstörung aber auch das Individuum mit sich reißt, lässt sie keine Hoffnung übrig. Ausgehend von den Vögeln, die immer wieder in die spiegelnden Fenster der Bibliothek fliegen, spinnen sich Austerlitz’ Gedanken fort zu einer umfassenden Systemkritik, die das System als Feind des Individuums und als Grund für die eigene Zerbrechlichkeit skizziert:

Ich habe an meinem Platz in dem Lesesaal viel über das Verhältnis nachgedacht, sagte Austerlitz, in welchem solche, von niemandem vorhergesehene Unfälle, der Todessturz eines einzigen aus seiner natürlichen Bahn geratenen Wesens ebenso wie die in dem elektronischen Informationsapparat immer wieder auftretenden Lähmungserscheinungen, zu dem cartesianischen Gesamtplan der Nationalbibliothek stehen, und bin zu dem Schluß gekommen, daß in jedem von uns entworfenen und entwickelten Projekt die Größendimensionierung und der Grad der Komplexität der ihm einbeschriebenen Informations- und Steuersysteme die ausschlaggebenden Faktoren sind und daß demzufolge die allumfassende, absolute Perfektion des Konzepts in der Praxis durchaus zusammenfallen kann, ja letztlich zusammenfallen muß mit einer chronischen Dysfunktion und konstitutionellen Labilität. (394f.)

Der hier bekundete Pessimismus beruft sich nicht mehr auf die Theorien Foucaults, wenn er auch von diesen eingerahmt wird. Die “labile” Macht nimmt nur noch eine “Unterdrückungsfunktion” wahr. Den Glauben an Fortschritt und die “absolute Perfektion des Konzepts” lehnt Austerlitz deshalb ab, das vermeintliche “Schatzhaus unseres gesamten Schrifterbes” ist ein babylonisches Unterfangen. Im Gegensatz zum biblischen Mythos wird es nicht von Gott gestoppt, sondern untergräbt beständig seine eigene Konzeption – aber auch die Konzeption des Mythos selber: Die zerstörerische Macht Gottes verliert ihre metaphysische Legitimation. Macht selber ist nicht mehr legitim, sondern richtet sich gegen das Individuum.

Ist der Turmbau zu Babel in der Bibel noch die Voraussetzung für Gottes Strafe, so bestraft hier der babylonische Turm bereits selber seine Erbauer, oder negiert zumindest deren vorgebliche Intentionen. Ähnlich finden wir diese Wandlung des Motivs auch in Kafkas Erzählung *Das Stadtwappen*. Kafka beschreibt den Turmbau von Babel als ein nie vollendetes Menschheitsprojekt, das selber bereits alle Zeichen der Strafe

Gottes trägt: Die Bauleute bauen in Vorbereitung auf den Turmbau eine riesige Handwerkerstadt auf, zerstreuen sich so und geraten in einen andauernden Zwist miteinander, wer die schöneren Stadtteile gebaut habe. Vom eigentlichen Ziel abgekommen, wird bei Kafka die Hybris noch *durch sich selber* bestraft, bevor sie zu Ende gebracht werden kann. Das Ende des fortschreitenden Baus ist nicht absehbar, deshalb ist dessen Zerstörung die ersehnte Erlösung vom absurden Projekt: "Alles was in dieser Stadt an Sagen und Liedern entstanden ist, ist erfüllt von der Sehnsucht nach einem prophezeiten Tag, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kurz aufeinander folgenden Schlägen zerschmettert werden wird. Deshalb hat auch die Stadt die Faust im Wappen." (323). Das Unterfangen nimmt seinen eigenen Untergang vorweg – es *ist* sein eigener Untergang und seine Ausführenden sehnen sich danach, dass dieser zu einem schnellen Ende komme.

Adorno schreibt über die Verquickung von Mythos und Moderne in seinen *Aufzeichnungen über Kafka*: "Das geschichtliche Verdikt ergeht von der verummten Herrschaft. So bildet es sich dem Mythos ein, der blinden, endlos sich reproduzierenden Gewalt. In deren neuester Phase, der bürokratischen Kontrolle, erkennt er [Kafka, E.Z.] die erste wieder; was sie ausscheidet, als urgeschichtlich." (273). Anhand von dieser Interpretation ließe sich auch über *Das Stadtwappen* und seine Referenz auf den Turmbau zu Babel sagen, dass der Mythos – zumindest für den in diesem Denken geschulten Kafka-Interpreten – zu einem Sinnbild für die "neueste Phase" der Machtkonstellationen wird¹⁴. Dies aber geschieht nicht ohne vorheriges Umschreiben des Mythos, das ihn zu einem Mythos über Mythen macht: Am Ende von Kafkas Text wird beschrieben, wie die Menschen selber einen Mythos über die erlösende Zerstörung ihrer Stadt erfinden und damit die äußere Macht, die Kafka aus dem Turmbau-Mythos verbannt hat, in ihm als imaginiert-ersehnte wieder auftaucht. Der Mythos als Macht-Legitimation oder Macht-Demonstration höherer Gesetze wird damit von Kafka selber dekonstruiert und als Versuch demaskiert, die eigene Verantwortung an eine nicht-menschliche Instanz abzugeben.

Wie Brad Prager festgestellt hat, lehnt sich Sebalds Kafka-Lektüre an diejenige Theodor W. Adornos an (116) – wie Adorno interpretiert auch Sebald Kafkas Schriften als prophetische Dystopien einer Moderne, welche die Autonomie des Individuums zerstört. Deutlich wird dies etwa in Sebalds Studie über *Kafka und das Kino*:

In Kafkas Werken finden sich überall Anzeichen dafür, daß er ein undeutliches Grauen empfand vor den mit dem beginnenden Zeitalter der technischen Reproduktion sich anbahnenden Mutationen der Menschheit, mit denen er wohl das Ende des von der bürgerlichen Kultur ausgebildeten autonomen Individuums heraufkommen sah. (200)

So wie Kafkas Stadt an der Krankheit ihrer eigenen perfektionistischen Konzeption leidet – “anfangs war beim babylonischen Turmbau alles in leidlicher Ordnung, ja die Ordnung war vielleicht zu groß” (318) – so leidet die Bibliothek an ihrer “Größendimensionierung”, ihrem “Grad der Komplexität” und der “absolute[n] Perfektion des Konzepts”. War bereits die alte Nationalbibliothek ein “höchst kompliziertes, ständig sich fortentwickelndes Wesen”, so wird impliziert, dass die neue nun “zu komplex” ist. Auf ihrem “Deck” drohen “winzige Figuren [...] von einer Sturmböe über die Reling gefegt und weit über die atlantische Wasserwüste hinausgetragen” (389) zu werden. Das einzelne Individuum, der gebildete Leser, der sich wagt, diesen “Apparat” zu betreten, wird weggefegt von der gesichtslosen Macht. Anhand von Sebalds Ausführungen zu Kafka lässt sich verstehen, wie er die Beschreibung des Niederganges wohl nicht nur bei Kafka, sondern auch im eigenen Schreiben verstanden haben will, nämlich nicht als Defätismus vor dem Tod, sondern als melancholischer Widerstand gegen diesen:

Kafkas Einsicht, daß all unsere Erfindungen im Absturz gemacht werden, ist ja inzwischen nicht mehr so leicht von der Hand zu weisen. Das Eingehen der uns nach wie vor am Leben erhaltenden Natur ist davon das stets deutlicher werdende Korrelat. Melancholie, das Überdenken des sich vollziehenden Unglücks, hat aber mit Todessucht nichts gemein. Sie ist eine Form des Widerstands. (*Kafka im Kino* 12)

Wenn also, wie oben konstatiert, Hoffnung auch in der Sebaldschen Beschreibung des “Absturz[es]” der modernen Gesellschaft nicht erkennbar wird, so sei dessen “Überdenken” doch zumindest Widerstand. Sebald propagiert, wenn man seine Kafka-Interpretation auf ihn selber überträgt, in *Austerlitz* einen Widerstand gegen den Tod der Kultur bzw. gegen den Tod des kulturellen “Gedächtnisses” – was wohl dasselbe bedeutet, denn eine “gedächtnislose Kultur ist nicht vorstellbar”. Fragwürdig ist, ob denn ein “Widerstand” logisch überhaupt “vorstellbar” ist, der sich offensichtlich damit begnügt, die Unabwendbarkeit des Unheils festzustellen und melancholisch zu beschreiben.

3. Architektur und Tod

Für die Zerstörung des Lebens durch den Fortschrittsglauben ist die neue Nationalbibliothek, wie der Vergleich mit Foucaults Heterotopie-Konzept ergeben hat, ein "Spiegel", durch den Probleme von größerem Ausmaß erkennbar werden. Dementsprechend sind die Beschreibungen moderner Räume nicht nur von einer Symbolik der Hybris geprägt, sondern auch von kaum verschleierte Kennzeichen des Todes, in dem die Hybris gipfelt.

Als Austerlitz und der Bibliothekar auf dem Dach des Gebäudes stehen, wird klar, dass sich Lemoines prophetischer Blick nicht auf das System der Bibliothèque Nationale beschränkt: "Es sei seltsam, sagte Lemoine, er habe hier heroben immer den Eindruck, daß der Körper der Stadt befallen sei von einer obskuren, unterirdisch fortwuchernden Krankheit." (401). Der erkrankte Körper der Stadt, der sich in der Bibliothek spiegelt und der von ihrem Dach aus betrachtet werden kann, ist ein "fahles Kalksteingebilde, eine Art von Exkreszenz, die mit ihren konzentrisch sich ausbreitenden Verkrustungen weit über die Boulevards Davout, Soult, Pontiaowski, Masséna und Kellermann hinausreicht bis an die im Dunst jenseits der Vorstädte schwimmende äußere Peripherie." (401) Auf dem Dach sehen die beiden Betrachter "die verschlungenen Verkehrswege, auf denen Eisenbahnzüge und Automobile hin- und herkrochen wie schwarze Käfer und Raupen." (Ebd.) Die "Exkreszenz", die krankhafte Wucherung, ist also selber bereits von den Vertilgern der Natur übersät, die normalerweise einen Körper erst befallen, wenn sich dieser im Zustand der Verwesung befindet.

Die Stadttagglomeration sei "im Laufe der Jahrtausende aus dem jetzt völlig ausgehöhlten Untergrund herausgewachsen[]" und erscheint damit als unterhöhlt und gefährdet. Das Hinein- und Untergraben als vermessenes Projekt taucht in Kafkas Aphorismus auf: "Was baust du? Ich will einen Gang graben. Es muß ein Fortschritt geschehen. Zu hoch oben ist mein Standort. – Wir graben den Schacht von Babel." (484). Der Fortschritt ist nur noch durch Graben herstellbar. Dieser Aphorismus verknüpft Kafkas *Der Bau* mit seinen Überlegungen zum Turmbau von Babel und rückt ihn damit auch in die Nähe von *Das Stadtwappen*. In einer von Tunneln unterhöhlten Stadt, wie sie Sebald beschreibt, vereinen sich die beiden Bilder, die Kafka für das Babylonische entworfen hat: Das paranoide Tunnelsystem und die fortwuchernde Stadt. In diesem Zusammen-

hang erscheint Sebalds Paris noch eindeutiger als eine “babylonische Stadt” und erweist sich auch in dieser Hinsicht als von der “babylonischen Bibliothek” gespiegeltes Abbild der Gesellschaft. Die tödliche “Krankheit” von Paris und der andauernde Konflikt von Kafkas Stadt in *Das Stadtwappen* sind Auswirkungen einer ihnen gemeinsamen gesellschaftlichen Fehlentwicklung, die auf menschliche Vermessenheit zurückzuführen ist. Wie Sebald, so muss auch Kafka eine reale Stadt vor Augen gehabt haben, als er den babylonischen Mythos auf eine ganze “Agglomeration” ausgeweitet hat; das titelgebende Stadtwappen verweist auf das Stadtwappen Prags (Zimmermann 64; Rettig 88).

Und eine weitere Parallele stellt sich bei der Untersuchung des jeweiligen Endes der Texte bzw. Textstellen her: Wie die Vision der alles zermalmenden Faust in Kafkas Text dem Unheil ein (imaginäres) Ende setzt, so wird der Stadt-Betrachtung von Austerlitz und dem Bibliothekar zumindest visuell ein Ende gesetzt, das sich vom Himmel niedersenkt und sie vor dem Anblick des verwesenden und unterhöhlten Stadtkörpers befreit: “Eine tintenfarbene Wetterwand neigte sich über die nun in den Schatten versinkende Stadt, von deren Türmen, Palästen und Monumenten bald nichts mehr auszumachen war als der weiße Schemen der Kuppel von Sacre Coeur.” (402). Diese Szene ist im Vergleich mit Kafkas *Stadtwappen* geradezu verräterisch. Sind es dort die Bewohner der Stadt, die sich qua Mythos ihren Untergang imaginieren, so wirft vor Austerlitz und Lemoine die Natur gewissermassen ein Leichentuch über den Stadtkörper und nimmt damit die Stellung der imaginierten metaphysischen Macht ein. Sebald installiert zum Schluss metaphorisch wieder die höhere Gewalt, die Kafka als menschlichen Versuch enttarnt hat, vor der eigenen Verantwortung zu fliehen. In diesem Lichte muss auch die Interviewaussage Sebalds rekapituliert werden, in der er den Niedergang der Schriftkultur als “fast” naturgesetzlich beschreibt. Im Symbol der Naturgewalt vollzieht sich der Tod “von selbst” und wird dadurch zur mythischen Kraft, die den Betrachter von der eigenen Verantwortung lossagt.

Die Stadt Paris – eine Totenstadt, wenn man so will – ist nicht das einzige Symbol des unabwendbaren Todes. Wie ein roter Faden ziehen sich Reminiszenzen an die Wüste durch die hier untersuchte Textstelle. Das hochsommerliche Paris als Austerlitz” vorläufig letzte Station, wohin der Ich-Erzähler von diesem eingeladen wird, erscheint bereits bei der Ankunft als wüstenähnlicher, lebensfeindlicher Ort, der seit Monaten von einer Dürre geplagt wird: “[...] die Blätter der Bäume in den Tuileries und im

Luxemburggarten waren verbrannt, die Menschen in den Métrozügen und in den endlosen unterirdischen Gängen, durch die ein warmer Wüstenwind strich, zu Tode erschöpft.“ (358f.). Mehr als dreißig Seiten später wird die Evokation einer Wüstenlandschaft in der neuen Nationalbibliothek fortgesetzt. Die Vorhalle ist “ausgelegt mit einem rostroten Teppich” (391) und bestückt mit absurd anmutenden “Sesselchen” (392), welche die Bibliotheksbesucher dazu zwingen, sich in einer Weise hinzusetzen, die Austerlitz an die Sitzposition von Wüstenbewohnern erinnert. Es drängt sich ihm der Eindruck auf, “daß diese vereinzelt oder in kleinen Gruppen am Boden kauern Gestalten sich hier in der letzten Abendglut niedergelassen haben auf ihrem Weg durch die Sahara oder die Halbinsel Sinai” (392). Austerlitz nennt den Raum darum auch die “rote Sinaivorhalle”. Der Sinai als Raum des jüdischen Exodus und damit als spezifisch biblisch konnotierter Ort des Leidens und der Prüfung findet eine sonderbare Verbindung mit dem Bibliotheksgebäude. Diese Verbindung klärt sich erst auf, als Lemoine Austerlitz auf dem Dach der Bibliothek darüber informiert, dass auf ihrem Boden einst das große Lager gestanden habe, “in dem die Deutschen das gesamte von ihnen aus den Wohnungen der Pariser Juden geholte Beutegut zusammenbrachten” (403). Zum Schluss der Textpassage über die “babylonische Bibliothek” gewinnt die tödliche Hybris der modernen Architektur geschichtliche Tiefenschärfe. Unter dem Bau wurde ein Stück Vergangenheit begraben, das für seine Erbauer nicht rühmlich ist: “Der Großteil der seinerzeit kurzerhand approbierten Wertgegenstände [...] befindet sich ja, sagte Lemoine, bis heute in den Händen der Stadt und des Staates.” (403f.). Die Bezeichnung der Nationalbibliothek als “Schatzhaus”, die in Austerlitz Widerwille hervorruft, wirkt unter diesen erst später bekannten Umständen besonders pervers, war doch das einzige wahre “Schatzhaus” dieses Ortes ein mittlerweile verschüttetes Lager für Raubgut.

Auf dem Dach der Bibliothek führt der Bibliothekar seinen “Gast” ein in die Archäologie der Geschichte dieses Ortes, welche “die verschiedenen Schichten, die dort unten auf dem Grund der Stadt übereinandergewachsen sind” (403) wieder zu Tag fördert. So ergibt sich der Eindruck einer Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen; Anja Johannsen spricht im Zusammenhang mit dieser Stelle von einem “stratifikatorischen Modell” (17) der Geschichte. Diese Beschreibung passt zwar zu Sebalds Bild der geschichtlichen “Schichten”, könnte jedoch den falschen Eindruck erwecken, dass frühere Geschehnisse sich hier lediglich über-

decken, zwischen ihnen jedoch, abgesehen von einem tödlichen Vergessen, keine Zusammenhänge bestehen. Der Zusammenhang zwischen dem Holocaust und der hier beschriebenen megalomanen Architektur ist jedoch kein rein verdeckender. Nach Long ist der Holocaust für Sebald eine "pathologische Reaktion auf eine als traumatisch empfundene Modernisierung" (*Disziplin* 219f.) der Gesellschaft – eine Auswirkung also auch des unheilvollen Fortschritts- und Vernunftglaubens der Aufklärung. Dieses Verständnis des Holocaust, das zweifelsfrei in der Tradition der kritischen Theorie steht, teilt Sebald mit Canetti, dem er den Aufsatz *Summa Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti* gewidmet hat:

Die Sehnsucht nach totaler Ordnung bedarf nicht des Lebens. Vielmehr ist sie, wie Canetti in seinen Aufzeichnungen bemerkt, ihrem Instinkt nach mörderisch. Das Reich der Wüste und die Behausung als Grabmal, in dem der Schöpfer der Ordnung auf ewig in selbstgewählter Pose und absoluter Sicherheit ausruhen darf, erweisen sich als die obersten Leitbilder pharaonischer Phantasie. So hat Hitler an den Pyramiden sich begeistert, an der steinernen Verlängerung der Herrschaft und der Irreversibilität des Todes, den der Paranoiker emotional besetzt, weil der Tod, wie auch die Schloßverwaltung Kafkas weiß, das willkürlichste und zugleich lückenloseste aller Ordnungssysteme darstellt. (95)

Das perfekte Ordnungssystem ist tödlich, dies gilt ebenso für die vermeintliche Perfektion des Bibliothek-Systems wie, in weit größerem Ausmaß, für den Holocaust. Im Lichte der Wüsten-Metapher Canettis (Canetti 82), die Sebald hier zitiert, wird die wüstenhafte Umgebung Paris" und der "Sinaivorhalle" der neuen Nationalbibliothek nicht nur als bibliische Exil-Reminiszenz, sondern auch als Referenz auf Canettis Überlegungen zu "Baulust und Zerstörung"¹⁵ interpretierbar: "Canettis Essay über die architektonische Wunschwelt, die Speer für Hitler entwarf, beschreibt, wie "Baulust und Zerstörung in der Vorstellung des Paranoikers "nebeneinander akut und vorhanden und wirksam" sind." (Sebald, *Summa Scientiae* 95) Der großwahn sinnigen Baulust ist zugleich der Wunsch nach Zerstörung inhärent; Hitler plante zusammen mit Speer nicht nur seine Macht-Architektur, sondern stellte sich diese schon im Zustand monumentaler Ruinen vor (Speer 69). Erst das Tote, die Ruine, erfüllt die Phantasie der paranoiden Macht gänzlich. So bewundert Hitler die ägyptischen Pyramiden, Gebäude, die gänzlich für den Tod geschaffen sind. In den Worten Lemoinés ist denn auch die Bibliothek das Projekt eines pha-

raonischen Präsidenten: “[...] wie ja überhaupt die ganze Geschichte im wahrsten Wortsinn begraben ist unter den Fundamenten der Grande Bibliothèque unseres pharaonischen Präsidenten, sagte Lemoine.” (405). Nach Long repräsentiert die neue Nationalbibliothek metonymisch den französischen Staat, der sich noch nach dem Zweiten Weltkrieg an jüdischem Eigentum bereichert hat (vgl. *W.G. Sebald* 83). Es liegt jedoch mehr als nur *ein* metonymisches Abbildungsverhältnis vor. Die Beschreibung der Bibliothek enthält, wie gezeigt wurde, eine große Anzahl von unterschiedlichsten Referenzen, die schließlich alle auf den Niedergang der Gesellschaft, der Kultur und der Sprache verweisen und somit in das Bild des Todes münden. Das lässt sich abschließend am “pharaonischen Bau” noch einmal zeigen. Bereits zu Beginn ist die Rede vom “Selbstverewigungswillen des Staatspräsidenten” (388), der ihn inspiriert hat. Mitterand wird in eine Linie gestellt mit den ägyptischen Pharaonen und ihren monumentalen Grabstätten, die wiederum nach Canetti ein Sinnbild sind für eine menschenverachtende Hybris der Macht schlechthin. Der Turm von Babel und die ägyptische Pyramide verbinden sich im theoretisch aufgeladenen Raum der neuen Nationalbibliothek zu einem Zeichen der tödlichen Hybris, aber auch zu einem eigentlichen Todesraum.

Daher ist auch der mühselige “Eintrittsritus” in die Bibliothek als der Eintritt in ein Totenreich interpretierbar: Nach dem mühseligen Aufstieg aufs Plateau führt das “Förderband” wieder in die Tiefe, wo Sicherheitsleute wie Totenwächter vor einem verschlossenen Tor stehen. Dass der Bibliothekar Lemoine durch die Bibliothek und ihre Geschichte führt, schreibt ihm die Funktion Vergils in Dantes Unterwelt zu; selber ein Angehöriger dieses “Totenreiches”, nimmt er in ihm eine erhöhte Stellung ein, die es ihm erlaubt, Austerlitz nicht nur die Augen für die Bibliothek, sondern auch für die “verwesende” Stadt Paris zu öffnen.

Dem Protagonisten Austerlitz bleibt nur der sich verdunkelnde Blick des Melancholikers, die vermeintlich einzige Möglichkeit des “Widerstand[es]”, den Sebald in Kafkas Melancholie konstatiert hat. Nach einer langen Aufzählung der von den Nazis konfiszierten Gegenstände, die einst auf dem Baugrund der neuen Nationalbibliothek gelagert wurden, sieht Austerlitz, auf dem Dach des Gebäudes stehend, sprich- und wortwörtlich nur noch schwarz: “Drunten auf den menschenleeren Promenaden verging der letzte Rest Helligkeit. Die Wipfel des Pinienwäldchens, die aus der Höhe einem grünen Moosgrund geglichen hatten, waren nur mehr ein gleichmäßig schwarzes Geviert.” (405). Der danach aufkommende

“Lichterglanz” (ebd.) der Stadt mutet als Grablicht an, in das sich die beiden “stillschweigend”(ebd.) vertiefen.

Das “Schwarzsehen” am Ende der Textpassage ist die Konsequenz einer theoretischen Diskursivierung dieses “thirdspace”, die hier en detail nachgezeichnet wurde. Der Ort wird durch Austerlitz’ Blick von Anfang an als Heterotopie konstituiert, ohne dass die soziologischen Prämissen Foucaults geteilt werden. Ist die alte Nationalbibliothek noch eine typische moderne Heterotopie, welche die perfektionistische Akkumulation von Wissen versinnbildlicht, so steigert sich in der neuen Bibliothek der Perfektionismus zu einem Denken, welches das System destabilisiert. Der hyperperfektionistische Apparat ist nicht mehr brauchbar und wendet sich sowohl gegen sich selber wie auch gegen den Menschen: Er wird zum Spiegelbild einer unabwendbaren kulturellen Degeneration. Dass das utopisch wirkende Gebäude somit zur Ruine wird, implizieren Hinweise auf Benjamins *Passagen-Werk* und Canettis Überlegungen zur pharaonischen Architektur des Todes. Zu diesen Subtexten, die moderne Macht als zerstörerisch charakterisieren, gesellt sich Sebalds vielsagende Anlehnung an den Mythos des Turmbaus von Babel und – damit untrennbar verknüpft – an Kafkas Text *Das Stadtwappen*. Die Kritik der Moderne qua Mythos bei Kafka ist zurecht von Adorno hervorgehoben worden und Sebald folgt in vielerlei Hinsicht diesem Interpretationsansatz. Diesen jedoch auf Sebalds eigenes Schreiben anzuwenden, führt zu Resultaten, die tiefere Probleme aufdecken in seinem Bild der Moderne – ein Bild, das in seinem einseitigen Pessimismus als überholt gelten kann. Mag Kafka in das *Stadtwappen* den Mythos tatsächlich zur Demaskierung von Machtgefügen transformieren, so wird Macht in Sebalds “Mythifizierung” der Nationalbibliothek im Gegenteil wieder zu etwas “Naturgewaltigem” verschleiert. Die Analyse des Niedergangs kann nicht wie bei Kafka den Eindruck von Widerstand erwecken, denn ein Widerstand gegen gesichtslose Mechanismen der Geschichte erscheint sinnlos. Was sich Austerlitz kritischem Blick schließlich eröffnet, ist nicht Hoffnung, sondern eine melancholische Vision des Todes.



- 1 Zur historischen und biblischen Grundlage des Mythos beachte man den Lexikoneintrag von Myra Siff et al.: *Babel, Tower of* in der *Encyclopaedia Judaica*, 19-21.
- 2 Signifikant ist etwa die Verwendung des Mythos als Sinnbild der Sprachentwicklung, zur Übersicht vgl. Borst und Seipel; im Zusammenhang mit Übersetzung und Universalismus vgl. z.B. Assmann *Curse and Blessing*. In der Kunstgeschichte ist Babel hingegen vor allem unter dem Begriff des Maßlosen abgebildet worden, vgl. Wegener.
- 3 Zu einem eingehenden intertextuellen Vergleich von Sebald und Borges vgl. Witthaus' Aufsatz *Fehlleistungen und Fiktion*.
- 4 So zumindest interpretiert es die griechisch-christliche Tradition, die in der westlichen Kultur das gängige Bild des Turms von Babel geprägt hat. Die jüdische Auslegungsgeschichte hingegen fokussiert nicht auf das Bauvorhaben, sondern auf dessen eigentliches Ziel, sich als ein einziges Volk Gottes Gebot der Zerstreuung zu widersetzen (vgl. Di Cesare 64). Während im Judentum also weniger die Hybris als Verweigerung vor Gott im Vordergrund steht, hat sich in der christlichen Tradition eine Lesart durchgesetzt, in der die Menschen nicht nur die Autonomie von Gott, sondern selber einen gottähnlichen Status suchen.
- 5 Am Rande sei hier auch Sebalds Dissertation *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins* erwähnt, in der zwar die Mythos-Konzeption Benjamins und Adornos durchscheint, jedoch kaum theoretisch verhandelt wird.
- 6 Zur Wichtigkeit von Benjamins und Adornos Geschichtsphilosophie und ihre Auswirkung auf die Geschichtsdarstellung in Sebalds Werk allgemein vgl. Seitz, insbesondere 31-60.
- 7 Neben der hier genauer betrachteten Arbeit über Kafka, *Kafka im Kino*, sind ferner folgende Aufsätze Sebalds zu beachten: *Thanatos. Zur Motivstruktur in Kafkas Schloß* und *Das Gesetz der Schande – Macht, Messianismus und Exil in Kafkas Schloß*.
- 8 Die theoretischen Aspekte von Erinnerungsräumen hat Assmann in *Erinnerungsräume* als erste vertieft herausgearbeitet. Auf sie rekurriert deshalb auch die Sebald-Forschung regelmässig, vgl. z.B. Sigurd und Wintermeyer 7.

- 9 Alleine in Sebalds germanistischen Aufsätzen über österreichische Literatur, in *Die Beschreibung des Unglücks*, werden Walter Benjamin und sein Werk acht Mal erwähnt.
- 10 Tatsächlich greift Sebald in seinen germanistischen Arbeiten bereits in den Achtzigerjahren auf Texte Foucaults zurück, als diese in der Germanistik noch nicht so intensiv rezipiert wurden wie heute, vgl. Long, *W.G. Sebald* 18.
- 11 Wie Raum und Architektur Ausdruck eines biopolitischen Machtdiskurses sind, führt Foucault am ausführlichsten anhand des panoptischen Baus vor (Foucault *Überwachen und Strafen*).
- 12 Inwiefern biopolitische Macht in der Moderne bei Foucault entweder als formende oder als destruktive Instanz zu betrachten ist, ist in der Forschung nicht unumstritten, vgl. dazu Wallenstein 36-42. Wallenstein interpretiert wie Long den Macht-Begriff Foucaults derart, dass biopolitische Macht – die er anhand des modernen Gebäudes untersucht – das Individuum nicht zerstöre, sondern überhaupt erst für seine Konstitution in der Gesellschaft verantwortlich sei.
- 13 Foucaults historische und soziologische Untersuchungen geben zwar einzelne geschichtliche Entwicklungen wieder, verweigern sich jedoch einem dialektischen Geschichtsbild (Schneider, insbesondere 108f.).
- 14 Eine ähnliche Interpretation bezüglich des Mythos vom Turmbau im gesamten Werk Kafkas findet sich etwa bei Goebel 74-88. Kellinghusen versteht das Babel-Motiv bei Kafka in ihrem eher philosophischen als literaturwissenschaftlichen Buch als Sinnbild für das Totalitäre in der Moderne.
- 15 Zu Sebalds Rezeption von Canettis Architektur-Kritik beachte man vor allem auch Hutchinsons Ausführungen (78), die jedoch zu wenig kritisch an einer Textstelle Sebalds exemplifiziert werden.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Adorno, Theodor W. "Aufzeichnungen zu Kafka". *Gesammelte Schriften 10 (Kulturkritik und Gesellschaft I)*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. 254-287.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 1999.
- . "The Curse and Blessing of Babel; or, Looking Back on Universalism". In Budick, S. and Iser, W. (eds.). *The Translatability of cultures. Figurations of the space between*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996. 85-100.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften 5 (Das Passagen-Werk)*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Borges, Jorge Luis. "Die Bibliothek von Babel". *Fiktionen. Erzählungen 1939-1944*. Hrsg. v. Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004, 67-76.
- Borst, Arno. *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1995.
- Canetti, Elias. *Alle vergeudete Verehrung. Aufzeichnungen 1949-1960*. München: C. Hanser, 1970.
- Di Cesare, Donatella. "Das Rätsel von Babel. Sprache und Sprachen in der jüdischen Tradition". *Die philosophische Aktualität der jüdischen Tradition*. Hrsg. v. Werner Stegmaier. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. 62-77.
- Doerry, Martin, und Volker Hage. "'Ich fürchte das Melodramatische'. Interview mit W.G. Sebald". *Der Spiegel* 11 (2001): 228-234.
- Foucault, Michel. "Macht und Körper". *Mikrophysik der Macht. Michel Foucault über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin*. Berlin: Merve, 1976. 105-113.
- . *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- . "Von anderen Räumen (1967)". *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. 317-329.
- Goebel, Rolf J. *Kritik und Revision. Kafkas Rezeption mythologischer, biblischer und historischer Traditionen*. Frankfurt a. M., New York: Peter Lang, 1986.

- Greiner, Bernhard. "Archäologie der Hermetik. Geschichte des Turmbaus zu Babel". *Hermetik literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace*. Hrsg. v. Nicola Kaminski. Tübingen: Max Niemeyer, 2002. 1-20.
- Horkheimer, Max, und Theodor Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1969.
- Hutchinson, Ben. *W.G. Sebald - Die dialektische Imagination*. Berlin; New York: Walter De Gruyter, 2009.
- Jeziorkowski, Klaus. "Peripherie als Mitte. Zur Ästhetik von Zivilität – W.G. Sebald und sein Roman Austerlitz". *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung: Zum Werk W.G. Sebalds*. Hrsg. v. Martin Sigurd und Ingo Wintermeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 69-80.
- Johannsen, Anja K. *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Kafka, Franz. *Gesammelte Werke in Einzelbänden in der Fassung der Handschrift: Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Hrsg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: Fischer, 1992.
- Kellinghusen, Elisabeth. *Wir graben den Tunnel zu Babel. Kritik der Totalität, eine subversive Vertiefung der Gedanken-Gänge Franz Kafkas*. Wien: Passagen-Verlag, 1993.
- Long, Jonathan J. "Disziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre". *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Hrsg. v. Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger. Berlin: Schmidt Erich, 2006. 219–239.
- . *W.G. Sebald. Image, Archive, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Prager, Brad. "Sebalds Kafka". In Scott, Denham and McCulloh, Mark Richard eds. *W.G. Sebald. history, memory, trauma*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2006. 105-125.
- Renner, Rolf G. "Intermediale Identitätskonstruktion: Zu W.G. Sebalds Austerlitz," *W.G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing*. Hrsg. v. Gerhard Fischer. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. 333–345.
- Rettig, Detlev. "Die Stadt mit der Faust im Wappen. Kafkas Parabel "Das Stadtwappen" und die nationalen Konflikte in Prag". *Der Deutschunterricht* 3 (2004): 87–92.
- Rutschky, Michael. "Das geschenkte Vergessen. W. G. Sebalds Austerlitz und die Epik der schwarzen Geschichtsphilosophie". *Frankfurter Rundschau* 21.3.2001: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/austerlitz-r.htm> [25.10.12]
- Schneider, Ulrich J. "Der 'Homo Dialecticus' und Michel Foucault". *Figuren der Dialektik*. Hrsg. v. Hartwig Schmidt. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003. 93-109.

- Sebald, Winfried G. "Thanatos. Zur Motivstruktur in Kafkas Schloß". *Literatur und Kritik* 66/67 (1972): 399-411.
- . *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*. Stuttgart: Klett, 1980.
- . "Das Gesetz der Schande – Macht, Messianismus und Exil in Kafkas Schloß". *Manuskripte* 89/90 (1985): 117-124.
- Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1994.
- . "Summa Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti". *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1994. 93-102.
- . *Austerlitz*. München: C. Hanser, 2001.
- . "Kafka im Kino". *Campo Santo*. Hrsg. v. Sven Meyer. München: C. Hanser, 2003, 193-209.
- Seipel, Wilfried [Hg.]. *Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift*. Wien: Kunsthistorisches Museum, 2003.
- Seitz, Stephan. *Geschichte als bricolage. W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*. Göttingen: V&R unipress, 2011.
- Siff, Myra J., Ginsberg, Harold Louis and Ta-Shma, Israel Moses. "Babel, Tower of". In Berenbaum, M. and Skolnik, F. (eds.). *Encyclopaedia Judaica*. Detroit: Macmillan Reference USA, 2007. 19-21.
- Sigurd, Martin, und Ingo Wintermeyer: "Vorwort". *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung: Zum Werk W. G. Sebalds*. Hrsg. v. Sigurd Martin and Ingo Wintermeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 7-10.
- Soja, Edward W. *Thirdspace journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Speer, Albert. *Erinnerungen*. Berlin: Ullstein, 2005.
- Tiedemann, Rolf. "Einleitung des Herausgebers". In Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften 5 (Das Passagen-Werk)*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 9-44.
- Wallenstein, Sven Olov. *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*. New York: FORuM Project, 2009.
- Wegener, Ulrike B. *Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 1995.
- Witthaus, Jan-Henrik. "Fehlleistung und Fiktion. Sebalds Gedächtnismodelle zwischen Freud und Borges". *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Hrsg. v. Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger. München: Erich Schmidt, 2006. 157-172.
- Zimmermann, Hans Dieter. *Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.

The Representation of Dublin in Story and Song

Gerry Smyth

Liverpool John Moores University

1. The Rare Old Times ...

... is the title of a well-known and much-loved song by the Dublin musician and composer Pete St John, who also penned “The Fields of Athenry”, a song which qualifies as Ireland’s alternative national anthem, so ubiquitous has it become on sporting and other public occasion. It’s a ballad narrated by a man named Sean Dempsey, who is looking back from the present (the song was written in the late 1970s) on his life and experiences in the city. Despite the bitterness of some of his memories, and his anger at both the speed and the extent of the changes overtaking the city, the prevailing mood is one of nostalgia and sentimentality. Dublin is depicted as a generally benign place, full of character and characters. Children are “raised on songs and stories” before taking up their own “haunting ... rhymes”. Street heroes wander amongst familiar, accessible landmarks such as the “Metropole” and the “Pillar”. In his youth Dempsey was a cooper (a barrel-maker) in work, and in love with a beautiful girl named Peggy Dignam from the same south inner-city area as himself.

All this changes, however; the organic community is, inevitably, lost. Dempsey loses his house to progress and his job to redundancy; the children are silenced, and the very fabric of the city is assaulted as the old buildings are ripped down, to be replaced by an array of soulless “glass cages”. Worst of all, Peggy is wooed and whisked away to Birmingham by

a student. All this leaves Sean bitter and alienated, slowly drinking himself to death and lamenting the “rare old times” spent in an old town that is rapidly becoming a new city.

“The Rare Old Times” is interesting in a number of respects, but none more than its relatively positive estimation of a place that has garnered a lot of negative treatment over the years. The protagonist’s disapprobation is reserved for the new Dublin, not for the traditional town, which he regards as a place of nurture, interest and opportunity. This differs in several key respects from the generally jaundiced view of the city that has emerged since the early twentieth century, a view which in cultural (if not economic or political) terms has its basis in the work of James Joyce. So powerful an imaginary construct is Joyce’s Dublin that it has in fact influenced engagement with the city in a range of other media, including the one with which I am principally concerned in this essay: popular music. Before going on to consider that process, however, it’s worthwhile considering the disciplinary economy of Irish Studies itself – specifically, the economy of historical (temporal) and geographical (spatial) discourses through which the field is ordered.

2. Ireland in Space and Time

There’s an old joke which says that the Irishman can never see where he’s going because he’s too busy looking back over his shoulder to see where he’s come from. An obsession with the past does indeed appear to be a national characteristic, for Ireland has traditionally been regarded as a country in which history provides the key to experience and to understanding. By and large this remains the case. In Ireland, it seems, the past is always much closer than one imagines.

If we look again at that old joke, however, we notice that it connotes a spatial as well as a temporal dimension: there’s an implication of movement, presumably through space; there are implicit locations, there (in the past), here (in the present) and there again (in the future); there are, of course, the geo-racial definitions (Ireland and Irishness) upon which the joke depends. Even as it articulates a national obsession with history, it seems, this innocuous little observation cannot help but reveal a deeply embedded concern with and for space. And as it does so, it also reveals something fundamental about Irish cultural expression throughout history.

In fact, Irish culture has proved particularly amenable to the “spatial turn” that overtook critical discourse in the humanities in the last decades of the twentieth century. The reason for this is that, despite appearances and claims to the contrary, Ireland has historically been a country in which matters of space have always been of extraordinary importance. Along a continuum running from large-scale global concerns (the relationships with Great Britain and with Europe, for example) to the finest calibrations of psycho-subjective experience (the politics of touching, for example), Irish culture has, since the emergence of the very notion of national identity (and probably much longer), been a discourse in which spatial concerns have always mattered at least as much as temporal ones.

One of the proofs of this thesis is provided by the country’s rich literary heritage. Irish writing from *Táin Bó Cuailnge* to *Brooklyn*, from Oliver Goldsmith to Marina Carr, reveals a deep fascination with spatial concerns. My book *Space and the Irish Cultural Imagination* (2001) was the first sustained scholarly attempt to acknowledge this fact, and to develop an Irish response to the re-emergence of space as a radical critical category in the academy. In that book, I claimed

that it is not so much the case that concern for history has been lost, but rather that under pressure from a combination of factors, issues of space have more or less organically re-emerged alongside the temporal considerations which so successfully dominated the Irish critical and cultural imagination for so long (22).

One of the case studies I conducted in that book was of the city of Dublin - or more accurately of a specific area within central Dublin: the artistic / tourist quarter known as Temple Bar located on the south side of the River Liffey (Smyth, *Space* 82-92). During the course of my research I observed a city literally attempting to remake itself as something both traditional and new: a place related to previous (positive) representations of Dublin, but which was at the same time removed from any residual negative connotations – a new place in an old space. This was a difficult line to walk, a difficult balance to maintain, and indeed remains so. Like any other city, “Dublin” is a constantly evolving possibility, both a physical place and an imaginary construct (Lefebvre); and the cultural representation of the city plays a significant role in that ambivalent process.

3. *Literary Dublin*

Dublin has featured as a spatial presence of greater or lesser significance in Irish fiction since the emergence of the modern form of the novel during the eighteenth century (Hand; Kenny; Moynahan). As so often when searching for an example drawn from Irish cultural history, however, one eventually, inevitably turns to *Ulysses*. In Joyce's novel, the ghosts of the past haunt all three principal characters, as well as the country and the city in which they live. The dead generations – represented by the likes of Paddy Dignam, Shakespeare, Parnell and Rudy Bloom – lay heavy on the shoulders of the living, and Dublin becomes the image of a society paralysed by its inability to shake off that weight. In this regard, *Ulysses* is emblematic of the Irish literary tradition precisely to the extent that it articulates an obsession with the ways in which the past continues to burden the present.

At the same time, Joyce's novel is clearly also a highly structured and superbly realised exercise in the geographical imagination. The author's boast to Frank Budgen (69) – that a destroyed Dublin could be rebuilt using his book – is well documented. Joyce may have conceived *Ulysses* as the epic of a single city – its space and places, its place-names, its streets and buildings; in pursuing this end, however, he managed to produce an exemplary modernist text – exemplary to the extent that it reveals the business of life in the early twentieth century to be as much a spatial as a temporal concern (Gibbons). London, New York, St Petersburg, Paris, Berlin – they all have their chroniclers, as well as their claimants to be the cradle of modernism. It took a writer of Joyce's genius to convert the provincial little city of Dublin into the supreme arena for the delineation of the modern subject in all his / her fractured, brittle beauty. Joyce's influence on Irish cultural practices has remained strong; indeed, with the advent of the "spatial turn" in the humanities his work – to the extent that it is so clearly and so determinedly spatially engaged – has become even more important as a means of testing ideas relating to Ireland and Irish identity (MacAnna; O'Toole "Going West"). In particular, Joyce's use of Dublin as both a "real" and an imagined location has proved particularly compelling, especially given the way in which the city has evolved as a spatial presence within the post-revolutionary Irish imagination.

The idea of Dublin continued to be explored by each new generation, although always with the shadow of Joyce looming across the pages

of their work. In the 1920s, Sean O'Casey and Liam O'Flaherty deconstructed the constituent ideologies of the new Free State, using Dublin as both backdrop and agent. Skirting the border between comedy and tragedy, O'Casey's theatrical trilogy (*Three Dublin Plays*) appeared to suggest, amongst other things, that a truly "revolutionary" movement had been hi-jacked by nationalist-republican rhetoric. During the same period, O'Flaherty's Dublin thrillers (including the award-winning *The Informer* of 1925) scrutinised the desperately flawed psychology of various victims of the revolution. Each writer, as remarked, adapted the "real" Dublin for literary ends, adding as they did so to the city's imaginary accretions. At the same time, each also represented an important riposte to Joyce's domination of Dublin's potential as a location within the wider geographical imagination.

The next important period in Dublin's career as a literary city occurred during the 1950s, and is dominated by three names: Flann O'Brien, Patrick Kavanagh, and Brendan Behan. Of this trio, only the latter was a true "Dub": the other two were blow-ins from Tyrone and Monaghan (both in the ancient province of Ulster), although both eventually came to develop a deep familiarity with the city and its ways (Hassett). It should be noted that Dublin is not so much an explicit presence within the work of these writers (although it's certainly invoked by all three in different ways at different times) as an implicit influence upon their various styles and visions. Most people would accept that such a phenomenon exists, although quite *how* a city manages to influence a literary style is less certain (Brown; Pike). For all three writers, in any event, the experience of Dublin appears to have been deeply ambivalent: each appeared to love the city in some fashion and to some degree, and yet in the writings of each there remains a suspicion that life in this particular city at this particular time in history has significantly curtailed their artistic scope.

After all, the thing about Joyce's depiction of Dublin (as either Behan, Kavanagh or O'Brien might have been keen to point out) was that it was written not in the city itself, but in various locations scattered across the continent of Europe using an array of secondary devices and methodologies, of which the most obvious were memory, research, and reportage. Which is to say: despite the author's claims to accuracy and honesty, Joyce's Dublin is first and foremost a *literary city*, the imaginary construct of an exile, with everything that entails in the way of nostalgia and absence. No one should doubt that the city depicted in *Ulysses* (and indeed

in Joyce's other writings) represents a seminal articulation of international Modernist experience. The "shout in the street" identified by Stephen Dedalus is an acknowledgement, as Marshall Berman wrote, of "the untapped depths of the cities of the plain" (314). This achievement demanded some sleight of hand on Joyce's part, however – physical removal from the place itself: and this is an irony not lost on future generations of writers who have been obliged (from whatever combination of circumstances) to dwell in a city lacking any of the glamour of Joyce's invention (MacAnna; O'Toole "Introduction").

The next important chapter in the history of Dublin's literary life was supplied by the various writers who fell under the short-lived and much-maligned umbrella of "Northside Realism". Joyce's Dublin began to be systematically destroyed by a combination of politicians, planners and builders during the 1960s; and with the emergence of a new set of spatial possibilities came the demand for a new literary response, one alive to the rhythms and the practices of modern city-dwelling. During the 1980s writers such as Dermot Bolger (*Invisible Cities; A Dublin Quartet*) and Roddy Doyle (*The Barrytown Trilogy*) became the chroniclers of "invisible" Dublin – that dimension of city life which had always been marginal to official nationalist discourse, and which was now, in its modern manifestation, suffering more or less complete renunciation. Critics were divided as to whether Bolger's work in particular merely replaced one myth with another, equally unhelpful and unreal (Richards). In any event, Northside Realism was a relatively short-lived phenomenon, although it remains an important moment in the ongoing resistance to Joycean hegemony over Dublin's literary existence.

In the years after 1994 Dublin was at the heart of the Celtic Tiger – the economic miracle that propelled Ireland to the centre of the international cultural arena. The city was now diverse and complex enough, it was mooted, to sustain a range of literary engagements, including genre fiction – detective fiction and "chick lit", for example, as well as "proper" literary fiction – although what a "proper" literary engagement with Celtic Tiger Dublin would look like remained a matter for debate (Hand; O'Brien). One thing seems certain, however: in this New Jerusalem, Joyce's Dublin figures as an increasingly unlikely and ineffectual presence. This is not surprising: the "shout in the street" had little relevance for those with their ears glued to mobile telephones or wearing over-head stereo headphones. The latter image leads on to the second part of this

essay, in which I wish to consider a tradition which has in some respects paralleled the literary engagement with Dublin: I refer to the great variety of popular musical texts which have attempted in some or other fashion to represent the city.

4. *Dublin in Popular Music*

Music is related to social space in a number of respects. The most obvious would be that in which specific places are invoked in the lyrics or the title of a song. This is a venerable popular musical tradition, although it's fair to say that it operates unevenly across different national and generic traditions. American popular music, for example, tends to fetishize place-names. In some senses, the musical invocation of New York, Chicago, Phoenix, San Francisco, and so on, is one of the most significant means (along with film) whereby such places attain an extra-geographical existence within the cultural imagination of those who don't live there.

Irish dance (non-vocal) music and ballad music also incorporate place-names as a recurring feature, in the titles of tunes, for example, or as the locations of narratives. In a relatively small island such as Ireland, it's not surprising that the biggest city should feature as an important element of the vernacular musical culture. We find evidence of this tradition in ballads such as "Dacey Riley", "Biddy Mulligan", "Dublin Jack of All Trades" and "Waxie's Dargle" – songs in which the personalities and the practices (as well, of course, as the places) associated with Dublin are invoked and engaged. "Molly Malone" is probably the most famous ballad associated with Dublin, however; although not mentioned in the title, the city is invoked in the opening line ("In Dublin's fair city"), and retains a strong presence throughout the remainder of the lyric – so much so, in fact, that "Molly Malone" now tends to function metonymically in relation to Dublin: if you wish to invoke *this* place for as wide an audience as possible, one of the easiest and most accessible ways to do so is by playing *this* song.

The ballad is one of the progenitors of the modern popular song tradition, and the invocation of the place-name is one of the conventions that were imported into the newer form. We find an example of this on a rare early release by Thin Lizzy, which takes the form of a slow ballad called "Dublin" (1971), written and sung by the band's charismatic leader Philip Lynott. The lyric tells the story of a first-person protagonist's departure

from the city in the wake of a failed relationship. Despite the bitterness this causes, the memory of Dublin remains strong: individual places (Grafton Street and Derby Square) are name-checked, and the city itself is invoked at the end of each verse. Dublin is clearly a loved place, as well as the site of pain and unhappiness great enough to warrant departure. This ambivalence is borne out by the music itself, which is far removed from the kind of pyrotechnic stadium rock for which the band would become famous in the mid-1970s. “Dublin” is a slow and under-stated ballad played predominantly on acoustic guitar. The track does in fact feature an electric guitar (played by Eric Bell), but not of the kind or the volume found on tracks such as “The Boys Are Back In Town” or “Emerald”; rather, it trips (or “weeps”) with great subtlety and sympathy around the melody.

Dublin is depicted in far less sympathetic terms in “Rat Trap” (1977), the breakthrough hit for the Boomtown Rats. As the title suggest, the city (or at least a particular quarter of the north inner city) is literally a trap designed and maintained over an extended period of time in order to curtail the freedom – physical, certainly, but spiritual and intellectual also – of its denizens. The lyric (written by vocalist and front man Bob Geldof) describes the lives of two young Dubliners: a boy names Billy and his sister Judie, who eke out an existence on the margins of the city, unable to access the “right side of town” across the river. Their world, rather, is one of boredom and “high-rise blocks”, a mean, dirty, dangerous world in which the culturally disenfranchised are always already caught in the traps that have been set long before they were born.

“Rat Trap” is in fact nothing less than the popular musical equivalent of a Northside Realist narrative. Billy and Judie are encouraged by the singer to open their minds to possibilities they cannot yet identify, to “find a way out”, and to “kick down” the doors which entrap them. One might speculate that it was precisely their removal from Dublin, which enabled Geldof and the Boomtown Rats to sing about the alienation of their generation with such bitterness. It was the backwards glance from the London metropolis that exposed Dublin’s pusillanimity; and if the spirit of Northside Realism was present, then so too was the ghost of that “paralysis” which Joyce had chronicled with such minute intensity in *Dubliners*. But what gave “Rat Trap” added force was the energy of punk rock; although the product of British (and to a lesser extent American) cultural history, that energy was in fact ideally suited – and available – for use in what Geldof was later to describe as the “banana” Republic of Ireland (1980).

Issues of space have infused the music of U2 since the start of their career; such an engagement, moreover, encompasses both the lyrical and the instrumental dimensions of their output. Which is to say: many of the band's lyrics engage with ideas of location, movement, environment, and so on; at the same time, U2's signature sound during the 1980s was one in which "space" was encoded into the music in a number of literal and figurative ways. This was due in part to the way in which the band's guitarist (the Edge) used his instrument to create harmonic tension with the other "voices", in particular, with the voice of the lead singer, Bono. Standard rock practice is to fill out the musical "space" in a song with instrumental sound of some kind – rhythm guitar, keyboard pads, backing vocals, or some such. Because of U2's particular line-up (guitar, bass, drums, vocal), the Edge was forced at an early stage to develop a highly individual style in which he actually "plays" less than other rock guitarists, but lets the fewer notes that he *does* play do more work in terms of their relation to the other voices (Smyth, *Space* 166-76). This, allied to the Edge's frequent recourse to echo effects, created the sound of songs such as "Where The Streets Have No Name" and "In God's Country" from *The Joshua Tree* (1987) which remains the signal achievement of the band's first phase.

The band's home city of Dublin has remained an important and recurring spatial location throughout U2's career, even when filtered through a musical imagination that has oscillated between American and European influences. One early engagement occurs in the song entitled "Bad" from *The Unforgettable Fire* (1984). Musically speaking, this composition was a typical produce of mid-80s U2, in as much as it featured a subtle, jangly guitar figure (created with various echo effects), rock-steady bass, drums growing in complexity and volume over the course of the performance, all capped off by a vocal which moves from (close to) the bottom to (more or less) the top of Bono's range. What rock musicologists refer to as the "texture" of the song (Moore 105) is thus relatively sparse and open, and this is created (as remarked above) by the space between the individual voices, which comprise this particular soundscape.

This is all the more interesting because, in terms of its lyrics, "Bad" represents a further chapter in the book of "Damnable Dublin" – the city of poverty, violence, and entrapment so familiar to readers of Joyce, O'Casey, Behan and Bolger. There appears to be no direct reference to the city in the lyric itself; the inference arises from the band's frequent extra-textual pronouncements, including Bono's famous remarks when he intro-

duced the song at *Live Aid* (13 July 1985) by saying: “We’re an Irish band, we come from Dublin City, Ireland. Like all cities it has its good, it has its bad. This is a song called “Bad””. As with Joyce, Dublin is initially comparable with other cities; it achieves symbolic status beyond its mere geographic existence, however, in the work of native artists who are uniquely equipped (through experience of domicile and exile) to identify what was “good” and “bad” about the city, and to endow those qualities with an appeal beyond local geography. And it was this ability – to convert a unique place into a widely-available imaginative space – that underpinned U2’s growing international appeal; in particular, it was *that* performance of “Bad” that confirmed U2 as “band of the 80’s” – an accolade they had received a month earlier (in June 1985) from *Rolling Stone* magazine.

It’s interesting to note that U2’s next major musical statement after *The Unforgettable Fire* was an album concerned in the main with spaces that were both “foreign” and “outdoor”. The principal spatial trope deployed on *The Joshua Tree* is in fact the desert, a powerful concept that is explored to wide metaphorical effect on a number of songs on the album. Indeed, that work was a key statement of U2’s growing obsession with American music and culture, something the band continued to indulge in the following years with the album *Rattle and Hum* (1988), which included identifiably “American” songs such as “Desire”, “Angel of Harlem” and “When Love Comes To Town”.

Despite this, *The Joshua Tree* does contain residual elements of some kind of engagement with contemporary Dublin, albeit filtered through the Americana that constituted the band’s principal sonic context at that time. Of these elements, the most remarked tends to be the album’s fifth track, a slow ballad entitled “Running To Stand Still”. This song is apparently set in the north Dublin area of Ballymun which was notable at the time for the “seven towers” cited in the lyric. Ballymun was a failed housing project, notorious for its problems with unemployment, crime and substance abuse. The protagonist appears to be aware of the desperation of her plight, and willing at least to contemplate escape – to “do something about where [she’s] going”. As the title suggests, however, such willingness is not enough by itself; at the most it can only avoid further descent into the hell of addiction. The song is not forthcoming about where the resources – personal and/or social – are going to come from to effect a true and lasting escape from this milieu. Such, of course, is not the artist’s job.

Or perhaps it is. The question of art's relation to social praxis is, to put it mildly, vexed. U2 have always flirted with socio-political agendas of various kinds, and while this has elevated them in the eyes of many, for others it has condemned the band to the irrelevance awaiting any artist who attempts to "buy" influence through preaching and moralizing rather than through observation and insight. It's a difficult path to negotiate, and it's not made any easier by the fact that cultural criticism and cultural theory are, as much as any other human phenomenon, subject to the whims of fashion and taste. If "Blowin' in the Wind" is one man's indictment of social injustice, it's another woman's brick in the wall of patriarchal discourse.

It's a risk that any artist who broaches a "social" subject is obliged to negotiate; and it's just such a risk that Paul Brady ran with his song "Steel Claw" from *True For You* (1983), his second rock album after converting from folk and traditional music at the beginning of the decade. "Steel Claw" is a song that appears to be *about* urban deprivation; as such it could be a comment on contemporary Dublin and all the ills that blighted the city at that time – alienation, cynicism, criminality (political as well as social), anger, despair (Campbell and Smyth 85-88). It's a song in which the "steel claw" of unearned, unmerited privilege gives rise to the indefeasible logic whereby "rightness" and "wrongness" are not immutable truths but merely a function of one's perspective; after all, as the lyric of "Steel Claw" puts it, the question of what's right and wrong "doesn't really matter when you're crawling in the gutter".

It's fair to say that Brady does enough with his lyrics (here and in general) to avoid charges of sermonizing; as a rule his "popular" songs retain a certain narrative element that one suspects he imported from a previous career as purveyor of traditional ballads. At the same time, it was precisely the universal elements within "Steel Claw" – that is, its amenability of application – that enabled an international artist such as Tina Turner (1984) to produce a successful version of the song. If the emotion of love is translatable between the scenarios in which it is textually engaged, then so too, it seems, are those experiences (such as the problems of urban living) which emerge in geographically disparate, yet existentially conjoined, spaces. The modern (and now postmodern) city is just such a space.

All the artists discussed thus far – Thin Lizzy, the Boomtown Rats, U2, Paul Brady – emerged and established themselves in Ireland before the advent of the Celtic Tiger. This fact has coloured their response to, and engagement with, the kind of country that emerged during and since the

1990s. After all, these artists had grown up and come to maturity in a very different country – an Ireland of the “Troubles”, of determined clerical power, of cultural conservatism, social polarisation, political venality and economic malaise. This was the country described in “Bad” in terms of “desperation, dislocation, separation, condemnation, isolation, desolation” – an island of police and priests, heroin and emigration, moving statues and attritional war. The experience of living in such a time and place afforded these artists an ironic perspective on the new Ireland that began to emerge after the “Celtic Tiger” was officially identified in 1994.

On albums such as *Achtung Baby!* (1991) and *Zooropa* (1993) U2 anticipated the Celtic Tiger, and in some senses provided a language with which to approach and articulate the new moral and socio-economic dispensation. They were never *of* the Celtic Tiger, however, in a way that a band like the Script so clearly were. This Dublin three-piece were part of Ireland’s end-of-the-century baby boomer generation, members of an elite, “Expectocracy” (McWilliams 52-67) which has been educated in, and inculcated with, a range of values and opinions vastly different from those of their parents. This is something, moreover, that is apparent in every aspect of the band’s identity: lyrics, music, iconography and ethos.

Like U2 before them, on their eponymous debut album the Script tried to bridge the gap between local and general frames of reference. There are recognisable Irish allusions, such as the husband who “hits the jar” in “Together We Cry”, and the “Guinness” and “Grafton Street” of “Before the Worst”. At the same time, the album is comprised of songs detailing a range of generally downbeat perspectives (pain, regret, guilt, loss) that are not nation- or city-specific. The “man who can’t be moved” may be standing on a corner in Dublin; but he is just as likely to be in Newcastle or Glasgow or Cardiff, or indeed in Boston, Sydney or Toronto. In this regard, the Script were merely working within in a long tradition of Irish popular music-makers who have tried to negotiate the conflicting forces operating within that very designation (Smyth, *Noisy Island* 30-45).

But what really signals the Script as a popular musical articulation of the Celtic Tiger is the *sound* of the music – which is to say: a studio-honed, blue-eyed R&B, the signature element of which is Danny O’Donoghue’s rich, supple voice and his highly stylised vocal delivery. Other Irish acts had broached this sound previously, most notably the Dubliner Samantha Mumba in her short-lived career of the early 2000s. It is the sound of a generation that grew up listening to Destiny’s Child, Justin Timberland

and Christina Aguilera; for whom the discourses of American hip-hop and rap were entirely normal and accessible aspects of the international musical soundscape; and for whom the elaborate vocal techniques evolved from earlier popular music traditions (most centrally, soul) represented the “natural” context within which to develop a vocal interpretation.

In short, the *sound* of the Script is the *sound* of the Celtic Tiger – even when the band is singing about “bad things”. The various “failures” articulated by the various protagonists on the first album, for example, are belied by the ideology of expectation and attainment that underpins the music itself. The image of Dublin purveyed in the music of the Script is big and brash, exciting and dangerous – a fitting playground for those young and rich enough to dwell there. It’s interesting to note, for example, that “the man who can’t be moved” is only playing the part of a homeless person, with his sleeping bag, his cardboard and his politely recalcitrant attitude towards the police. In fact, he’s “not broke” at all, only broken-hearted; there’s a hole in his heart but not in his shoes. The girl jumps on an aeroplane to stay with friends in London; the guy speeds through the dark streets in his car looking for her; the music surges, perfect in its balance, its texture and its resonance. The generation which won tells a story about failure, and wins again.

If the Script represent the sound of the Celtic Tiger, then crews such as the Class A’z represent the sound of the city in its post-crash agonies. This loose affiliation of north-Dublin rappers specialises in “songs” about the trials of trying to survive in a failed ideological state. “Guns of Dublin” is a typical example: it’s firmly located amongst the city’s underclass, telling of the deprivations that lead to drugs-related crime, and of the prevalence of stylised violence as a response to such a situation. With this style of music, Dublin has taken another tectonic shift towards New York and Detroit: while the accents retain a local identity, the attitudes and the actions are all imported more or less wholesale from an out-of-date African-American rap culture that during the 1990s glamorised intra-community violence. The story related in “Guns of Dublin” hardly matters: as in the United States, the authorities seem content for gangsters to keep killing other gangsters so long as they don’t impinge too much on the lives of “real” people – which is to say, those who have battened down the hatches in order to avoid the worst ravages of the crash, while all the time preparing to resume their position and to reconfirm the absolutely permanent nature of the established class system.

I began this survey of Dublin in popular music with a sentimental ballad about the loss of a city that never existed in fact; I finish with a rap that exaggerates (although not by so much) the extent of the city's gun culture. By appropriating and adapting the dubious glamour of African-American gangster-rap, Class A"z and the other north-Dublin crews encapsulate the trauma of a country in deep recession, even as they continue to search for forms and languages through which to explore and express that trauma.

Conclusion

Dublin is a complex, multi-faceted city which has in turn generated a complex, multi-faceted literary culture traversing a wide array of genres and narratives. The literary construction of the city continues to evolve, and we await the first round of post-Tiger writing – whether in the form of fiction, poetry or drama – to see how that imaginative construction will be modified in respect of changes that have occurred in the economic and socio-political fabric of the city. The popular arts – cinema and music – are likewise implicated in that imaginative process. Of these, the latter possesses its own rich genealogy: a bank of images and associations accumulated over an extended period of time, itself based on an older ballad tradition in which the city functioned as an imaginative spatial resource for a diverse array of discourses – class, gender, nation, community, profession, etc. Given the city-region's continuing centrality to the economic, cultural and political organisation of Ireland as a whole, it's likely that Dublin's significance will only grow as the country endeavours to come to terms with the Tiger's extinction.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso, 1983.
- Bolger, Dermot (ed.). *Invisible Cities: The New Dubliners. A Journey Through Unofficial Dublin*. Dublin: Raven Arts Press, 1990.
- . *A Dublin Quartet*. London: Penguin, 1992.
- The Boomtown Rats, “Rat Trap” from *A Tonic for the Troops*. Ensign, 1977.
- . “Banana Republic” from *Mondo Bongo*. Ensign, 1983.
- Brady, Paul. “Steel Claw” from *True For You*. Polydor, 1983.
- Brown, Terence. “Dublin in Twentieth-Century Writing: Metaphor and Subject”. *Irish University Review* 8.1 (1978): 11-25.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of “Ulysses” and Other Writings* (1934). Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Campbell, Sean and Smyth, Gerry. *Beautiful Day: Forty Years of Irish Rock*. Cork: Atrium Press, 2005.
- Class A”z, “Guns of Dublin”, <http://www.youtube.com/watch?v=l3hSuLTbr50>
- Doyle, Roddy. *The Barrytown Trilogy*. London: Martin Secker and Warburg, 1992.
- Gibbons, Luke. “Montage, Modernism and the City”. *The Irish Review* 10 (1991): 3-13.
- Hand, Derek. *A History of the Irish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Harmon, Maurice (ed.). *The Irish Writer and the City*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1984.
- Hassett, Joseph. “Flann O’Brien and the Idea of the City”. In Harmon, Maurice (ed.). *The Irish Writer and the City*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1984. 115-24.
- Joyce, James. *Dubliners*. Oxford: Oxford World’s Classics, 2008.
- . *Ulysses*. Oxford: Oxford World’s Classics, 1993.
- Kenny, Herbert. *Literary Dublin: A History*. Dublin: Gill and Macmillan, 1974.
- Lefebvre, Henri. *Right to the City* (1968). Reprinted in *Writings on Cities: Henri Lefebvre* (eds and transl. E. Kofman and E. Lebas. Oxford: Blackwell, 1996.
- MacAnna, Ferdia. “The Dublin Renaissance: An Essay on Modern Dublin and Dublin Writers”. *The Irish Review* 10 (1991): 14-30.

- McWilliams, David. *The Pope's Children: Ireland's New Elite* (2005). London: Pan, 2007.
- Martin, Augustine. "Novelist and City: The Technical Challenge". In Harmon, Maurice (ed.). *The Irish Writer and the City*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1984. 36-50
- Moore, Alan F.. *Rock: The Primary Text*. Buckingham: Open University Press, 1993.
- Moynihan, Julian. "The Image of the City in Nineteenth-Century Irish Fiction". In Harmon, Maurice (ed.). *The Irish Writer and the City*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1984. 1-17.
- O'Brien, George. *The Irish Novel 1960-2010*. Cork: Cork University Press, 2012.
- O'Casey, Sean. *Three Dublin Plays*. London: Faber & Faber, 1998.
- O'Flaherty, Liam. *The Informer* (1925). London: New English Library, 1971.
- O'Toole, Fintan. "Going West: The Country versus the City in Irish Writing". *The Crane Bag*, 9.2 (1985): 111-16.
- . "Introduction" to D. Bolger. *A Dublin Quartet*. London: Penguin, 1992), i-ix.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- The Script. "The Man Who Can't Be Moved" from *The Script* (Sony, 2008).
- Richards, Shaun. "Northside Realism and the Twilight's last Gleaming". *Irish Studies Review*, 2 (1992): 18-20.
- St John, Pete. "The Rare Old Times" and "The Fields of Athenry" at <http://www.petestjohn.com>.
- Smyth Gerry, *Space and the Irish Cultural Imagination*. Basingstoke: Macmillan, 2001.
- . *Noisy Island: A Short History of Irish Popular Music*. Cork: Cork University Press, 2005.
- Thin Lizzy. "Dublin" from *New Day* (EP, Decca 1971), included on re-release of the album *Thin Lizzy* (Decca 1971) in 1990.
- Tina Turner. "Steel Claw" from *Private Dancer* (Capitol, 1984).
- U2. "Bad" from *The Unforgettable Fire* (Island, 1984).
- . "Bad" at Live Aid (13 July 1985), <http://www.youtube.com/watch?v=sHnXOSxkaIQ>.
- . "Running to Stand Still" from *The Joshua Tree* (Island, 1987).
- . *Rattle and Hum* (1988).
- . *Achtung Baby!* (Island, 1991).
- . *Zooropa* (Island, 1993).

Same People, Different Places. Foucault's Heterotopia and the Nation in Joyce's *Ulysses*

Kelvin Knight

University of East Anglia

When John Wyse Nolan asks Leopold Bloom whether he knows the meaning of the word “nation” in the “Cyclops” chapter of *Ulysses*, the response he receives is somewhat contradictory. “A nation is the same people living in the same place,” says Bloom. “Or also living in different places” (12.1422-28). With this self-negating pronouncement, he inadvertently draws attention to the socially constructed nature of the concepts of nationhood and nationality, and in particular, the perceived relationship between a country and its territory. Once this equation has been simplified, and the terms “the same place” and “different places” have cancelled each other out, all that remains is the definition of the nation as “the same people,” a phrase which seems inadequate to describe the population of 1904 Dublin, as represented by Joyce¹. Bloom’s reasoning is not difficult to follow. As a Jew, he is himself a member of a diasporic race, while shortly before this exchange the Fenian Citizen has invoked the support of “our greater Ireland beyond the sea” (12.1364-65). However, in its explicit juxtaposition of contradictory meanings the absurdity of such a non-referential description is laid bare. How do we define shared nationality if not through a common geographical location? In this essay, I want to suggest that Joyce interrogates the notion of a unified Irish community by performing a similar negation of space through his employment of a number of sites that Michel Foucault, in his lecture “Of Other Spaces”, describes as heterotopias, those real places that are somehow outside of all space, and which constitute a “simultaneously mythic and real contestation of the

space in which we live” (24). The cemetery, the library, the boat, the museum, the bath house, the maternity hospital, the brothel, the mirror, and the colony, all feature in both Foucault’s lecture and Joyce’s novel, but the definition could easily be extended to include the tavern, and even the house at 7 Eccles Street. Enda Duffy has previously suggested that the mythical quality of these sites contributes to the “derealization” (37) of Dublin in *Ulysses*, compelling the reader to conceive of a national identity that is not contingent upon a shared geographical space. I want to expand upon this argument by also taking into account Foucault’s earlier definition of the heterotopia, in which he describes it as an entirely unthinkable space, representable only in language. In the preface to *The Order of Things*, he discusses *The Celestial Emporium of Benevolent Knowledge*, a Chinese encyclopaedia fabricated by Jorge Luis Borges, in which animals are classified in the following way:

(a) belonging to the Emperor, (b) embalmed, (c) tame, (d) suckling pigs, (e) sirens, (f) fabulous, (g) stray dogs, (h) included in the present classification, (i) frenzied, (j) innumerable, (k) drawn with a very fine camelhair brush, (l) et cetera, (m) having just broken the water pitcher, (n) that from a long way off look like flies. (Foucault xvi)

Where could these categories ever be juxtaposed, asks Foucault, “except in the non-place of language?” (xviii) In this encyclopaedia, he points out, “things are ‘laid’, ‘placed’, ‘arranged’ in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a *common locus* beneath them all” (xix). Obviously, there exists a significant contradiction between these two definitions of the same term; one describes a form of real, albeit mythical place, while the other defines a wholly unreal and impossible space. In *Ulysses* however, we find a concurrence of the two meanings, in the numerous “other spaces” in which Joyce chooses to set many of the episodes of his novel, and the impossible textual configurations of chapters such as “Cyclops” and “Circe”. Here I want to explore this concurrence in the hope that it will elucidate the difficult inconsistency in Foucault’s concept, and to subsequently examine the ways in which Joyce’s use and representation of these “other spaces” illuminates his opinion of the Irish nation, and the idea of nationhood in general. After all, to what extent can we talk of “the same people” if they share no common ground?

In an essay written in 1976, Edward Mendelson describes *Ulysses* as an instance of a genre that he coins “encyclopaedic narrative.” Such texts, he says, “occupy a special and definable place in their national cultures” (1267), and “attempt to render the full range of knowledge and beliefs of a national culture, while identifying the ideological perspectives from which that culture shapes and interprets its knowledge” (1269). In *Ulysses* however, instead of striving for a semblance of totality, Joyce demonstrates the futility of attempting to represent an entire nation. Rather than belonging with Dante’s *Commedia* and Cervantes’s *Don Quixote*, Joyce’s novel more closely resembles those books which Mendelson describes as “mock-encyclopaedias,” such as Sterne’s *Tristram Shandy*, which, “like the “Tristra-Paedia” it contains, collapses under the weight of data too numerous and disparate for its organizing structures to bear” (1268). Indeed, if *Ulysses* is “a kind of encyclopaedia” (*Letters* 271), as Joyce insists that it is, then surely it is one that is analogous to *The Celestial Emporium of Benevolent Knowledge*, “in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the *heteroclitite*” (Foucault xix). It is tempting to identify a correspondence between Borges’s juxtaposition of different orders and Joyce’s collation of different styles. Indeed, Brian McHale, who has written extensively on the role of heterotopian spaces in fiction, suggests that *Ulysses*, in its latter half, dissolves “into a plurality of incommensurable worlds.” In contrast to the “parallax of subjectivities” that we see in the first half of the novel, epitomised by the simultaneous perception of the same cloud by Stephen and Bloom from their respective locations, and which, McHale argues, “helps to confer stability and solidity on the world outside of consciousness” (51), in the later chapters Joyce employs a “parallax of discourses,” or a “parallax of worlds.” “In effect,” he concludes, “to juxtapose two or more free-standing discourses is to juxtapose different worlds, different reality templates” (54). But the use of the word parallax here seems self-defeating, implying in its very definition the existence of a reality to be perceived from different positions. Hugh Kenner too describes “a parallax of styles” (106), but for him this notion does not equate to a plurality of worlds. Indeed, he reminds his readers that “[p]arallax modifies...events not at all; [it] modifies only the way different people perceive them” (151).

This is not to argue that *Ulysses* does not, in essence, preclude its own integrated reality, but to suggest that we are looking in the wrong

place for the evidence that this is the case. Rather than in the gaps between Joyce's different styles, the juxtaposition of a "large number of possible orders," as Foucault writes of Borges's encyclopaedia, it is in their existence "without law or geometry," that the impossibility is contained. Therefore, any assertion that *Ulysses* comprises a multitude of incompatible worlds needs to take into account the way that the novel describes impossible and incomprehensible configurations of space.

This relationship between geometry and taxonomy is most effectively demonstrated in "Ithaca". As Bloom fantasises about his dream home in this chapter, he imagines a "fumed oak sectional bookcase containing the Encyclopaedia Britannica and New Century Dictionary" (17.1522-24). In this, the most unashamedly encyclopaedic chapter of his novel, Joyce includes the former volume as a reminder of the imperially sanctioned nature of the official knowledge which he threatens to displace with his own encyclopaedia of the Irish nation. However, the chapter's encyclopaedic status also makes it a privileged site for the subversion of such a notion. In other chapters contradictions and errors can be attributed to Joyce's free indirect style, and thus to the erroneous thought processes of his characters, or the gaps between their interior monologues and the authorial voice. In contrast, here they are contained solely within the voice of the distant, albeit unreliable, third-person narrator. Of the subjects discussed in this chapter, geometry is the most susceptible to a subversion of this scientific meta-language, as Joyce uses geometrical terms to delineate the very setting of the chapter, and subsequently to undermine the very possibility of its occurrence. From the very first question-and-answer, Joyce presents us with seemingly contradictory ideas about spatial organisation:

What parallel courses did Bloom and Stephen follow returning?
Starting united both at normal walking pace from Beresford Place they followed in the order named Lower and Middle Gardiner streets and Mountjoy square...Approaching, disparate, at relaxed walking pace they crossed both the circus before George's church diametrically, the chord in any circle being less than the arc which it subtends. (17.1-10)

The question insists that Stephen and Bloom take parallel courses, yet the response suggests otherwise. Although they begin united, as they approach Eccles Street they are disparate. As Joan Parisi Wilcox has pointed out, the reference here is to Euclid's parallel postulate, which essentially states that two parallel lines will never intersect no matter how far

they are extended. As she explains, this postulate holds an uneasy position in Euclid's propositions, as it cannot be logically deduced from the other axioms of his geometry, and thus provided a starting-point for the non-Euclidean geometries that emerged in the nineteenth-century². "The tension Joyce creates," writes Wilcox, "by abutting two seemingly contradictory concepts (parallel lines and intersecting lines) is precisely the tension that faced mathematicians as they strove to prove the consistency of Euclid's axiomatic system of geometry" (645). Later in the same chapter, Joyce describes a set of railway tracks as "parallel lines meeting at infinity" (17.2086). If we take this phrase as an axiom of Joyce's own non-Euclidean geometry, then this chapter, in which Stephen and Bloom can be simultaneously parallel, united, and disparate, is representative of infinity, a placeless void in which parallel lines meet. For all its attempts to present a precise and clear tabulation of knowledge, "Ithaca" becomes distracted by those concepts which cannot be contained in space, such as infinity. Hence, the impossible description of a list of Molly's potential or hypothetical lovers as "a series originating in and repeated to infinity" (17.2130-31). Indeed, this sense of placelessness is further implied by the unanswered nature of the chapter's final question: "Where?" (17.2331)

As Joyce's most extensive engagement with Irish nationalism, and the site of much spatial irregularity, "Cyclops" constitutes the best place to interrogate the political implications of such abstraction, and to examine the way in which *Ulysses* subverts Mendelson's notion of a national encyclopaedic form. In this episode, the anonymous first-person narration is intermittently interrupted by highly-stylised insertions that purport to catalogue the history, mythology, and geography of Ireland, but which frequently expand into impossible textual configurations which defy the naturalistic dimensions of their settings. As Andrew Gibson has shown, this "gigantism," as Joyce refers to it in the Gilbert schema, is directly borrowed from the historiography and poetry of the Anglo-Irish Literary Revival, and in particular Standish O'Grady. "The very title of the chapter and its 'technic'," writes Gibson, "refer us to O'Grady. Like 'gigantic', 'Cyclopean' was among his favourite adjectives" (114-15).

In one of the earliest insertions, Joyce describes the area surrounding Barney Kiernan's pub by parodying the medieval poem "Aelfrid's Itinerary", which as Emer Nolan explains, "lists the delights and plenty of the four provinces of Ireland and was known to Joyce in a nineteenth-century version by James Clarence Mangan" (109), an important precursor to

the Revival³. Thus, Joyce describes a mythical pastoral scene, reminiscent of those popular with the revivalists, in which he lists the fauna and flora to be found in the region. He describes the trees, including “the wafty sycamore, the Lebanonian cedar, the exalted planetree, the eugenic eucalyptus and other ornaments of the arboreal world” (12.76-78), and lists the produce brought to market from all over the country: “Thither the extremely large wains bring foison of the fields, flaskets of cauliflowers, floats of spinach, pineapple chunks, Rangoon beans, strikes of tomatoes, drums of figs, drills of Swedes...and tallies of iridescent kale, York and Savoy” (12.91-94). By including species that are categorically not native to Ireland, Joyce anticipates the exclusive and narrow-minded definition of the nation to be espoused by the Citizen later in the chapter, and undermines it in advance. One might even suggest that he posits a progressive idea of nationality, more in keeping with Bloom’s contradictory definition, which allows for dialogue and exchange between “the same place” and “different places.” However, any notion of the Irish nation as a site of harmonious diversity is undermined by Joyce’s assertion that the landscape contains immeasurable quantities of certain creatures. He describes “the fishful streams where sport the gunnard, the plaice, the roach, the halibut...and other denizens of the aqueous kingdom too numerous to be enumerated” (12.71-74), a paradox that, if taken literally, essentially equates to infinity. Similarly, he later remarks upon the “herds innumerable of bellwethers and flushed ewes and shearling rams and lambs” (12.102-03), and many other species of livestock besides. Like the category “(j) innumerable” in Borges’s encyclopaedia, the open-endedness of these lists precludes the existence of the items they catalogue in the finite limits of space.

There follows a description of the Citizen, Bloom’s principal antagonist in this episode, in which he is depicted as possessing mythical proportions, in the image of the Celtic legendary heroes celebrated by the Irish Literary Revival, such as Finn MacCool. For the most part the terms used to describe him are relative, such as “broadshouldered”, “deepchested”, “widemouthed”, “largenosed”, and “longheaded” (12.152-54), but when Joyce does use anything resembling quantitative measurements, it is clear that they are altogether incompatible with the dimensions of Barney Kiernan’s Pub⁴. “From shoulder to shoulder he measured several ells” (12.155), writes Joyce, with an ell being a medieval measurement approximating the length of a man’s arm. He goes on to explain that the Citizen’s nostrils were “of such capaciousness that within their cavernous obscuri-

ty the fieldlark might easily have lodged her nest,” and that his eyes “were of the dimensions of a goodsized cauliflower” (12.160-63). But again, the truly unbelievable factor of his appearance is manifested not in size, but in the violation of spatial logic. From the Citizen’s girdle, Joyce explains, there “hung a row of seastones...and on these were graven with rude yet striking art the tribal images of many Irish heroes and heroines of antiquity” (12.173-76). Joyce proceeds to list ninety names, some of whom genuinely are mythical Irish heroes, such as Cuchulain, Conn of the Hundred Battles, and Niall of the Nine Hostages; but the list also includes historical, fictional, and fabricated figures, including Dante Alighieri, Julius Caesar, Adam and Eve, Thomas Cook, Christopher Columbus, Benjamin Franklin, Napoleon Bonaparte, Muhammad, Jack the Giantkiller, Captain Nemo, Patrick W. Shakespeare, and Brian Confucius. In addition, there are titles of novels, operas, plays, songs, and poems, such as *The Last of the Mohicans*, “The Man that Broke the Bank at Monte Carlo”, “Savourneen Deelish”, *Arrah na Pogue* and *The Rose of Castile*, as well as Dublin places disguised as people: Dolly Mount, Sidney Parade, and Ben Howth (12.176-99). As in Borges’s encyclopaedia, the impossibility does not lie in the strange mixture of the real and the fictional, or the vast quantity of terms, but rather the juxtaposition of people with places and works of fiction. How could these things ever be represented as images side-by-side on the stones hanging from the Citizen’s girdle?

The significance of space to the nationalist conception of Ireland is further demonstrated by Joyce’s description of Joe Hynes’s handkerchief, which inexplicably swells into the “muchtreasured and intricately embroidered ancient Irish facecloth” (12.1438-39), supposedly depicting beauty-spots from around Ireland. As Eric Bulson has argued, in Barney Kiernan’s Pub, “an expansive geographical lexicon is the surest way of demonstrating one’s patriotism” (82). This romantic nationalist conception of geography, he adds, is a way for the narrator and the Citizen “to perform their Irishness” (83); however, in the representation of this facecloth such a performance is undermined. Although it does portray “ancient duns and raths and cromlechs and grianauins and seats of learning and maledictive stones”, as well as mountains, lakes, towers and follies, the facecloth also shows a pub, the Guinness brewery, a jail, a workhouse, and a place called Fingal’s Cave, which is in Scotland, not Ireland (12.1447-61). But again, it is the way in which it exceeds the limits of spatial logic, with its depiction of “the three birthplaces of the first Duke of

Wellington,” and of “Kilballymacshonakill,” which Gifford and Seidman inform us is not a place but a name (363), that it becomes impossible. Marjorie Howes reads this passage as an illustration of Joyce’s assertion in “Ireland, Island of Saints and Sages” that “our civilization is a vast fabric, in which the most diverse elements are mingled” (Howes 59). However, as in the other lists, Joyce effaces the common ground on which such mingling could occur, and thus seems to question the possibility of a unified nation in which the ancient and the modern, the national and the international, and the same and the different can co-exist.

This suggestion that Joyce performs a Borgesian violation of encyclopaedic space seems to contradict the consensus that *Ulysses* presents a precise topographic study of Dublin. Given Joyce’s famous desire “to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book” (Budgen 69), one is inclined to suggest that the many chapters and spaces of the novel find their common locus in the well-defined geography of the city. Certainly, those episodes which take the Dublin streets as their principal setting are characterised by a cartographic accuracy. Frank Budgen famously described how Joyce composed “Wandering Rocks” “with a map of Dublin before him on which were traced in red ink the paths of the Earl of Dudley and Father Conmee” (124-25). But as has been shown, other chapters defy the dimensions of their naturalistic settings, and frequently their existence in space at all. Here I want to argue that this tension can be resolved by the number of Foucault’s heterotopian spaces in which Joyce chooses to set the chapters of his novel. “Places of this kind are outside of all places,” writes Foucault, “even though it may be possible to indicate their location in reality” (24). Similarly, while we might be able to locate the cemetery, the maternity hospital, and the library on a map of Dublin, in their inner constitutions these places efface themselves, opening up a space in which Joyce can create impossible textual worlds, and thus contest the notion of a unified and coherent nation.

Throughout *Ulysses*, the reader sees evidence of what Foucault, in “Of Other Spaces”, calls the principles of his “heterotology,” the characteristics which mark these sites out as different from the space surrounding them. In the most literal sense, that these spaces exist separately from the principal urban landscape is attested to by the thresholds that Joyce’s characters have to cross to enter or exit them. “Heterotopias,” says Foucault in “Of Other Spaces”, “always presuppose a system of opening

and closing that both isolates them and makes them penetrable” (26). In “Hades”, for example, the cemetery gates help to emphasise the unreality of the space they enclose. “The gates glimmered in front,” writes Joyce as Bloom and the other mourners turn to leave the cemetery. “Back to the world again” (6.995). As in Joyce’s Homeric model, the “Hades” of *Ulysses* is cast as an extraterritorial space. In “Scylla and Charybdis”, Stephen passes through a series of thresholds on his way out of the library, positioning the scene of the discussion that makes up the majority of the chapter at several removes from reality. First, he and Mulligan exit “out of the vaulted cell into a shattering daylight of no thought...[t]he constant readers’ room” (9.1111-15). Then they pass through the turnstile, out of the readers’ room, down the stairs, through the “pillared Moorish hall,” (9.1168) and finally out of the door, where Bloom passes between them, and onto the portico. In “Cyclops”, Bloom’s entrance to Barney Kiernan’s is barred by the growling Garryowen, in “Oxen of the Sun” he has to be granted access to the maternity hospital by the nurse: “That man her will wotting worthful went in Horne’s house” (14.85), and when he arrives at “[t]he Mabbot street entrance of nighttown” (15.1) he is asked for a password by a “sinister figure” (15.212). Finally, at the beginning of “Ithaca”, the keyless Bloom is forced to climb over the railings and enter his home through the scullery. In a striking actualisation of the nationalist rhetoric espoused by the Old Gummy Granny in “Circe” – “Strangers in my house, bad manners to them!” (15.4586) – Bloom, the Irish-Hungarian Jew, becomes a stranger in his own house. Once he has gained entry, it is as if he is seeing the interior for the first time, as evidenced by his detached observation of the uncanny objects around him: the saucepan and the kettle on the range (17.157-59), the betting tickets on the dresser (17.319-21), and “the incongruity of an apple incuneated in a tumbler and of an umbrella inclined in a closetool” (17.1411-13).

Hence we come to understand why the house, Bachelard’s privileged locus of psychic interiority, is in this chapter marked by an exteriority of language manifested most explicitly in the episode’s impossible geometry, which precludes the possibility of a unified subjectivity underpinning it. In *The Poetics of Space*, Bachelard describes the house as “a privileged entity for a phenomenological study of the intimate values of inside space” (3), and as “one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind” (6). Thus, “Penelope” springs from Molly’s deep interiority, with the domestic setting helping to constitute

this tissue of memory, thought, and imagination. In contrast, Bloom is denied this kind of interiority. In "Of Other Spaces", Foucault posits his own conception of space in opposition to that of Bachelard. "Bachelard's monumental work and the descriptions of phenomenologists have taught us that we do not live in a homogeneous and empty space, but on the contrary in a space thoroughly imbued with quantities and perhaps thoroughly fantasmatic as well," he says. "Yet these analyses, while fundamental for reflection in our time, primarily concern internal space. I should like to speak now of external space" (23). Bloom's experience of the house, as described in "Ithaca", falls into the latter category; for him it is an alien place from which he is barred, and is thus characterised by a language from which his subjectivity is excluded.

Foucault asserts that "there is probably not a single culture in the world that fails to constitute heterotopias" (24). In contrast to the specificities of Joyce's Dublin streets, the fact that these sites are a constant of every society contributes to the sense that they are outside of space, since they could, in essence, be anywhere. Although Foucault insists that, "heterotopias obviously take quite varied forms, and perhaps no one absolutely universal form of heterotopia would be found" (24), there are some which are inevitably more consistent than others. Of these, the cemetery and the maternity hospital feature prominently in *Ulysses*, and constitute what Foucault calls crisis heterotopias, those places populated by people in a state of biological turmoil. By dint of the universality of birth and death, these primitive creations persist into the modern day, and are present, in one form or another, in every society. Bloom even connects these two spaces in his mind, when, in "Lestrygonians", he thinks of the respective fates of Paddy Dignam and Mina Purefoy. "One born every second somewhere," thinks Bloom. "Other dying every second" (8.480-81). Similarly, in "Hades", he thinks "[f]unerals all over the world everywhere every minute. Shovelling them under by the cartload doublequick. Thousands every hour" (6.514-15). As the portals to a collective underworld, cemeteries resist the kind of emplacement that characterises Joyce's representation of the Dublin cityscape, and reflect a universality that transcends national boundaries.

Two further principles of Foucault's heterotopology contribute to the extraterritorial, and indeed extratemporal, character of such sites. First there is his suggestion that the "heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time"

(26). Again, one might cite the primitive status of the lying-in hospital here. As an idea that has been present in all societies, in one form or another, for centuries, it is something of an ahistorical place, a fact that allows Joyce to unfurl his chronological survey of English language and literature. More explicitly, Foucault describes the library and the museum as “heterotopias of indefinitely accumulating time”, examples of “a place of all times that is itself outside of time and inaccessible to its ravages” (26). One thinks in particular, of Stephen’s contemplation in “Scylla and Charybdis” of the “[c]offined thoughts around me” (9.352), a phrase which also links the library to the cemetery. “Here he ponders things that were not,” thinks Stephen in reference to the librarian, “what Caesar would have lived to do had he believed the soothsayer: what might have been: possibilities of the possible as possible: things not known: what name Achilles bore when he lived among women” (9.348-51). The library is not only outside of time, but also outside of history; it is a repository of the infinite possibilities ousted by time that Stephen thinks of in “Nestor”, and is thus a space in which Stephen can temporarily awake from the nightmare of history, and the stock-phrases of sectarian rhetoric espoused by both Mr Deasy and the Citizen of which it is composed. “Composition of place” (9.163), thinks Stephen in this episode, invoking the founder of the Jesuits Ignatius Loyola to assist him in his portrayal of Shakespeare’s life. “Local colour. Work in all you know. Make them accomplices” (9.158), he thinks. Yet in this chapter, the librarian’s office remains largely unrepresented. Besides the door, the floor, and the “greencapped desk lamp” (9.29), there is actually very little “local colour” in “Scylla and Charybdis” until, as we have seen, Stephen makes his way out of the library. The majority of the chapter is given over to Stephen’s lecture and the ensuing discussion.

Incidentally, although they are not mentioned in Foucault’s lecture, I think one could say the same of the newspaper office in “Aeolus”, and Barney Kiernan’s Pub in “Cyclops”, as the settings disappear behind their respective discursive atmospheres. The rhetoric of journalese is present in both, directly from the mouths of those present in the former, while in the latter it is found in the newspapers that the drinkers read from, and mixed together with the nationalist propaganda they spout, creating the overblown and self-negating textual impossibilities of that chapter.

Finally, there is Foucault’s assertion that heterotopias are “capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible” (25). To illustrate this point he describes the

garden, which in its traditional Persian form comprised four sections said to represent the four parts of the world. “The garden is the smallest parcel of the world,” says Foucault, “and then it is the totality of the world” (26), a description that is reminiscent of the pastoral market scene at the beginning of “Cyclops”, as produce from all over Ireland, and beyond, is said to be brought together on the same site. However, perhaps the most overt articulation of this principle is to be found in “Circe”, in which Joyce presents a constant parade of different settings, and which subsequently constitutes the most effective demonstration of the concurrence of Foucault’s two different definitions of the heterotopia, and the most potent contestation of the notion of a unified Irish nation.

The heterotopian quality of nighttown is doubled by Joyce’s choice to represent this episode in dramatic form. Both brothel and theatre feature in Foucault’s lecture “Of Other Spaces”, and the shared features of these sites, with respect to Joyce’s novel, have not gone unnoticed. In his study of the relationship between the form and setting of “Circe”, Austin Briggs points out the inherently theatrical nature of sexuality, as represented in *Ulysses*. He thinks, for example, of Bloom’s interior monologue in “Nausicaa”, where Gerty’s display is thought of in theatrical terms: “See her as she is spoil all. Must have the stage setting, the rouge, costume, position, music” (353). As Briggs explains, “in a sense, nothing on the stage, as in the brothel, can be taken as real: it is ‘all an act’.” (57) But L.H. Platt hints at another connection between the brothel and the theatre in “Circe” in his essay on the relationship between this chapter and the Irish Literary Theatre. As Platt points out, Joyce’s ostensible play borrows many of the frequently used motifs of the Irish Literary Theatre, such as “[h]allucinations, dreams, masking, [and] fantasy” (34). Therefore, it seems appropriate to consider this episode within the context of the revival and its objectives. As Platt explains, the proponents of revivalism “purported to be in the process of somehow dramatizing a national collective unconscious” (39), an aim that frequently manifested itself in representations of space, as we have already seen in reference to “Cyclops”. Yet Joyce evidently disagrees with the idea that such idyllic pastoral scenes are representative of the Irish character. As Platt writes,

the opening of *Ulysses* 15 uses landscape just as Yeats used it, as a natural symbol for the collective unconscious, but with the vital distinction that Joyce’s landscape is an urban red-light district as opposed to an Irish wilderness, and that the psy-

chological states it evokes are concerned with shame, guilt and survivalism, as opposed to Yeats's romance of dispossession. (40)

The implication seems to be that the brothel, "*ce bordel où tenons nostre état*" (15.3536), as Stephen says, offers a far more accurate representation of the national Irish psyche than the romanticised rural scenes with which the revivalists were so infatuated. In "Of Other Spaces", Foucault describes the brothel as a "space of illusion that exposes every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory" (27). The apparent actualisation of the figments of Bloom's and Stephen's inner lives in "Circe", and the episode's recycling of material from throughout the novel, similarly demonstrate the staged nature of their daily existences. In the divergence between their interior monologues and the words they actually speak, the reader perceives the performative nature of "real life"; it is only in nighttown that their true characters are externalised. However, as the episode progresses, we come to realise that no such unified national spirit is formed. Platt explains that "according to the Anglo-Irish directors of Ireland's cultural rebirth, the success of revivalism was crucially dependent on the creation of a theatrical space in which the ceremony of Irish nationhood could be performed" (34). I want to argue that in "Circe" Joyce undermines this objective by using the heterotopian quality of this theatrical space to demonstrate the absence of a cohesive sense of nationality.

The dramatic form of "Circe" works in two opposing ways, and thus creates a spatial duality. On the one hand it reinforces the space of the episode by creating an implied stage-setting on which the action is said to take place. The stage directions constitute a kind of meta-language, purporting to provide the reader with a concrete external reality, something that is largely absent from all the other chapters, with the possible exception of "Ithaca". However, as in "Ithaca", their status as meta-language also makes them a privileged locus for subversion, giving Joyce the chance to undermine dramatic convention and fabricate an impossible space. The stage directions, by their very definition, and their typographical opposition to the dialogue of the episode, ostensibly exist outside the invisible inverted commas that surround much of the novel, and thus cannot be easily attributed to the characters' respective interiorities. Martin Puchner has argued that they reflect "[t]he rise in the late nineteenth and early twentieth centuries of immensely detailed and at times excessively long stage direc-

tions” (84), and a move away from an understanding of stage directions as “the most direct attempt of the dramatic text to “dictate” theatrical performance” (85). Nevertheless, the impossibilities and incongruities contained within them still strike the reader as inexplicable by dint of the fact that, according to convention, they are supposed to describe action and movement within the clearly demarcated space of the theatre.

On the other hand, the implied theatrical setting serves to naturalise the seemingly impossible Circean transformations which the characters and setting undergo. As Foucault says in “Of Other Spaces”, “the theater brings onto the rectangle of the stage, one after the other, a whole series of places that are foreign to one another” (25). Thus, we are not surprised by Bloom’s endless costume changes that see him wearing “*youth’s smart blue Oxford suit with white vestslips*” (15.269), “*court dress*” (15.1007), “*a yellow habit with embroidery of painted flames and high pointed hat*” (15.1927-28), “*babylinen and pelisse*” (15.2005), a “*nondescript juvenile grey and black striped suit, too small for him*” (15.3316-17), and “*a flunkey’s plum plush coat and kneebreeches, buff stockings and powdered wig*” (15.3760-61) among many other outfits. Nor are we particularly surprised when the scenery inflates, as in “Cyclops”, to dimensions that are incompatible with the naturalistic setting of nighttown. Most notable is the erection of the new Bloomusalem, “*a colossal edifice, with crystal roof, built in the shape of a huge pork kidney, containing forty thousand rooms*” (15.1548-49). Similarly, the bizarre actions described by some of the stage directions are made possible by the dramatic framework, such as this one in which Bloom seems to perform a series of impossible feats:

Bloom walks on a net, covers his left eye with his left ear, passes through several walls, climbs Nelson’s Pillar, hangs from the top ledge by his eyelids, eats twelve dozen oysters (shells included), heals several sufferers from king’s evil, contracts his face so as to resemble many historical personages...turns each foot simultaneously in different directions, bids the tide turn back, eclipses the sun by extending his little finger. (15.1841-51)

Such exploits appear beyond the limits of representation, but the added layer of illusion that the dramatic form bestows on “Circe” strips this sequence of events of its air of impossibility. After all, is it not possible to stage the appearance of a man hanging from a monument by his eyelids? Or the illusion of a man covering his left eye with his left ear? Indeed, although Joyce exaggerates for comic effect, pushing the form to its limits,

such metamorphoses, as Platt points out, find precedent in the Irish Literary Theatre. "If Joyce's play was technically impossible," he says, "revivalist theatre was at least notorious for its technical demands" (35). As an example, he cites the famous transformation that lies at the heart of the Irish Literary Revival, that of Cathleen ni Houlihan (who appears in "Circe" as OLD GUMMY GRANNY) from old woman to young girl, rejuvenated by Michael Gillane's commitment to the revolutionary cause.

"Circe" thus presents us with two simultaneous spaces: on the one hand, the real setting of nighttown and Bella Cohen's brothel, in which the stage directions act as a meta-language which describes a concrete, albeit sometimes improbable, reality, and on the other, the illusory stage setting, upon which almost anything is possible. The theatre-brothel is, in Foucault's words, "a simultaneously mythic and real contestation of the space in which we live" (24). And although the theatrical quality of the brothel, as described by Briggs, means it is sometimes difficult to distinguish between these two levels of representation, on other occasions the stage-world does exceed the limits of reality. As in Borges's encyclopaedia, it is the way in which the different elements juxtaposed seemingly preclude the possibility of their simultaneous presence on a common locus that "Circe" most explicitly stages impossibility. And in this instance, the incommensurable elements juxtaposed are the *dramatis personae* of the chapter.

Despite this theatrical blurring of reality and illusion, there are certain assumptions that it seems safe to make when classifying the capitalised speakers into groups according to the different levels of reality that they represent. First there are those characters who we infer to be actually present in nighttown, including STEPHEN, LYNCH, BLOOM, FLORRY, KITTY, ZOE, PRIVATE COMPTON, and PRIVATE CARR. Then there are those that appear in other episodes, but whose appearance in the red light district strikes the reader as incongruous, such as GERTY, MOLLY, ALF BERGAN, and MRS BREEN. Less debatable is the inclusion of a number of characters who the text informs us are deceased, and thus presumably the products of Stephen's and Bloom's imaginations, such as PADDY DIGNAM, VIRAG, RUDOLPH, ELLEN BLOOM, RUDY, and May Dedalus, Stephen's mother, who is designated as THE MOTHER. The same applies to historical literary figures such as SHAKE-SPEARE, and LORD TENNYSON. Implausibly large groups are given collective voices, for example THE CHAPEL OF FREEMAN TYPESETTERS, THE MOB, THE IRISH EVICTED TENANTS, THE DAUGH-

TERS OF ERIN, THE CIRCUMCISED, THE ORANGE LODGES, THE GREEN LODGES, THE VOICE OF ALL THE DAMNED, THE VOICE OF ALL THE BLESSED, and most inclusively, ALL. In a chapter that has no apparent limits, this last term could effectively signify the entire world. There are also animals (THE MOTH, THE NANNYGOAT, THE RETRIEVER, THE HORSE), mythological figures (THE NYMPH, THE HOBGOBLIN), inanimate objects (THE SOAP, LYNCH'S CAP, THE BUTTON, THE DOORHANDLE, THE FAN), and even places (SLEEPY HOLLOW). There are disembodied voices (THE CALLS, THE ANSWERS, VOICES, DISTANT VOICES, BOYLAN'S VOICE, MARION'S VOICE), and detached body parts (VIRAG'S HEAD). But the most obvious way in which Joyce transgresses the possibility of real space in "Circe" is in his decision to confer speaking roles upon abstract concepts, actions, and ideas such as THE END OF THE WORLD, THE HALCYON DAYS, THE KISSES, THE HUE AND CRY, THE SINS OF THE PAST, HOURS, and THE ECHO. In the stage directions Joyce makes some of these concepts incarnate; for instance, THE END OF THE WORLD becomes a two-headed octopus (15.2177), while THE HALCYON DAYS are represented by a group of high school boys (15.3325). But although these ideas could feasibly be represented on stage by actors, a device not uncommon in the theatre, in what reality could they co-exist with people (real, fictional, or historical), animals, actions, places, and disembodied voices? "Circe" thus constitutes a textual heterotopia in its juxtaposition of incompatible categories; like Borges's encyclopaedia, the heterotopian stage acts as a non-place in which completely incompatible elements can exist side-by-side.

It is perhaps not surprising therefore, when the chapter climaxes with a vast chasm opening up beneath the action. Triggered by Stephen's smashing of the chandelier in Bella Cohen's brothel, a great apocalyptic scene is set in motion. First, the stage directions regurgitate Stephen's thoughts from "Nestor": "*Time's livid final flame leaps and, in the following darkness, ruin of all space, shattered glass and toppling masonry*" (15.4244-45). A skirmish between Stephen and Private Carr follows, in which the former shows equal disdain for the representatives of his and his opponent's nations: Cathleen ni Houlihan, in the guise of the Old Gummy Granny, and Edward VII, respectively. If this scene purports to stage a collective national unconscious, as Platt contends, then the implications of the void that subsequently erupts seem apparent. The nation, like the

church, is founded, as Stephen thinks in “Scylla and Charybdis”, “upon the void. Upon incertitude, upon unlikelihood” (9.842).

Any commentary on *Ulysses* has to contend with the tension that exists between Joyce’s self-declared cartographic aesthetic, and the linguistic experimentation that saw his work championed by the proponents of French post-structuralism, who held it up as the epitome of a kind of writing without any grounding in reality⁵. Foucault’s concept of the heterotopia proves a useful tool in helping us to bridge this gap between the novel’s geographical particularism on the one hand, and its flight from reality on the other. As places which are outside of space, sites which can be located on a map, but which undermine their own reality through their inner constitutions, they allow Joyce to unfold a form of placeless language within a conceivably naturalistic framework. In so doing, he manages to present the political discourses at play in 1904 Dublin, giving voice to their respective advocates, but simultaneously manages to undermine the ground which they are contesting. By creating such impossible textual spaces, Joyce’s language precludes its own status as discourse, as such constructions could never be contained within a single subjectivity; therefore, he resists the essentialising discourses of nationalism, colonialism, and of any other political force. Instead he posits a notion of the nation that is contained within the incompatibility of these different voices. Homi K. Bhabha has emphasised the importance of heterogeneity and incommensurability in the narration of the nation⁶. It is from the “incommensurability in the midst of the everyday”, writes Bhabha, “that the nation speaks its disjunctive narrative” (311). As Foucault’s writings on the heterotopia make clear, space is a privileged locus for the representation of incommensurability, as only in space, or rather the violation of traditional understandings of space, can true incompatibility be manifested. Indeed, Bhabha’s description of “incommensurability in the midst of the everyday” resonates with Foucault’s definition of the heterotopia as an everyday place which has the capacity to juxtapose entirely different spaces in an inconceivable manner, and thus constitute the “disjunctive narrative” of the textual heterotopia, that type of fictional space representable only in language. As crucibles of incommensurability, these sites thus become the “different places” from which Joyce attempts to capture the diversity and heterogeneity of the Irish nation in language.



- 1 Here I am not treating Dublin as a synecdoche of the entire Irish nation, but rather employing the logic that if a city is divided, then the nation of which it is a part must too be divided.
- 2 For a discussion of ‘Ithaca’ in relation to non-Euclidean geometries and mathematical contradictions see also Patrick McCarthy’s essay ‘Joyce’s Unreliable Catechist: Mathematics and the Narration of ‘Ithaca’.
- 3 Joyce’s familiarity with Mangan is attested to by an essay, titled ‘James Clarence Mangan’, which he wrote while at university, and which is published in *The Critical Writings of James Joyce* (73-83).
- 4 Gibson explains that the double-epithets used to describe the Citizen here have long been recognised as a parody of a mock-bardic device used by the proponents of the Anglo-Irish Literary Revival (115).
- 5 See the collection *Post-Structuralist Joyce: Essay From the French* edited by Derek Attridge and Daniel Ferrer, and Colin MacCabe’s *James Joyce and the Revolution of the Word*.
- 6 Vincent Cheng has previously drawn on Bhabha’s definition of the nation in his *Joyce, Race, and Empire* (246-48).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Attridge, Derek, and Daniel Ferrer, eds. *Post-Structuralist Joyce: Essays From the French*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon, 1994.
- Bhabha, Homi K. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." In *Nation and Narration*. Ed. Bhabha, Homi K. London: Routledge, 1990. 291-322.
- Briggs, Austin. "Whorehouse/Playhouse: The Brothel as Theater in the "Circe" Chapter of *Ulysses*." *Journal of Modern Literature* 26 (2002): 42-57.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of 'Ulysses'*. Oxford: Oxford University Press, 1989. (Originally published 1934).
- Bulson, Eric. *Novels, Maps, Modernity: The Spatial Imagination, 1850-2000*. London: Routledge, 2007.
- Cheng, Vincent J. *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Duffy, Enda. "Disappearing Dublin: *Ulysses*, Postcoloniality and the Politics of Space." In Attridge, D. and Howes, M. Eds.. *Semicolonial Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 37-57.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Trans. Jay Miskowicz. *Diacritics* 16 (1986): 22-27.
- Foucault, Michel. *The Order of Things*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2009.
- Gibson, Andrew. *Joyce's Revenge: History, Politics, and Aesthetics in Ulysses*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Gifford, Don, and Seidman, Robert J. *Ulysses Annotated*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Howes, Marjorie. "'Goodbye Ireland, I'm Going to Gort': Geography, Scale, and Narrating the Nation." In Attridge, D. and Howes, M. Eds.. *Semicolonial Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 58-77.
- Joyce, James. *The Critical Writings of James Joyce*. Eds. Ellsworth Mason and Richard Ellman. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1959.
- . *Selected Letters of James Joyce*. Ed. Richard Ellman. New York: Viking, 1975.
- . *Ulysses: The Corrected Text*. Ed. Hans Walter Gabler. London: The Bodley Head, 1986.

- Kenner, Hugh. *Ulysses*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.
- MacCabe, Colin. *James Joyce and the Revolution of the Word*. London: Macmillan, 1979.
- McCarthy, Patrick A. "Joyce's Unreliable Catechist: Mathematics and the Narration of 'Ithaca'." *ELH* 51 (1984): 605-618.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. Abingdon, Oxon: Routledge, 1992.
- Mendelson, Edward. "Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon." *MLN* 91 (1976): 1267-75.
- Nolan, Emer. *James Joyce and Nationalism*. London: Routledge, 1995.
- Platt, L.H. "Ulysses 15 and the Irish Literary Theatre." In Gibson, A. (ed.) *Reading Joyce's "Circe"* (*European Joyce Studies* 3). Amsterdam: Rodopi, 1994, 33-62.
- Puchner, Martin. *Stage-Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore, MA: The John Hopkins University Press, 2002.
- Wilcox, Joan Parisi. "Joyce, Euclid, and 'Ithaca'." *James Joyce Quarterly* 28 (1991): 643-49.

Secular Spaces and Religious Conflict. Sean O’Faolain, Edward Said and the Irish University Question

Alfred Markey

University of Léon

*I*n the parlance of popular Irish nationalism, independence, achieved in the first years of the 1920s, brought an end to “700 years of colonial oppression.” The important caveat of Northern Ireland notwithstanding, the dominant view was that the long historical struggle for independence had achieved its logical terminus and the harmony of the native Irishman with his mostly rural environment was now a *fait accompli*. Notably, in the decades following Irish independence, an official discourse in apparent consonance with such a sense of completion gave priority to texts, whether literary or visual, which reinforced a largely static conception of national identity that, in effect, gave testimony to the fact that the Gaelic, Catholic peasant was now free to take his place in his natural realm, the unchanging, even spiritual place to which he belonged¹.

We have, then, an accommodation of temporal and spatial paradigms which eventually led to an ideological conservatism reflected in the decreased protagonism of national subjects in favour of the authentic landscape. With liberation apparently achieved on independence there was, quite simply, no longer the same need for activism on the part of the people, public protagonism could be left to the spiritual leaders, whether the religious clergy or the political elite headed by Eamon de Valera, with public participation largely consisting of little more than the reiteration of the tenets of an identity expressed in quasi-religious terms.

Where it existed, dissent against these hegemonic values increasingly took the form of a discourse of modernisation and a liberal humanist

defence of a universalism which decried the dominant nationalism as symptomatic of backwardness and underdevelopment. Here Sean O’Faolain is generally held to be crucial, particularly his role as editor of the key magazine *The Bell* which was seen to consistently offer intelligent critiques of the key tenets of the autarkic Free State. Both at the time and in later critical assessments, particularly through his association with the so-called revisionism, O’Faolain is often linked with a discourse of modernisation which can, however, be criticised for failing to give due account of the degree to which alternative spatial conceptualizations serve to disrupt teleologies of progress which are fashioned to the model of the metropolitan centre. In this paper I propose that such evaluations fail to take account of the strategic quality of O’Faolain’s intervention². Here I will examine a number of his *Bell* editorials to demonstrate how, in line with the spatially inflected model of subjectivity proposed by Edward Said, his intervention can be seen to be secular, a concept understood as potentially productive of spaces of interaction and public participation subversive to the Free State’s dominant geopolitics³.

A signal example can be found in O’Faolain’s dealing with the controversies surrounding the universities. “The University Question”, a 1944 *Bell* editorial, was where O’Faolain first looked in depth at the ecclesiastical ban on Catholics attending Trinity College. Certainly the “ban” is a difficult departure yet, as he highlights, the institution of the state is continuously “inventing” crimes and in fact the prohibition isn’t new in itself, but had merely become obsolete because applying for permission had ceased to be the normal practice (1-2). Similarly, he notes, lest Protestants feel aggrieved, that previously all universities were denominational and Irish Catholics had been denied university education from the Reformation to approximately 1793 (3-4). Exploring much of what was developed in the later “The Priest in Politics”, O’Faolain examines why the efforts for a Catholic University had failed for so long and, inspired by what Cardinal Newman wrote of the intransigence of the Irish clergy, particularly with regards to the involvement of the laity, he concludes: “The contentious questions were of the order of Episcopal control over organisation, clerical censorship over professors, strict denominationalism, and the unwillingness of Trinity College to co-operate” (4).

Hence we had a very clear clash between two institutions determined to shore up their power base with an evident disregard or distrust of initiatives to open up to outsiders. O’Faolain emphasises that although the

current problem originates from the Catholic side, in the past some Catholic clergy had attempted to bridge the divide but had been frustrated by Protestant protectionism. The immediate purpose of his historical contextualising is apparent as he remarks: “It might help to soothe hurt feelings if the present Regulations were regarded in the light of these events” (6). His intervention with regards to the “University Question” can thus be seen as aimed at enhancing relations in society and as compatible with Said’s view that “every intellectual whose *métier* is articulating and representing specific views, ideologies, logically aspires to making them work in a society” (*Representations of the Intellectual* 82).

Similarly, by giving us the broad picture, O’Faolain is avoiding any rush to interpret the situation in terms of a morality play with clearly defined lines of antagonism, so facilitating the practical application of his secular model of engagement. The specific roles of each side are not historically fixed but are complex and mutable and he attempts to move his audience away from polarisation and uncritical identification with either of the sides, so avoiding the existing clash resulting from an excessively defined politics of identity that separates Protestant from Catholic. Fundamental to this effort is his attempt to link these religious institutions through an appeal to a common humanity. The common human bond isn’t however, new, it having marked inter-religious relations in the Free State’s first decades:

The question therefore which must trouble our fellow-countrymen is not ‘Why?’ but ‘Why *now*? Why, in 1944? When the two universities have existed side by side so fraternally for over thirty years? When students have long interchanged hospitality, and professors interchanged knowledge? When the course of politics has gone so far to obliterate distinctions and differences of all kinds?’ (6-7)

O’Faolain concludes:

For the thing the history of these disputes teaches us is that religion, held by ordinary human beings in ordinary human circumstances, however divine in its origins, is human in its course. Though, surely, if *any* ideal does not follow the contours of human nature it must evaporate, and both ideal and humanity be the loser? (6-7)

This is a most interesting passage and reflective of much of the writing of O’Faolain. Where local conflict arises out of the clash between ethnic or religious groups, ethnic loyalty, that sense of exclusive belonging,

dislodged through an appeal to a common humanity, while simultaneously he firmly stresses the need to link any ideal or abstraction of humanity to its particular local significance. Consequently, O'Faolain's utilisation of the overarching human framework isn't done at the expense of local detail, "humanity" doesn't automatically enfold particular differences to an overall dominant narrative but does here act as a bulwark against the excesses of idealistic, totalized ideas of ethnic identity and may engender a space of dialogue where these "ethnicities" may engage with each other.

The divine and the human must account for each other, the ideal and the real are not held in strict separation but are shown to be fraternal, interchanging hospitality. Homes, houses are thus open to the other who isn't quite the same but is not kept at a radical distance, he is a brother with whom one shares much but isn't obliged to obey. Benefits will accrue locally and on the ground from such a fraternal model of intercommunicating houses, as is evident in the corollary O'Faolain draws:

One cannot, in short -Who should know this better, to our cost, than Irishmen?- touch Religion without touching Politics and affecting Society. We cannot, to give a homely example, tell our children not to mix with our neighbours' children on religious grounds, and at the same time expect our neighbours to believe that we have no personal objection to them. Irish Protestants would have to be angels, not human beings, not to feel a sub-implication that there is something sinister about their creed, and their society [...] this [...] in its enlarged form is of vital importance to us in connection with Partition and the whole political future of Ireland. (7)

In other words, there is no point in paying lip-service to a theoretical, universal human bond if that doesn't take account of particular difference.⁴

Here O'Faolain sells this tolerance as in part a strategic ploy with which to achieve what for much of his audience was the ultimate Holy Grail, the independence of a 32 county state. But also what is apparent is how O'Faolain doesn't deploy this universalising human framework in the interest of maintaining the status quo but rather with an eye on change, on rearticulating relations away from the existing situation of power yet without abandoning the potential for a local "Irish" identity different to the flawed version hegemonic in the Free State. Like other postcolonial intellectuals, O'Faolain is not unaware of the difficulty of buying into a universal model, but equally he can clearly see the benefits that may accrue from it. When O'Faolain avails of the universal language of Western humanism he does so to utilise it as needed locally, in an ongoing dialogue

with the particular. Our examples reveal how clearly this is the case and give the lie to the idea that ultimately he is a liberal humanist in the mould of the apolitical aesthete concerned to move away from supposedly backward identifications with, for example, ethnic or national groups, in favour of a “mature” universal sphere. This distinction is very important to our understanding of the value of O’Faolain’s public participation.

Critics who lament non-metropolitan subjects taking on the tainted universal language of justice, equality, development, liberty and human rights appear to question their ability to know what is good for themselves, projecting an image of passive reception rather than recognising the potential for agency, the active appropriation of tools that may serve particular needs.⁵ This is apparent in the writings of O’Faolain. Liberty, he has written, is different for an Englishman, it is firmly embedded in the solid history of prosperity that goes hand in hand with the project of Empire. For the Irishman it *is* different, yet that doesn’t disallow him from using it. In the April 1942 *Bell* editorial, “To What Possible Future”, O’Faolain uses the example of the English village, stating that as “we” attempt to establish a prototype for the future it would be a great mistake to try and measure “ourselves” in relation to the English model. Irish circumstances are starkly different:

We shall never be a ‘grand’ country. That has been ordained by history and economics and all sorts of things. Grandeur comes from privilege and wealth and has to be paid for dearly. Behind that quiet village, behind the staid dignity of the country town [...] there is the turmoil of Feudalism, the Reformations, the buccaneers of the Spanish Main, the Enclosures, the rise of Whiggery, International Commerce, the trial of Warren Hastings, the speculation of Clive, the whole run of the Industrial Revolution, great colonies, able colonists, enterprise, world-credit, and to balance there is also slums and the Vagrancy Laws and Depressions and slag-heaps [...]. (3-4)

The “balance” of course involves Ireland:

For it is because of empire that in London or Paris or Berlin you could step off the pavement into India or China, and dine anywhere in Europe in one city. [...] If you want to possess Flying Cicoires and Elgin Marbles you must bedew the rocks of Greece with blood. Heaven knows we should understand all that well enough. Trafalgar square was built out of Irish funds and Belgravia rose on the mud dug out of Saint Katherine’s docks by Irish navvies who emigrated to Wapping in the Black ‘Forties. (4)

O’Faolain offers us an “imaginative geography” (Mortimer 54) of colonial grandeur and, along the lines of the “contrapuntal reading” Said makes of canonical metropolitan texts in *Culture and Imperialism*, he reads back from the colonial periphery to reveal the history that metropolitan power was built upon, availing of the cityscape to starkly posit the notion of a clear, visible hierarchy that gains material expression through an “upstairs-downstairs” spatial division with the Irish navvies firmly placed in the mud at the bottom.

O’Faolain was determined to set himself up in the interstices of the nation, to hyphenise his identity, and effectively place himself in the location of the exile. As Said writes in “The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile:” “Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that -to borrow a phrase from music- is contrapuntal” (55). O’Faolain himself has this plurality of vision but through his intervention in the public sphere he isn’t just revealing this broad vision as a mark of an uncritical desire for cosmopolitanism of the native elite which accepts without dissent the primacy of cosmopolitan values and is ultimately complicit with the status quo, favouring an axis of modernity and backwardness consistent with colonial power relations⁶. As he uses the language of universal humanism he isn’t merely trying to demonstrate a modernity that apes the metropolitan model. We have seen how he rejects the notion of the village built in imitation of the English model, just as he rejects the autarkic fetishisation of authenticity, evidenced for example in the glorification of the peasant cottage identified as so central to the iconography of the early Free State. Rather than taking either of these dead-end routes, he attempts to construct something alternative and new from an exilic, contrapuntal awareness of complexity. As Said writes:

Necessarily, then, I am speaking of exile not as a privileged site for individual self-reflection but as an *alternative* to the mass institutions looming over much of modern life. If the exile is neither going to rush into an uncritical gregariousness nor sit on the sidelines nursing a wound, he or she must cultivate a scrupulous (not indulgent or sulky) subjectivity. (“Mind of Winter” 54)

Such critical engagement is ultimately the route to the realisation of native subjectivity⁷.

Certainly, O’Faolain demonstrably challenges any uncritical, comfortable rendering of “home”, but equally he does so with regards to the ready-made forms or prefabricated models that in the uneven traffic from the metropolis to the periphery seek to mask their own complex history complicit in colonial exploitation, while attempting to erase native culture in favour of an ersatz reproduction of an original⁸. For O’Faolain, the meanings concepts or ideas take on or produce depend on context, on where they are “housed:” what institutions they emanate from and what the relationship of the speaker is to these institutions. In broad terms, as Said indicates, if we take them for granted, afford them a “natural” self-evident quality and “house” them comfortably, the turn may be excessively conservative and productive of dogma and orthodoxy, a phenomenon apparent in the fetishising of nature in autarkic post-independence states. In contrast, by drawing attention to the manner in which ideas and concepts may take alternative routes to those “naturally” ordained and by using an “exilic” or “contrapuntal” approach to institutional hegemony, we open up the potential for change.

When, consistent with the “unhoused” vision of Said, we see O’Faolain appealing to a common humanity in order to break out of the impasse arising from the clash between the institutions of the churches and their universities, it is imperative that we recognise this is not just some unselfconscious mimicry of colonial values which at bottom goes against the native Irish interest. Gerry Smyth, in his influential study, *Decolonisation and Criticism*, refers to what he deems a mode of *Liberal* decolonisation which is the sort of resistance where subordinate colonial subjects “seek *equality* with the dominant colonialist identity” (16). This he maintains is historically characteristic of the Anglo-Irish intellectuals who, as he suggests, attempt to *raise* the colony or nation to the level of the colonial centre. Smyth states:

Liberal decolonising discourse is problematic in that the *equality* to be achieved is already overwritten by the values of the dominant subject, and the language in which equality can be achieved is thus always inscribed with, because formed on the basis of, *difference*. Liberal, egalitarian and universalist strategies, therefore, can be of only limited success because even ‘victory’ in these terms necessitates the colonial subject’s engagement with discursive systems which confirm the original opposition between coloniser and colonised. (16)

He then goes on to quote from Albert Memmi:

As Albert Memmi wrote: ‘The first ambition of the colonized is to become equal to that splendid model [the colonizer] and to resemble him to the point of disappearing in him’ (1974:120), where ‘disappearance’ amounts to continued native/settler subservience to colonial domination. For the liberal subject trying to *raise* the experience of the colonised up to that of the coloniser, or to locate a non-ideological realm in which coloniser and colonised can converse in an innocent universal language, *equality* ultimately signifies a denial of national validity and adherence to a structure of differences which maintains the economy of power in favour of the coloniser. (16-17)

For some critics this is, in effect, what O’Faolain fell for, trying to *raise* or civilise the uncouth natives, while himself cultivating contacts with the Anglo-Irish such as Elizabeth Bowen or Hubert Butler, and in the form of his dress, mannerisms and even speech perceived as largely trying to ape the coloniser and “converse” in an “innocent” universal language.⁹ Yet, notwithstanding these associations, he shows no evidence of wanting to unproblematically disappear into the model of the coloniser, a reality explicitly evident in the rejection of the “prefabricated” prototype village that would symbolise a total lack of resistance to postcolonial acculturation and ultimately the acceptance by the colonial subject of his subaltern “place.”

Perhaps to the mindset of those caught in the bind of nativism, itself a clearer product of colonialism, O’Faolain may appear a “shoneen”, collaborationist, and if viewed superficially, sometimes his defence of liberal and humanist values that engage with universalist notions appears to follow the Anglo-Irish liberal model. Smyth, although elsewhere he refers to “the subtle negotiations and struggles over disciplinary borders and boundaries that were carried on in the pages of all the journals”, such as *The Bell* (102), subsequently makes a notably less subtle judgement that:

The power of O’Faoláin’s discourse lies in its affectation of the sort of holistic insight possessed by pre-revolutionary intellectuals such as Yeats or AE. In the postcolonial era, however, this Arnoldian strategy (of which O’Faoláin himself is one of the foremost practitioners) is in itself, regardless of immediate local insights, a tacit acknowledgement of metropolitan cultural leadership, as ‘Irish’ experience looks to comprehend itself in the ‘universalist’ terms made available by ‘non-Irish’ sources. (116-117)

The notion of “affectation” clearly suggests O’Faolain is somehow trying, in classic colonial fashion, to imitate the likes of Yeats or AE. However, much as he admired both of these great figures, close reading emphatically demonstrates that in no sense is he attempting to do so. To depict his intellectual role in such terms is to greatly underestimate the subtlety of his engagement with some very difficult issues and with the very acute dilemmas of the native intellectual.

For one thing, the cases of Yeats and AE are very different to that of Arnold. The relationship of the former to the political regime of their time was of ambivalent resistance to the power of the metropolitan centre in the name of a perhaps troubled, but ultimately anti-hegemonic nationalism, whereas the holistic focus of Arnold was essentially conservative, designed to build up and fortify already hegemonic institutions like the university and the nation rather than seek to radically transform them. Equally, the supposed holism of O’Faolain is very much based on the people as participants rather than passive representatives of an ideal, with intellectual participation in *The Bell*, for example, involving a broad spectrum of heterogeneous protagonists, and hence completely different to the authoritarian, hierarchical model proposed by Yeats¹⁰.

The relationship to institutions and traditions is radically different, particularly to that of Arnold, as we find O’Faolain’s tendency is always to look to open institutions to outside, critical influences. His attitude and ideological positionings are those of a critical, secular humanism of the sort Said promotes, positionings bearing little resemblance to the Arnoldian desire to define and reinforce tradition in the interest of a manifestly solid national identity, instead subjecting it to a critique that is intended to ultimately facilitate the negotiation and creation of new entities. And crucially, when O’Faolain employs ideas of liberalism or universalism, his use is never innocent or non-ideological. This attitude is crucial given that, as David Lloyd maintains, it is “the very division between politics and culture that is the hallmark of liberal ideology” (qtd. in Smyth 37).

Broadly speaking, in relation to the debates around culture and politics that have taken place in Ireland over recent decades, we can state that the positions taken by intellectuals in the academy either served to largely support existing political and ideological values and structures or to problematise these relations with a view to promoting more enabling reinterpretations. And, as we noted, the influential figure of O’Faolain is usually linked to the so-called revisionists, with this association frequently underwritten by

reference to his supposed liberal humanist values. However, in the degree to which these values express a conservative attitude that is ultimately complicit with metropolitan hegemony, as outlined above by Smyth, O’Faolain fails to fit the mould. Ultimately, far from defending a strict separation of culture and politics, or from evidencing what historian Ciaran Brady has termed, in relation to some revisionists, “a crude unreflective empiricism” (7), happily confident in its ability to cleave history and facts from myth, O’Faolain values the intellectual’s role in bringing about debate and facilitating the reinterpretation of identities, whether Protestant and Catholic or coloniser and colonised, in unforeseen new directions.

For example, lest his defence of the right to free speech of members of the Anglo-Irish elite, such as Hubert Butler¹¹, be misconstrued as deference to a colonial/metropolitan leadership, it should be considered in the light of what he has to say elsewhere, such as in his “Toryism in Trinity” *Bell* editorial. This is a reaction to a pamphlet by Professor W. B. Stanford, of Trinity College Dublin. The pamphlet sets out to voice what the author sees as the legitimate grievances of the Protestant population in the Free State. In his response the editor states that up to the moment the editorials had mostly been written in an impersonal style but that in the light of the effect the Stanford pamphlet would provoke instantaneously in “any average Irishman of, I hope, normal intelligence and tolerance”, the “egoism of the first person” was the only appropriate way to respond (185). His response is thus firmly anchored in the particular, articulated in the light of the specific case of Irish history, and is a clear example of the native subject forcefully asserting his individual identity, demonstrating a vocal, potentially transformative agency rather than an imitative objectivity that presumes to neutrality but, at bottom, seeks to discreetly fit in to the broad machinery of metropolitan power. O’Faolain bristles: “Its burthen is a grievance: a popular subject in Ireland since we are adepts at grievances, but a dangerous one since any Catholic knows more about grievances, ancient and modern, than all the Anglicans of Ireland and Great Britain put together” (185)¹².

He charges the professor above all with lacking “a real sense of history”, reflected, for example, in the latter’s reference to the horrors of the penal century in terms which state there was: “after the 16th century a strong party in the governing classes who had no wish to see all Irishmen enjoy the material, to say nothing of the spiritual, privileges belonging to the ‘official faith’ ” (189). O’Faolain deems this to be a case of “genteelly” passing “over one of the most horrible periods of religious persecution, or

since we are being euphemistic should I say ‘religious discrimination,’ in the history of Europe?” (189). Pressing further on the subject of being euphemistic, he mercilessly attacks as worthy of *The Bell*’s competition for “Famous Understatements”, Stanford’s “elegant euphemism” on the politics of the penal times: “‘a cold policy of exclusiveness’” (189). The editor, barely containing himself, retorts this was rather: “a jungle of the vilest passions that ever disgraced a creed, an abattoir of blood and torture whose effects are still rooted in the marrow of our memory. After that one is not surprised to realise that the Professor seems utterly unaware that behind all this there lies that old historical conflict, Church versus State” (189).

Consequently, when O’Faolain decides to avail of an abstract such as liberty, for example, he evinces the sort of scrupulous subjectivity Said proposes by rejecting an un-critical acceptance of a ready-made metropolitan model and making explicit how, for an Irish Catholic, liberty cannot rise above the “abattoir of blood” of the eighteenth century, or the Irish navvies in the mud fleeing the famine in the 1840s. It cannot magically sidestep the messiness of history and the exercise of power which resulted in long-standing and sustained marginalisation of whole ethnic groups to the effective centres of power. In other words, unlike Stanford, he doesn’t write out the complexity of history or elide rebellious undercurrents that potentially dissent against the idea of a clear narrative of universal progress; instead, he places great emphasis on representing history’s complexities, never rendering it as unproblematic or self-evident and factually transparent.

O’Faolain’s response here to the issue of historical grievance isn’t just something we can pass over while elsewhere asserting that he is an emphatically anti-nationalist revisionist, ultimately caught in the trap of looking to the metropolitan centre to know how to behave appropriately, how to dress, speak, and think. Clearly, O’Faolain is quick to anger at a keenly-felt awareness of how his ancestral people were victims of colonial expansion. He can tap into a deep well of grievance if needs be, and the idea of “an abattoir of blood and torture whose effects are still rooted in the marrow of our memory” remains a live issue. Nonetheless, a very self-conscious intellectual engagement with history and its legacy sees him making the very deliberate choice not to cultivate grievance but instead to search about for ideas, frameworks, models of behaviour and idioms of expression that are potentially more empowering than the sullen cultivation of grievance. Following the spirit of *critique* that Said identifies as the essence of a renewed, radical humanism¹³, to gain a fair sense of what

O’Faolain is trying to achieve, one must go beneath the apparent surface to clarify the true nature of the sort of “quiet village” he speaks of and which masks the mud and blood elsewhere.

In the reaction to Professor Stanford, we find again a clear pattern of engagement. As well as insisting on a broad-ranging take on history that accounts for the narratives of the less-favoured, O’Faolain, like Said, is keen to present facts not just as elements presented in isolation of complex contexts but which give substance to, and flesh out, broad historical narratives. And the facts he presents reveal Stanford has no real case to make:

Thus I have before me a statement made in July, 1924 by Primate Day, that almost legendary figure in the modern Church of Ireland: -‘To say, that Protestants are in any way ignored, despised, or ill-treated is entirely contrary to the facts.’ That was the old Free State. Fourteen years after, in May, 1938, I find *The Irish Times* approving an address by Dr. Harvey, Bishop of Cashel, by saying: ‘In the new Eire Protestants hold positions of high honour in every branch of public life. The first President is a son of a Church of Ireland clergyman. There are four Protestant judges in the High Court: and there is not a town or village in the country in which the Protestant citizens do not exert an influence that is out of all proportion to their numbers.’ (186)

O’Faolain makes it clear that Stanford’s judicious avoidance of notable grievances felt on the part of Irish Catholics, just as he protests Protestant grievance that flies in the face of the evidence, is manifestly disingenuous and clearly part of a strategy aimed to bring influence to bear in the political realm. O’Faolain’s reaction is to warn that “what he is doing is inviting a new rivalry of churchmen for political contacts” (189-190). Our editor is unimpressed to find Stanford “as calm as you please, demanding ‘influence in making government appointments’ and asking for greater ‘economic and political supports’ for Protestantism” (190-191). It appears he is making a pitch for influence on behalf of the elite formation he belongs to, Protestant Trinity College. Stanford’s participation in public appears primarily to be that of the intellectual at the service of the institution he belongs to and not at the service of ethic values. O’Faolain draws a parallel with bodies such as the Knights of Columbanus, the Orange Lodge or the Masonic Order which, in his view, are designed to give structure to hierarchical privilege that is ultimately determined by financial concerns, a core issue bedevilling Ireland at that time. O’Faolain writes of a “so-called Catholic defence of democracy” (191), revealing

how the reality is of a democracy hijacked by such groups to serve the needs particularly of the Catholic middle-classes then dominant, and quite simply Stanford's problem is that he, similarly, is attempting to achieve greater influence for himself and his own kind.

To O'Faolain, this kind of identity politics was hugely damaging to the newly independent nation still trying to assert itself. He resents having to identify himself as a Catholic and the fact that the attitudes of the likes of Stanford drives people to take sides, to establish antagonistic oppositions consistent with the dominant geopolitics that are hugely harmful, and are, in fact, reproductive of the hegemonic binary, colonial structure that Smyth accuses him of underwriting. Indeed, as O'Faolain states in "The University Question," the drive to give precedence to religious identity over political, social or human considerations is productive of the sort of misplaced idealism which draws him to lament "those vast reaches of history east and west during which similar ideals caused untold human misery without achieving the desired result" (7). The key issue is the manner in which such idealism is drawn to the exercise of absolute power. To counter this tendency, he invokes the figure of Cardinal Newman who "Defended the strong democratic spirit of the laity in this whole university question, not only in England but in Ireland; for in defence of the rights of the laity he resolutely opposed the efforts of some of the bishops, of a less liberal mind than his, to get 'the most absolute power over University organisation in every detail'" (8). Here democracy, liberty and rights are concepts that may be invoked across a range of sites to contest absolute power as exercised through institutions. But, as he says, "if ideals do not follow the contours of human nature they evaporate" or, it would seem, are manifest in a totalitarian manner (9).

It is unsurprising to find that he uses Newman as a key reference, given that the cardinal insisted on a traffic of ideas between the spaces of the lay people and the elite clergy, between the people and the university and between Ireland and England. By reaching out to what he himself considers a conservative point of reference such as Newman, O'Faolain evinces the characteristics Said identified with the scrupulous subjectivity of the border, amateur and secular intellectual who is always on the move, always traversing disciplinary and institutional boundaries and as such always attempting to create new spaces of engagement. Clearly not posing as non-ideological, nor attempting to maintain existing situations, or economies of power, O'Faolain's whole intellectual praxis aims to bring

about change, to be anything but conservative. In fact, it seeks continuously to wrestle concepts such as liberty from disabling associations with elite formations, it challenges binary frameworks and institutional discourses that simplify complex realities and inscribe subjects within clearly defined parameters. And, crucially, much as the general perception of his work would have us believe, he doesn't engage in a denial of national validity because of his use of a universal language.

Having outlined the above considerations, having emphatically tagged ideals and abstractions to humanity in its specificity rather than some un-anchored universal sphere, he turns once again to the Catholic-Protestant clash. He now focuses on what may emerge from this engagement with Catholics and Protestants, asking the crucial question: "What is being born here?" (10). Is the conflict a demonstration of the beginnings of a new order emerging? Again he turns to Newman, but now in the person of Bishop O'Dwyer of Limerick, an influential defender of Newman's legacy and inheritor of his intellectual tradition, who had, in fact, backed the idea of a national university containing both a Catholic college and Protestant Trinity College. O'Dwyer had defended the influence of the laity in Catholic education in the belief that the consequently more educated body of men would ultimately strengthen Roman Catholicism.

For O'Faolain, then, the renewed authoritarianism he addresses in "The University Question" is perhaps not unrelated to, even a reaction against, the existence of a potential germ of revolt against clerical control. He perceives a burgeoning defence of "independence" that could shape the nation being formed. "The National University was once the fortress of 'self-government and independence,'" he points out (12). In other words, it was relatively independent of political and clerical influence, however, in the face of contemporary attempts to exercise what Newman called "the most absolute power over University organisation in every detail" (11), the spirit of independence might seek to find accommodation in the university of the erstwhile foe. So, in the light of potential popular, lay resistance to clerical and political power, O'Faolain predicts: "Whichever institution chooses, in the end, to house these principles may well hold the future of Ireland in its hands" (12).

Ireland is thus a project for the future, not a self-evident, existing and fixed reality. In the vanguard of the new Ireland being wrought will be those institutions which accommodate independence or its close relative, liberty. Rather than an absolute abstraction with a fixed location, it may

temporarily, strategically set up house in one institution but is ultimately operational -like O'Faolain's role as public intellectual, and *The Bell's* function as a platform of diversity- in its "spatial" mapping of a new terrain, in its traffic between institutions, as a contingent conduit for engagement between the different elements in the emerging nation which can be "worked out" if, in the words of the Protestant *Irish Times*, we "think not in terms of sectarian interests but of the nation as a whole" (12). Yet this wasn't just the prerogative of the Protestant community and O'Faolain ends this fascinating editorial giving voice then to the other side and so effecting this always mobile intellectual praxis: "That, after all, was Bishop O'Dwyer's attitude when asked if the reason why he sought a Catholic University was simply to strengthen his own Church. 'No! It is not, by any means,' he replied. 'We are Bishops, but we are Irishmen also, and we want to serve our country'" (12).

One is immediately struck by the fact that O'Faolain ends the argument about the university question by housing his ideals in the nation, a move which clearly demonstrates that his goal is emphatically not that of an unsheltered universalism nor is it manifest as, echoing Bhabha's criticism of Fanon, "existentialist humanism that is as banal as it is beatific" (87). Yet, in part, this housing of his ideals can be seen as strategic and in a sense responds to his profile as an "unhoused" intellectual. This is even more manifestly evident when we return to the "Toryism in Trinity" editorial. As O'Faolain says, the sectarian intervention of Professor Stanford forces him to think of himself as a Catholic, something he strongly resents, and as he says: "I am to my disgust driven to take sides", before going on to state: "One ends up by cursing both their houses" (186). As an antidote, just as he did with regards to the University Question editorial, and crucially in tandem with his earlier proposal of a "common humanity" with which to check sectarianism, he turns to the nation as an encompassing framework that can accommodate both. Thus the focus on common nationality again takes the sectarian edge out of an identitarian politics expressed on religious/ethnic grounds. In the conclusion to his *Representations of the Intellectual* Reith lecture series, Said condemns what he calls "Gods that always fail", suggesting as a blueprint for the intellectual in society an attitude of not being tied in the manner of the zealot to his own creed:

[...] ideally the intellectual represents emancipation and enlightenment, but never as abstractions or as bloodless and distant gods to be served. The intellectual's representations [...] are always tied to and ought to remain an organic part of an ongoing experience in society: of the poor, the disadvantaged, the voiceless, the unrepresented, the powerless. These are equally concrete and ongoing; they cannot survive being transfigured and then frozen into creeds, religious declarations, professional methods. (84)

O'Faolain's participation, his representations, are emphatically not frozen into a creed, his loyalties don't automatically correspond with his ethnic, religious, or professional institutions. With regards to Protestant Ireland he may be its advocate or its censurer, according to, in Ernesto Laclau's vocabulary, what "particular content" is putting itself about under its guise, and in relation to the ongoing experience in society (107). In other words, what the effects of this particular content may produce in society at any given time: whether it serves to perpetuate discriminatory practices, to fortify elite formations or conversely to interrogate them with a view to facilitating change. Indeed, it is instructive to note that the editorials dealing with the Universities and sectarian issues, "The University Question" and "Toryism in Trinity", in which the editor proposes the nation as the provisional home within which to accommodate different religious-ethnic identities are both preceded and separated by leading articles called "One World" in which the global perspective appears to be given to offset any perception that *The Bell* was somehow insular. Critics frequently highlight these "One World" editorials to come to an easy conclusion that O'Faolain fitted the sort of mould Smyth has for him but without factoring the polemics we have just examined. Such a view fails to give a full account of his, strikingly original, nuanced intervention in which he evokes a plural space and, so to speak, faces both ways. The strategic negotiation, the back and forth dislodging of fixed positions, what Said calls "the process, the give-and-take of vital interchange" (84), seems very deliberate and ultimately defining of O'Faolain's secular intellectual mission. His enthusiastic defence of the Irish nation when dealing with this sectarian clash would seem to contradict his scathing criticism of Irish nationalism elsewhere, but as with the model of intellectual proposed by Said, when we consider it in terms of the dilemmas facing the intellectual in the postcolonial state, and when we look closely at its strategic quality and appraise its radical potential it appears laudably coherent.

Edward Said was an impassioned defender of Palestinian nationalism throughout his career yet he repeatedly highlighted the often reactionary content of nationalism¹⁴. This too could appear to suggest a key incoherence in his public intervention, yet perhaps O’Faolain offers an explanation to such ambivalence. In an appeal to Professor Stanford’s better instincts, he points out that the logical consequence of a politics based on the exercise of power according to religious lines is that each country should be “designated, shaped, and governed by the dictates of a majority Church, and that all in it must accept the political consequences of that dominant power” (190). But for O’Faolain, “the core of the thing” is that what is posing as either Catholic or Protestant interest, for example through the influence of institutions such as the Catholic Knights of Columbanus or the Orange Lodge is in fact “a well-organised interest in profits” (191). So, consequently, we have to deal with a “so-called Catholic defence of modesty” or a “so-called Catholic defence of democracy”, in other words the rule of the majority masquerading as a faux-democracy, operating in the interests of the empowered elite and “separated from the common lives of the people” (192). The key issue, the “core” is thus not some abstract concept of identity but the complex of interests that puts itself about under the cover of Catholicism, Protestantism or indeed Nationalism.

O’Faolain diagnoses that Protestantism was being disabled by reproducing the sort of autarky that bedevilled the Free State as a whole, by remaining within its own institutional borders by, to use his delightfully apt metaphor, “sulking in a vestry” (192). Fascinatingly, this is also exactly what Said also warns against, whether “uncritical gregariousness” i.e. fitting in too comfortably with the group or institution or sitting “on the sidelines nursing a wound;” proposing instead that “he or she must cultivate a scrupulous (not indulgent or sulky) subjectivity” (“Winter” 54). O’Faolain suggests, in an expansive invitation designed to bring about change, that “There is no reason why it (Protestantism) should [sulk in the vestry], for it has many things to offer in the creation of a rich Irish mode of life” (192).

What is apparent is that both O’Faolain and Said are continuously trying to find a way out of the in/out prison. They search for strategies that will allow an ongoing, renewable and fluid cultivation of subjectivity that will engage with received frameworks of identity perceived to be restrictive and totalized, while re-interpreting them in accord with the key values of emancipation and enlightenment. Said writes: “The Exile knows that in a secular and contingent world, homes are always provisional.

Borders and barriers, which enclose us within the safety of familiar territory, can also become prisons, and are often defended beyond reason or necessity. Exiles cross borders, break barriers of thought and experience” (“Winter” 54). Having quoted from a twelfth-century monk from Saxony, Hugo of St. Victor, on the desirability of going beyond national or provincial limits, Said emphatically insists on the fundamental caveat that draws him away from any definitive “housing” of subjectivity in the unanchored universal sphere and back to the particular, local identity in a contrapuntal dialectic:

But note that Hugo twice makes it clear that the “strong” or “perfect” man achieves independence and detachment by *working through* attachments, not by rejecting them. Exile is predicated on the existence of, love for, and bond with one’s native place; what is true of all exile is not that home and love of home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both. (55)

In the editorial to the inaugural number of *The Bell*, “This is Your Magazine”, O’Faolain invited his public to participate in the public forum that the magazine intended to be by communicating their “love”, their “bond” for their native place but in a manner that was refreshingly free of association with the imagery of a triumphant nationalism. In other words, he was encouraging the cultivation of his own, original “scrupulous subjectivity” that was very self-conscious of attachments, very intuned to the reality of communal as well as individual identity but determined not to allow these attachments become disabling. Said’s words provide a similarly flexible paradigm of behaviour. This “scrupulous subjectivity” is achieved by a “working through” of attachments rather than through the promotion of an unanchored “human” subjectivity that merely camouflages its own particular attachments.

In “The University Question”, where O’Faolain sought to trace the conflict of interests around the issue of religious identity and the institutions of power in which these identities were expressed, he posited “a wise statesmanship” to “evolve a solution which can surely, as the *Times* has said, be *worked out* if ‘we think not in terms of sectarian interests but of the nation as a whole’” (12). This is certainly suggestive when considered in the light of Said’s proposal of “working through”, but equally so is the importance attached to the idea of “Statesmanship.” Like Said’s “exile”, the “statesman” is never completely at home but doesn’t reject home, rather he gains definition in the ongoing creation of new “territories”, the

to and fro of the contrapuntal engagement with a range of temporary homes, perfectly exemplified in the manner O'Faolain alternates a focus on "One World" with the possibilities offered by a renewed nation state. Unlike he who, to quote Said, does "not think of politics in terms of inter-relationships or of common histories", the statesman's identity is predicated on making connections (*Representations of the Intellectual* 88). It seems significant that Said ends his Reith lectures on the representation of the intellectual outlining his ideas of what the intellectual's key motivations should be by marking explicitly the difference between the model he outlines and the intellectual who serves what he terms "Gods that always fail." In view of our close reading of O'Faolain's engagement with the issues around religious identity, university and institutional power and the day-to-day controversies they produced in Ireland, Said's conclusions appear indicative of what is a very similar intellectual project, markedly different to that of the "professional" intellectual or the uncritical "disciple or acolyte" (89). Said says:

By contrast the true intellectual is a secular being. However much intellectuals pretend that their representations are of higher things or ultimate values, morality begins with their activity in this secular world of ours -where it takes place, whose interests it serves, how it jibes with a consistent and universalist ethic, how it discriminates between power and justice, what it reveals of one's choices and priorities. Those gods that always fail demand from the intellectual in the end a kind of absolute certainty and a total, seamless view of reality that recognizes only disciples or enemies. (89)

It would appear it is this absolutely self-conscious, if often unsteady, attempt to "work out" a paradigm that will flexibly accommodate local, national and universal attachments that seems to most define the public participation of Said and Sean O'Faolain, with its defining, secular ambivalence ultimately suggestive of what has been called "the postcolonial condition." This ambivalence is appropriately expressed in Said's recommendation of the need to "keep a space in the mind open for doubt and for the part of an alert, sceptical irony (preferably also self-irony)" (89). For O'Faolain and Said, ethnic/religious, national identity and universal humanism are ideas that are useful when emancipatory but not so when they demand the elimination of that space for doubt, that liminal sphere allowing the traffic of alternative currents, the space where a "scrupulous subjectivity" can be "worked through."



- 1 Cultural critics emphasise the prevalence of the values outlined above although increasingly, while the dominance of the sort of representations of Ireland that fitted in with official discourse is acknowledged, scholars seek to register a more nuanced interpretation of the period, attempting particularly to reflect the reality of what was, in effect, an ongoing “battle of ideas.” Terence Brown, in his excellent pioneering study, *Ireland: A Social and Cultural History 1922-1985* notes, for example, that the dominant painting at the time was the school of “Irish academic realism” from which we get “those pictures of countrymen and women, fishermen, small farmers, turf stacks against cloudy skies and cottages in secluded places [...] so representative of the early years of independence” (98). In relation to literary works, Brown suggests that even the likes of Liam O’Flaherty and Peadar O’Donnell’s attempts to realistically represent rural, western life, and to highlight class politics and social analysis “give way before an apprehension of the west as a place of fundamental natural forces, of human figures set passively or heroically against landscapes of stone, rock and sea” (94). However, whereas Brown could summarise that there existed “An attitude of xenophobic suspicion [to] any manifestation of what appeared to reflect cosmopolitan standards” and “an almost Stalinist antagonism to modernism,” in Diarmuid Ferriter’s *The Transformation of Ireland 1900-2000*, the author quotes Brown but to suggest “Such emotive rhetoric does little justice to the complex layers of Irish society during this era” (359). Other studies of the period which reflect such complexity include Bryan Fanning’s *The Quest for Modern Ireland: The Battle of Ideas 1912-1986* and Nicholas Allen’s *Modernism, Ireland and Civil War*.
- 2 The association of O’Faolain with the development of revisionism and its liberal humanist values is particularly evident in Luke Gibbons’s introduction to the phenomenon in the *Field Day Anthology*. Here he states that O’Faolain’s *Bell* editorial “The Gaelic Cult” established “many of the underlying critical stratagems in the revisionist approach to history” (562). Chief among these is O’Faolain’s attempt to “deprive ‘the Gaelic Cult’ of its mystique by undermining its basis in tradition” (562). Gibbons does not, however, reflect the complexity of some of O’Faolain’s other writings such

as, for example, his highly original study *The Irish*. Here O’Faolain is particularly influenced by the ideas of R. G. Collingwood, who in turn is invoked by Brendan Bradshaw in what is considered one of the most important anti-revisionist texts, “Nationalism and Historical Scholarship in Ireland” (215). Rejecting the revisionists’ “value-free principle,” and their “scientific” methodology, Bradshaw contrasts these with Collingwood’s stress on the need for historians to show “empathy” with the protagonists of the past. Boyce and O’Day, in the introduction to their collection of essays on revisionism, clarify that Collingwood stressed the need for historians to show not only “empathy” with the protagonists of the past but also a “question and answer” process of critical thinking which factors in the context within which the historian operates as well as the specific context of the past under consideration. Consequently, it seems to this current writer that Gibbons, and other writers of important critical texts on O’Faolain such as Harmon (1990) and Arndt (2001), fail to give due attention to the fact that his *Bell* interventions are, above all, polemics designed as much to cause a strategic reaction as to reflect deeply held views of a liberal humanist bent. Ample evidence that O’Faolain is equivocal in his view on modernity is, for example, available in the appendix to *The Irish*, while his autobiography *Vive Moi!* shows his enduring attachment to the idea of an ethnically rooted Irish identity and its historical struggle for liberation from metropolitan power.

- 3 In this current paper Said’s critical paradigms are being used not to “scientifically” prove an underlying continuity with O’Faolain, but with a view to enabling a suggestive, critical dialogue between these two provocative and original thinkers which reveals a strikingly similar search for enabling strategies of engagement with their specific worlds. In his essay “History, Literature and Geography,” Said proposes as enabling a model of consciousness which is primarily spatial. Real agency refuses, for example, the strict classification of peoples into primitive and civilised or backward and modern. Or the alternative of a false resolution or reconciliation proposed by the incorporation of peripheral identity into the dominant metropolitan mainstream. And he proposes that the “overall advance of the dominant mainstream” involves the resolution of contradiction in the shape of the solidification of a simple, clear, and non-contradictory core identity (463). Against this dominant tendency Said defends what he terms “an essentially geographical, territorial apprehension of human history and society” (464), with Antonio Gramsci here serving as the great prototype. In essence, Said proposes, in a manner strikingly consistent with the ideas defended by O’Faolain, that history “derives from a discontinuous geography.” In other words, history and particularly History as a discipline, as much as an objective expression of empirically verifiable truth, or the teleological expression of modernisation, is *situated*, the product of complex social struggles parti-

cularly over territory. And in response to this comprehension of the relationship between culture and politics or power, Said advocates a critical positioning, the development of “a certain type of critical consciousness,” which he believes “is geographical and spatial in its fundamental coordinates” (465). This paradigm also demands that abstract ideas travel, for example from the academy to the “real,” secular world and that culture, literature and poetry become the currency of an inclusive public space.

- 4 This is, of course, the main objection we find in the colonial world to the powerful universalising discourse that emanates from the metropolitan centre and promotes theoretical values of justice, equality and development but which has a poor history of providing a space from which different marginal ethnic groups may achieve a voice that is not completely overwhelmed by the power of the centre.
- 5 Kwame Anthony Appiah points out in *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers* that contemporary critics of the apparent homogeneity that comes from the spread of Western capitalism and its “universal” values in the guise of globalisation are frequently guilty of just the crimes they are accusing others of. Considering the case of his own “home” country of Ghana he maintains:
When people talk of the homogeneity produced by globalization, what they are talking about is this: the villagers will have radios: you will be able to get a discussion going about the World Cup in soccer, Muhammad Ali, Mike Tyson, and hip-hop; and you will probably be able to find a bottle of Guinness or Coca-Cola (as well as Star or Club, Ghana’s own delicious lagers). Then again, the language on the radio won’t be a world language, the soccer teams they know best will be Ghanaian, and what can you tell about someone’s soul from the fact that she drinks Coca-Cola? These villages are connected with more places than they were a couple of centuries ago. Their homogeneity, though, is still the local kind. (102)
- 6 Crucial to O’Faolain’s intellectual development was his period in exile as a young man. Following the cessation of the Civil War in which he ended up on the losing side, and so without opportunities of good employment, he headed for the USA and Harvard University where, with the aid of a fellowship, he undertook a Master’s degree in philology. Initially determined never to return to Ireland, he eventually did but with his sense of identity notably altered. For example, writing to editor Edward Garnett after the publication of *Midsummer Night Madness*, he posited “I am Anglo-Irish now” (*Harmon A Life* 90). His autobiography *Vive Moi!* gives a very clear picture of how influential this period was. While enamoured of the metropolitan lifestyle, he and his future wife concluded that they “belonged to an old, small, intimate and much-trodden country, where every field, every path, every ruin had its memories” (243). Key to this nostalgia was his hostility to the academic values encountered in Harvard. Studying under G. L. Kittredge, O’Faolain described his “regime” as “pedantically specialised, fanatically rationalist, emotionally arid, fundamentally anti-aesthetic” (211). Particularly concerned at how the dominant values discouraged participation from students, he

- found the system authoritarian and sought welcome relief in his engagement with the world outside of the academy. This experience is important when evaluating O’Faolain’s relationship to metropolitan values. Certainly he seeks to open Ireland to the world but this in never a one-way journey, rather it is part of the two-way traffic that shapes his “spatial consciousness.”
- 7 Said points to Theodor Adorno as an example of cultivating a “scrupulous subjectivity,” claiming that, “Ruthlessly opposed to what he called the “administered” world, Adorno saw all life as pressed into ready-made forms, prefabricated “homes” (“Mind of Winter” 54). These he saw as all ultimately commodified, and felt that it was the mission of the exile intellectual to, in Said’s words, “refuse this state of affairs” (54). Adorno also wrote “it is part of morality not to be at home in one’s own home” (54).
- 8 In “The Mind of Winter,” before going on to elaborate on his own concept of *contrapuntal* reading, Said acknowledges the influence of Adorno: “To follow Adorno is to stand away from “home” in order to look at it with the exile’s detachment. For there is considerable merit to the practice of noting the discrepancies between various concepts and ideas and what they actually produce. We take home and language for granted; they become nature, and their underlying assumptions recede into dogma and orthodoxy” (54).
- 9 In his autobiography, *Vive Moi!*, O’Faolain points out that an earlier mistake he and his university colleagues had made was to cultivate a certain “shag-giness” in the simplistic belief that to dress well or even to speak well, however they might be interpreted, was somehow to be “shoneen,” a hiberno-English term for collaborationist.
- 10 From the first issue of *The Bell* the editor sought the participation of a broad range of non-professional writers. Subsequently, pieces describing the typical life of a nurse, a mechanic, a prison inmate, an unemployed person, conversations with a sculptor, and a series of articles on family economy, particularly of those on low incomes, among many other diverse themes shaped the character of the magazine. Perhaps the most notable example was the encouragement of Eric Cross’s rendering of the racy storytelling of Tim and Ansty Buckley, subsequently published in book form as *The Tailor and Ansty*. Reflective of the authentic voice of the people, it caused considerable scandal due to its divergence from the official version of a pure, chaste people propagated by the Catholic elites and de Valera himself.
- 11 For his defence of Butler see particularly “On a Recent Incident at the International Affairs Association.”
- 12 In spite of his protestations, the majority of his editorials in fact evidence a constant preoccupation with broadly political issues of the day, with his own voice instantly recognisable.
- 13 In his last major work, *Humanism and Democratic Criticism*, published posthumously, Said writes: “Humanism should be a form of disclosure, not

of secrecy or religious illumination. [...] At the heart of what I have been calling the movement of resistance in humanism [...] is critique, and critique is always restlessly self-clarifying in search of freedom, enlightenment, more agency, and certainly not their opposites” (73).

- 14 See for example his essay “Nationalism, Human Rights and Interpretation,” published in *Reflections on Exile*.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Allen, Nicholas. *Modernism, Ireland and Civil War*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. London: Penguin, 2006.
- Arndt, Marie. *A Critical Study of Sean O’Faolain’s Life and Work*. Studies in Irish Literature vol 5. Ceredigion, Wales: Edwin Mellen, 2001.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Boyce, G. and O’Day, A. eds. *The Making of Modern Irish History: Revisionism and the Revisionist Controversy*. London: Routledge, 1996.
- Bradshaw, Brendan. “Nationalism and Historical Scholarship in Ireland”. Brady 191-216.
- Brady, Ciaran, ed. *Interpreting Irish History: The Debate on Historical Revisionism 1938-1994*. Dublin: Irish Academic Press, 1994.
- Brown, Terence. *Ireland: A Social and Cultural History 1922-1985*. London: Fontana, 1985.
- Cross, Eric. *The Tailor and Ansty*. 1942. Cork: Mercier Press. 1999.
- Fanning, Bryan. *The Quest for Modern Ireland: The Battle of Ideas 1912-1986*. Dublin: Irish Academic Press, 2008.
- Ferriter, Diarmaid. *The Transformation of Ireland: 1900-2000*. London: Profile, 2004.
- Gibbons, Luke. “Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism”. *The Field Day Anthology of Irish Writing* Volume III. Ed. Seamus Deane. Derry: Field Day, 1991. 561–676.
- Harmon, Maurice. *Sean O’Faolain: A Life*. London: Constable, 1994.
- Laclau, Ernesto. “Universalism, Particularism, and the Question of Identity”. In *The Identity in Question*. Ed. John Rajchman. London: Routledge, 1992. 93-108.
- Mortimer, Mildred. “Edward Said and Assia Djebar: A Contrapuntal Reading”. *Research in African Literatures* 36.3 (2005): 53-67.
- O’Faolain, Sean. *The Irish: An Exploration of a People and Their Culture*. 1969. Reprint with revised appendix. Harmondsworth: Penguin, 1980.
- . “The Priest in Politics.” *The Bell* Jan. 1947: 4-24.

- . “On a Recent Incident at the International Affairs Association”. *The Bell* Feb. 1953: 517-527.
- . “This is Your Magazine”. *The Bell* Oct. 1940: 5-9.
- . “Toryism in Trinity”. *The Bell* June 1944: 185-197.
- . “The University Question”. *The Bell* Apr. 1944: 1-12.
- . *Vive Moi!* London: Sinclair-Stevenson, 1993.
- . “To What Possible Future”. *The Bell* Apr. 1942: 1-9.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994.
- . “History, Literature, and Geography”. *Reflections on Exile*. London: Granta, 2000. 453-473.
- . *Humanism and Democratic Criticism*. Columbia Themes in Philosophy. New York: Columbia UP, 2004.
- . “Nationalism, Human Rights and Interpretation”. *Reflections on Exile*. London: Granta, 2000. 411-435.
- . “The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile”. *Harper’s Magazine* Sept. 1984: 49-55.
- . *Representations of the Intellectual*. The Reith Lectures. London: Vintage, 1994.
- Smyth, Gerry. *Decolonisation and Criticism: The Construction of Irish Literature*. London: Pluto, 1998.
- Stanford, W. B. “Protestantism Since the Treaty”. *The Bell* June 1944: 218-232.

Plural Ghetto. Phaswane Mpe's *Welcome to Our Hillbrow* (2001), Neill Bloemkamp's *District 9* (2009) and the crisis in the representation of spaces in post-apartheid South Africa

Lorenzo Mari

University of Bologna

The apartheid regime was based quite simply on the idea of racial separation, which was working both at an international¹ and an infra-national² level. As a consequence, the official demise of the regime, which began in 1990, aimed at the elimination of spatial segregation: social, economic and juridical justice for the black and *coloured* South African population³ was accompanied by the extension of freedom of movement to all South African citizens, as it is explicitly reported in the 1994 democratic Constitution (Bill of Rights, Chapter 2, Section 21).

This legislative innovation was propelled by a new multicultural debate which challenged the racist ideology of apartheid. This debate was intended to transform South Africa into the so-called 'Rainbow Nation'. However, the obvious failure in the carrying out of this political agenda has led several post-apartheid intellectuals – including Phaswane Mpe, the writer whose work will be treated here – to stigmatize the “democratic rainbowism” (Mpe 26) as a hypocritical detachment from the actual reality of society in South Africa.

At the basis of this criticism, there is a generally held acknowledgment of widespread unemployment, poverty, and increased crime rates as the main problems of present-day South Africa. These issues are often lumped together, in order to provide a social and political explanation of the disruption of the so-called “South African Dream”⁴. However, this account often risks being populist (Hart 32), while other arguments are equally, if not more, relevant to the debate on the difficulties of the post-

apartheid 'nation-(re)building'⁵ process. The recent massacre of the 16th of August 2012, which occurred during a miners' strike in Marikana, near Rustenburg, has finally shown⁶ that the political and military apparatus of the post-apartheid state is still supporting large transnational companies, by 'militarizing' the national/transnational economy and the state, as also happened during the apartheid era (Marais 42).

This structural monopoly is having a profound effect on South African contemporary society, which is also affected by other phenomena, such as the increasing migration on the part of other African countries towards South Africa with a concomitant rise in xenophobia and an inevitable failure to redistribute land and wealth. At stake there is not only the limited capacity of the South African government to handle mass inter-African migration nor the clash between the multicultural ideology of the "Rainbow Nation" and mounting xenophobia. These arguments also deal with the specific spatial reconfiguration of post-apartheid society, leading the Zimbabwean scholar and writer Melissa Tandiwe Myambo to summarize the two crucial issues – the fragility of post-apartheid society and its complex spatiality – in one poignant question: "I am ultimately trying to ask, what kind of spatial configuration is a rainbow?" (94).

Though grounded on a solid critical and theoretical basis, Myambo's response is, to some extent, unsatisfactory. She asserts that the deconstruction of post-apartheid new spatiality is a crucial task for post-apartheid literature, being much more relevant than the 'introspective turn' emphasized by other literary critics (Irlam 698). In this sense, Myambo is undoubtedly right when she maintains that the 'introspective turn' is not enough to describe the core of post-apartheid literature:

[...] when post-apartheid literature is read through the lens of changing spatial configuration, it becomes clear that a number of seemingly "introspective" texts [...] are in fact positing a new theory of collective, multicultural nationhood (99).

More controversial, on the other hand, is her attitude towards one of the most common trends in post-apartheid literature, privileging urban settings on the depiction of the rural landscape. From a statistical point of view, this is quite convincing in that it concerns both white and black writers, plus a well-assessed trend in literary criticism (Nuttall 731). Rural landscapes are still waiting for a deconstructive/reconstructive turn in their representation; besides, South African post-apartheid literature has-

n't tackled yet one of the most relevant issues in the democratic transformation of the country, that is, the redistribution of wealth and *land*⁷. However, Myambo's contention that "the only significant and widely read novel that deals with the question of rural land is *Disgrace*" (97)⁸ by John Maxwell Coetzee is both incomplete and misleading.

The incompleteness of this argument is due to the existence, however statistically minor, of a series of post-apartheid novels which both portray and deconstruct the rural landscape – one of the most notable examples might be Phaswane Mpe's *Welcome to Our Hillbrow* itself⁹.

What is more, Myambo's hypothesis seems to be constructed on a fragile binarism, since urban spaces are conceived as thoroughly metaphorical places, reproducing on a smaller level "a nation conceived as ultimate abstraction" (95) – while rural spaces appear to be a kind of 'concrete' and 'opaque' reality which is still to be discovered and critically analyzed. By conceiving the space of the post-apartheid nation as pure abstraction, Myambo gives a consequential answer to her initial question, since the "spatial configuration of a rainbow" is a definition which exposes from the very beginning its metaphorical nature.

The enforcement of this logical consequentiality, however, leads her to state that the *whole* body of post-apartheid literature is trapped within abstraction. Thus, "the discourse of the Rainbow Nation", as Myambo puts it, seems to be completely pervasive, as it is put forth even when a strong social and political criticism is enacted (Myambo 94-95, 116). On the other hand, post-apartheid literature shows many reasons for a description of the "discourse of the Rainbow Nation" as an ideology in deep crisis. Besides, the politics of place which some texts enact goes beyond the limits of the urban/rural – and also of the national/foreign – dichotomy, deconstructing it.

In this sense, Phaswane Mpe's *Welcome to Our Hillbrow* (2001) could be read as a paradigmatic novel, since the textual strategies that emerge from the text both deconstruct the post-apartheid new spatiality and criticize that 'democratic rainbowism' which has become a hegemonic discourse in post-apartheid society.

The analysis of the setting of the novel highlights, from the very beginning, a relevant shift in the representation of post-apartheid spatiality. The title, in fact, might suggest that the main location of the novel will be Hillbrow, an inner city residential neighborhood of Johannesburg. Due to a constant media coverage (Nyamnjoh, 68-73), Hillbrow has become

one of the most renowned places of inter-African migration to South Africa in the post-apartheid period¹⁰. *Makwerekwere* is a derogatory term, of uncertain origin¹¹, which has been coined in post-apartheid South Africa to define the whole category of inter-African ‘migrants’, and, as it is reported in Mpe’s novel, “Hillbrow was the sanctuary in which *Makwerekwere* basked” (4).

Therefore, recent mass migration to South Africa constitutes one of the main themes of the novel. However, Hillbrow is no Bakhtinian chronotope, within *Welcome to Our Hillbrow*: although it often links setting, genre, plot and temporality together, Hillbrow is not the only, nor the most important, place in the text. The plurality of places which are represented in the novel – ranging from Hillbrow to the rural village of Tiragalong, in the Northern Province, and Oxford, United Kingdom – causes an unremitting spatial dislocation. This process deconstructs the presumed essential identity of each single place and, more in general, of the typically South African “sense of place” – a particular case for *genius loci* whose origins might be traced, once again, in the rigidly separated apartheid landscape¹³. As Rita Barnard has argued for J. M. Coetzee’s work, also in Phaswane Mpe’s novel

at stake [...] is not place as an empirical and inert object of mimesis, but rather the discursive, generic, and ultimately political codes that inform our understanding, knowledge, and representations of place (22).

The process of spatial dislocation is achieved primarily, but not exclusively, by means of plot. The tragic love story between Refentše – a young man born and raised in Tiragalong – and Lerato – a woman born in the township of Alexandra, Johannesburg – begins when they happen to meet in Hillbrow. Refentše is studying and, later, teaching at the University of Witwatersrand; his secret dream is to write a “Hillbrow fiction” (Mpe 29), redoubling, thus, within the text Phaswane Mpe’s own ambition with *Welcome to Our Hillbrow*.

Lerato betrays Refentše with Sammy: she loves Refentše, but she feels hopeless, deceived and angry because his partner is not able to persuade his mother, who lives in Tiragalong, that, though living in the city, she, Lerato, is neither a prostitute nor a witch. When Refentše discovers Lerato’s betrayal, he becomes depressed and commits suicide; some time afterwards, Lerato (whom Refentše, meanwhile, had also betrayed, with Sammy’s girlfriend, Bohlale) kills herself too.

In the meantime, Refentše's former girlfriend, Refilwe, who had fed the gossip about Lerato in Tiragalong, withdraws her reports in an effort to redeem herself. She goes to Oxford to pursue her academic career; there, she learns that she has been HIV-positive for a long time, and that she probably had contracted the disease in South Africa. At that point, she decides to go back to Tiragalong and die there, subject to the same kind of malicious gossip she had spread about Lerato.

Apparently, Hillbrow is the main setting of the story, while Tiragalong and Oxford seem to be marginal locations: Refentše and Lerato meet in Hillbrow, Refentše studies at the University of Witswatersrand, which is located close by, and both Refentše and Lerato die there. However, Hillbrow is not an "inert object of mimesis", nor does it simply serve the purposes of the plot: the "discursive, generic and ultimately political codes" (Barnard 22) that inform the representation of this place turns out to be even more relevant than its merely referential and narrative exploitation.

As a matter of fact, the meta-fictional attempt of Refentše to write a "Hillbrow fiction" is not the only an example of discursive and literary codes informing the representation of place. Equally important is the reference to the "centre of action" of Hillbrow (Mpe 4), which Refentše is said to miss in his first experience of the city. The theatrical and cinematographic reference which is contained in the phrase "center of action" underlines the fact that the supposed "action" taking place in Hillbrow – drug-trafficking, prostitution, or petty crime – is a concrete issue, which insistent media coverage has nevertheless transformed into a kind of show piece or movie.

Here, in other words, Mpe's novel succeeds in deconstructing the xenophobic identification of crime and inter-African migration, by showing the dynamics of the social construction of this stereotype. In fact, the quotation cited above – "Hillbrow was the sanctuary in which *Makwerekwere* basked" (Mpe 4) – is not imputable to the second-person narrator of the novel¹⁴ – which would be the most authoritative voice of the text – but it is what the "informal migrant grapevine" (Mpe 4) of Tiragalong says about Hillbrow.

The complete quotation reveals how Tiragalong people are ill-informed about Hillbrow, since they are manipulated by those villagers who moved to the city, that is, South African *internal* migrants. They consider *Makwerekwere* to be the most dangerous people on the earth, and the fear about widespread crime is 'sublimated' into the fear of HIV:

Migrants (who were Tiragalong's authoritative grapevine on all important issues) deduced from such media reports that AIDS's travel route into Johannesburg was through *Makwerekwere*; and Hillbrow was the sanctuary in which *Makwerekwere* basked. There were others who went even further, saying that AIDS was caused by the bizarre sexual behavior of the Hillbrowans (Mpe 4).

African continental migrants are singled out as a scapegoat for the diffusion of AIDS, which is, nonetheless, an endemic disease in the whole of Africa. The sexual 'fault' of migrants is, however, associated, as a result of homophobic prejudice, with homosexual intercourses:

How could any man have sex with another man? they demanded to know. Those who claimed to be informed – although none could admit to having seen or practised it personally – said such sex was done anally. They also explained how it was done – dog style – to the disgust of most of the people of Tiragalong, who insisted that filth and sex should be two separate things (Mpe 4).

A secondary cause for the diffusion of AIDS is individuated in street prostitution. Here, again, gender and ethnic prejudices are conflated in the representation of one single contaminating agent: city women, who are described mainly as *Makwerekwere* women, are considered to be very lascivious, indulging in formal or informal prostitution and contributing, thus, to the uncontrolled circulation of the disease.

This prejudice also affects Lerato's life: according to the rumors in Tiragalong (which are fuelled by Refilwe, who is jealous as regards Refentše), she is a woman living in the city, so she *must be* a prostitute and a witch. The whole narration is intended to deconstruct such a stereotype, showing Lerato as a sensitive woman and a tender lover, being frequently called "the Bone of my Heart" (Mpe 68) by her partner Refentše. However, the depiction of Lerato is ultimately achieved by negation, since she is presented through the deconstruction of gender stereotypes, which are, simultaneously conveyed and re-instated. As a result, the character of Lerato is dominated by ambiguity, oscillating between conventional and unconventional gender roles. This ambivalence is particularly evident in the analysis of the spatial location of the character.

Lerato, in fact, was born in the township of Alexandra but moved to live on her own in Hillbrow, thus demonstrating her independence by challenging the exclusive identification of urban spaces and "masculine spaces". This equation affects both colonial and postcolonial societies

(Budd-Gottdiener 81), as Meg Samuelson has convincingly synthesized: “Independent African city women ha[ve] one identity in the mind of European and African patriarchies: ‘prostitutes’” (254). If gender discrimination towards African city women is a colonial legacy (Simone 27), the prejudices and stereotypes affecting Lerato do not belong exclusively to South African rural culture. This is a significant point, in that it prevents depicting Mpe as a cultivated urban author, whose main aim is the criticism of rural beliefs and stereotypes – such a position would mean re-establishing the rural/urban binarism that Mpe’s novel, on the other hand, manages to overcome.

At the same time, however, the deconstruction of stereotypes concerning Lerato does not succeed in erasing all traces of the colonial and postcolonial patriarchal ideology. In fact, Lerato is mostly depicted indoors, according to the patriarchal definition of ‘feminine space’ as mostly domestic¹⁴. Besides, after Refentše’s death, Lerato is telephonically harassed by a womanizer, significantly nicknamed Terror: this enforces the stereotype of the woman’s fear in the city, which is “based on feelings of vulnerability to men” and can influence “how women perceive and use space in the city” (Tonkiss 103). In fact, as opposed to Refentše, who walks down Hillbrow as a postmodern/postcolonial *flâneur* in the first chapter, significantly titled “Hillbrow: The Map” (Mpe 1-27), Lerato has no opportunity to represent the city from her own point of view.

This ambiguity is further strengthened by the fact that people in Tiragalong have discovered that Lerato is the daughter of a *Lekwerekwere*, a migrant man; consequently, Lerato too is considered to be a migrant woman (Mpe 72-73). This mistake about the origin of Lerato, born in a township, not only shows the narrow-mindedness of people gossiping in Tiragalong; at a more elementary level, it also serves as a reminder of the fact that townships *still exist* in post-apartheid South Africa. After being the spatial centre of segregation within the apartheid system – separating blacks from the whites living in the properly ‘urban’ area – townships are still a potential site for discrimination in post-apartheid society. Therefore, the creation of a new ghetto within the city – such as the inner city residential area of Hillbrow – follows the same lines of separation which characterized the creation of townships: Hillbrow becomes a “sanctuary” for *Makwerekwere*, as Mpe reports.

Very interestingly, besides, the concepts of isolation and purification which the word “sanctuary” refers to seem to be a clear reference to the

idea of “sanitary cordon” which belonged to the apartheid ideology (Lund 92). It helped to keep urban areas (mostly inhabited by the white population) and townships and *bantustans* (where black population was confined) separated – on an infra-national level – and to keep South Africa isolated from other African countries – on an international level – by exploiting the fear of racial contamination and miscegenation.

In *Welcome to Our Hillbrow*, the fear of contagion is represented, once again, by the fear of the HIV virus, which might travel beyond social and political barriers, as in the case of Refilwe, who contracts the virus in England and then goes back to her small village in the Limpopo Province, Tiragalong. However, Mpe decides to stage this fear – “But what is the use of sanctity if it does not shield you from AIDS?” (Mpe 121) – and contrast, at the same time, its uncontrolled consequences, such as the appeal to the sanitization and isolation model, which goes back to the apartheid times. As happens in the case of the xenophobic fear of *Makwekwere* – triggering prejudices about concrete individuals, such as Lerato, or Refentše – Mpe chooses to fight wrong and harmful beliefs by giving bodies to an otherwise disembodied threat. Since Refilwe is the ultimate “incarnation of AIDS” (Mpe 121) in the novel, her eventual decision to go back to Tiragalong is going to contrast widespread insults and prejudices with her embodied presence. The novel ends before her return to the village, but the reader is encouraged to imagine her fighting over and over again the generic and generalized stereotypes about her disease. Stereotypes and prejudices, on the other hand, would have been reinforced by a disembodied threat, as Refilwe actually knows, having contributed, earlier in the novel, to Tiragalong rumors: “Just as you, Refilwe, tried to reconfigure the story of Refentše; just as Tiragalong now is going to do the same with you” (Mpe 124).

In any case, if migrations and viruses overcome the barriers of otherwise separated places, this does not guarantee any redeeming power to them: what can be easily argued about an infectious and lethal disease like AIDS is also true for migrations, for the bitterness of the ideological and material conflicts between internal and inter-African migrants which are reported in the novel. Only individual characters, embodying difference and fighting stereotypes about it, can move between separated places and overcome boundaries.

That’s what Refentše does at the very beginning of the novel, during his first exploration of Hillbrow. His topographical notes about Hillbrow

and the nearby reinstate the boundaries of this city area, but they also show how a simple walk – according to the De Certeau’s discussion of walking as a creative experience (De Certeau 126-133) – might suggest new itineraries:

There is Hillbrow *for you!* If you are coming from the city centre, the best way to get to Cousin’s place is by driving or walking through Twist Street, a one-way street that takes you to the north of the city. You cross Wolmarans and three rather obscure streets, Kapteijn, Ockerse and Pieterse, before you drive or walk past Esselen, Kotze and Pretoria Streets. Your next port of call is Caroline Street. [...] If you are not too lazy, you will ignore the lift and walk up the stairs to the fifth floor, where Cousin stays. [...] Caroline Street was not visible from this vantage point. Nor was it near Catherine Avenue, *the boundary of Hillbrow and Berea*, where Checkers competed for our financial attention (when we had any) [...] True, Quartz Street ran close to Vickers. Indeed, it was the very first street to the east of Vickers [...]. However, the fact of being *almost on the outskirts of the inner Hillbrow* appeared to have rendered *this part* of Quartz more harmless and pleasurable – to the extent that anything in Hillbrow could be either of those things – than *the section* deeper in the suburb. (Mpe 6-9, emphasis added).

If places are plural, movements between places can’t be univocal. Refentše, for instance, is not only an internal migrant, like the Tiragalong people who form the “informal migrant grapevine” of the village: his migration is a multiple and reversible process. As a matter of fact, the previous quotation is preceded by one of the most important statements, within the novel, about the enriching potentiality of movements: “Your first entry into Hillbrow, Refentše, was the culmination of many converging routes” (Mpe 2).

However, the process of identity construction and reconstruction is even more effective than movement in the creation of a new South African geography. In fact, it is by continuously dislocating the concept of ‘belonging’ that *Welcome to Our Hillbrow* ultimately succeeds in deconstructing the dichotomies between ‘national’ and ‘foreign’ and between ‘urban’ and ‘rural’, which are commonly based on birthplace and life experience.

As Emma Hunt has pointed out,

[t]he repetition of the possessive “our” before nearly every place name in the text dispels prejudice by prohibiting an outsider’s viewpoint and demanding that the reader identify with a multitude of places and with the people they contain; it never suggests a purely South African identity (117).

The repetition begins from the very title – *Welcome to Our Hillbrow*, which ironically reworks a possible motto for the South African new multicultural approach: “Welcome to Our South Africa”. The metonymical shift emphasizes the necessity to judge the multicultural model out of the “democratic rainbowism” (Mpe 26), testing how it materially works in the problematic area of Hillbrow, Johannesburg.

Another locution which emphasizes a relationship of belonging, sometimes in combination with the possessive “our”, is “child of”. “If you were still alive, Refentše, child of Tiragalong...” (Mpe 1), for instance, is the beginning of the very first sentence of the novel. Refentše belongs to Tiragalong, since he was born there; throughout the novel, however, he acquires other relationships of belonging, both realistic and fantastic: “[...] Refentše, child of Tiragalong and Hillbrow and Heaven...” (Mpe 85).

Tiragalong and Hillbrow, therefore, share the same value, in Refentše’s, or Lerato’s life experience¹⁵: they cannot exist without mutually evoking each other. In other words, according to Refentše’s or Lerato’s perspective, there’s no possible binarism between urban and rural dimensions of living. Even the “Hillbrow fiction” (Mpe 29) that Refentše attempts to write cannot exist without “the Tiragalong of your fiction” (Mpe 54). Once again, this choice redoubles the novel’s own structure and politics of place, where Tiragalong and Hillbrow are deeply interconnected.

On the other hand, the reference to Heaven – a place which evidently belongs to the realm of the fantastic – is due to the unrealistic location of the character when the novel begins: Refentše has already committed suicide and watches from Heaven the ensuing events. This spatial abstraction recalls the one that can be metaphorically attributed to the rainbow, that is, to the space of the post-apartheid nation (Myambo 94-95). Later, also the possessive “our” is also associated with Heaven: “our Heaven” is repeated twice (Mpe 113, 124), showing, thus, how the collectivity evoked by the possessive is bound to inhabit an abstract, posthumous place.

However, Refentše is said to be “child of Tiragalong *and* Hillbrow *and* Heaven” (Mpe 85, emphasis added): the use of the conjunction emphasizes the fact that abstract spaces are not the ultimate and exclusive essence of post-apartheid spatiality, since they have to be always put in connection with concrete places. In other words, the ideological nature of the post-apartheid multicultural debate must be always connected and put in a dialectical relationship with other levels of reality, where multicultural experiences, for instance, are actually lived – such as in the case of Hillbrow itself.

The multiple belonging and identity of Refentše – and the same could be said, for instance, of Lerato and Refilwe¹⁶ – might be considered as the necessary premise for the following step: the inter-connection between places in the fictional life experience of characters postulates a process of continuous superimposition of places. Tiragalong is *in* Hillbrow, and viceversa, as it is possible to infer from this quotation: “Welcome to our Hillbrow... [...] Welcome to our Tiragalong in Johannesburg...” (Mpe 79). The process of superimposition is nearly complete at the end of the novel, where it is possible to read and follow this sequence: “Hillbrow in Hillbrow. Hillbrow in Cape Town. Cape Town in Hillbrow. Oxford in both. Both in Oxford. Welcome to our All...” (Mpe 104).

The interconnection of realistic and fantastic places doesn't lead only to a simplistic conclusion, such as the sharing of a common status of fictionality for any place involved in the construction of literary spatiality. The spatial heterogeneity emphasized by the text is evident both at an ontological and at a narrative level, fulfilling, thus, a completely postmodern aesthetics (Westphal 37-75); it is created both by the confrontation between different places (which reinstates their separation, during the era of apartheid) and by the process of superimposition of one place over another.

This does not guarantee the overcoming of the former boundaries, as the post-apartheid hegemonic discourse would postulate: if Hillbrow, Alexandra and Tiragalong can be individuated within the same place, this is going to be a ‘plural ghetto’, synthesizing into one place the different boundaries which characterize an inner city residential area mostly inhabited by African migrants (Hillbrow), a township (Alexandra) and a rural village (Tiragalong). If boundaries are evident in the case of Hillbrow (sublimating into the ‘national’/‘foreign’ and ‘healthy’/‘unhealthy’ dichotomies other class, ethnic and national issues), borders within the township or within rural villages are only indirectly evoked by the text. The persistence of the township system – as has been mentioned before – might be read ‘between the lines’ within the inquiry into Lerato’s origins, while the conflicts dividing urban and rural communities are rooted in the persistence, since the era of apartheid period and even before, of internal migrations¹⁷, such as the one linking Tiragalong and Hillbrow through the “informal migrant grapevine” (Mpe 4). Internal migrants, besides, are bound to co-exist and fight for survival with inter-African migrations in the marginal areas of cities, but an exclusive emphasis of xenophobia might obscure the fact that internal migrations are mainly due to the fail-

ure of the post-apartheid political agenda in the redistribution of wealth and, above all, land.

This peculiar spatiality shows, as Emma Hunt correctly reports (114), how *Welcome to Our Hillbrow* does not provide readers with the repetition of the “Jim comes to Jo’burg” plot, which has become a *topos* in South African literature since Sol Plaatje’s *Mhudi* (1913). Mpe’s novel completely reverses this *topos*: the villagers who move to the city – in Mpe’s novel, Refentše, Lerato and Refilwe – discover that there is no real dichotomy between the “bad city” and the “wholesome village”; the existence of ideological and material boundaries and of a widespread violence marks both the city and the rural village (Hunt 114).

Therefore, Emma Hunt’s hypothesis about *Welcome to our Hillbrow* – the novel, according to her, “celebrates the city as the site of an ideal of cultural globalization” (Hunt 104) – seems to be utterly misleading, since the ideal according to which Mpe’s novel deconstructs xenophobic discourses and stereotypes is, rather, the one of “common humanity” – as Hunt herself states later, almost *en passant*, in her article (105). Hunt argues that “globalism is seen as entirely positive and is set up against the xenophobia and prejudice of Tiragalong” (117), but it is globalism itself which simultaneously conveys and reinstates xenophobia against migrants. This might be even clearer when *Welcome to Our Hillbrow* is compared to Neill Bloemkamp’s blockbuster movie *District 9* (2009).

District 9 is an adaptation of Bloemkamp’s earlier short film *Alive in Jo’burg* (2005). Although *Alive in Jo’burg* is a *mockumentary* and *District 9* a hybrid movie – where, however, sci-fi and action movie elements do prevail – both films revolve around the same narrative core: extraterrestrial aliens – derogatorily referred to as “prawns”, for their horrific aspect, in the same way African migrants are derogatorily referred to as *Makwe-rekwere* – have been landing in Johannesburg, where they have started to ‘coexist’ with humans, actually by crowding some isolated slums. Aliens live in poor conditions, being hated by most of the humans, who do not want to mingle with them: this is a clear reminder of apartheid’s racism and post-apartheid’s xenophobia.

In *Alive in Jo’burg*, the metaphorical reference to blacks and migrants is emphasized by the fact that, as Meredith Woerner has noted, the short film contains some real interviews with people from Johannesburg, where most of the interviewees seem to be criticizing or displaying hatred against aliens. The interviewer’s questions are always cut off: otherwise,

the audience would know that people are actually talking about Nigerian and Zimbabwean minorities living in South Africa (D'Agostini 76).

The same happens in *District 9*, but the *mockumentary* style is abandoned, in favor of a hybrid cinematic genre constituted by some elements from sci-fi movies, action movies and videogame-style shooting. Also *District 9*'s plot is more complex than the one of the previous short film: aliens are confined in a barbed-wire fenced camp named District 9, but the South African government, together with the Multi-National United (MNU) corporation, intends to relocate them in another camp, District 10. References to the history of the apartheid regime are quite clear: as Giulia D'Agostini, among others, has noted, the name District 9 is "reminiscent of the historical District 6, the Cape Town Municipal District that in 1966 was declared a white-only zone by the apartheid government, with the consequent forced relocation of the blacks and coloureds who resided there" (75). Forced removals of black and *coloured* people were among the most diffuse techniques of segregation of the apartheid regime, enforcing this metaphorical reference.

Also the post-apartheid xenophobic discourse about migrants finds its metaphorical representation, with aliens living in slums without electricity, alongside gangs of Nigerian criminals. The joint reference to migrants and criminals turns out to be very ambiguous. On the one hand, Nigerians in the movie might not be Nigerians at all, since they are called by this generic national label, but they aren't recognizable as such – neither their language nor what they say or do is clearly marked as "Nigerian. Andries Du Toit, for instance, has argued that Bloemkamp is "not so much offering a racist caricature, as caricaturing racist stereotypes themselves" (Du Toit, quoted in D'Agostini 78). On the other hand, Ato Quayson has commented that their repeated representation as bloodthirsty primitive criminals is worthy of a Joseph Conrad (Quayson par. ii).

However, this allegorical reading can't be pursued throughout the whole movie, since "the film lapses rather shortly into the action idiom" (Clover 8). As a matter of fact, after a few scenes shot in a faux documentary style, the plot focuses exclusively on the main character, Wikus Van de Merwe, who is the MNU officer leading the removal operation in the District 9.

While working in the slum, Wikus is contaminated by alien effluvi-um and his body starts a metamorphosing process which ends up transforming him in a 'semi-alien' creature. Having crossed the border between

'human' and 'alien' – which is an evident translation of the 'national'/'foreign' boundary – Wikus does not know anymore which side he is supporting. He starts a private Rambo-like war against any possible enemy of the alien population, including the MNU, the South African government and the Nigerian criminals. Wikus is bound to lose his battle and die: the contamination suffered by him is very different from the HIV virus which eventually infects Refilwe, since, while Refilwe fights against both the disease and the prejudices it creates, Wikus is destroyed both by the physical damage caused by the metamorphosis and the armed battle against the institutions he was previously working with. This happens in the last scenes of the movie, while the alien spaceship is leaving the Earth – as the aliens were actually planning to do, even before the removal operation started. The analogy and contradiction with migrants who are stuck in the place of arrival, where they live in poor conditions and plan to escape somewhere else, without ever succeeding, is stunning.

However, despite this final reprise of the allegorical theme, the most important consequence of the shift in the plot from *Alive in Jo'burg* to *District 9* seems to be precisely the loss of any allegorical reference to apartheid and post-apartheid South Africa. The war scenes which prevail in the second half of the longer movie, for instance, are shot in a videogame-style which recalls Paul Verhoeven's *Starship Troopers* (1997) or Ridley Scott's *Black Hawk Down* (2001): as Lorenzo Rinelli has argued, the specificity of the spatio-temporal setting is not relevant anymore, since the videogame-style usually implies an indefinite spatiality and a suspended temporality.

Joshua Clover's contention that "[n]one of this forecloses allegory. [...] The apartheid allegory never comes together [...]. It's not a film of institutional racism nor capitalist crisis. [...] It's driven [...] by a profound and remorseless contempt for present humanity" (8) seems to be too simplistic, too Nietzschean, and wrong in part, since it does not take into account the specific ideological and historical basis which the movie starts from. *District 9*, on the contrary, might be considered as a failed allegory of apartheid and post-apartheid South Africa. The loss of reference to any specific South African location in the second half of the movie fails to interrogate post-apartheid new spatiality and makes it a globalized good, which could be marketed anywhere in the world – as has, in fact, been done with the movie, which has become an international blockbuster. The dislocation of the 'national'/'foreign' opposition on a global scale – trans-

forming it into the 'human'/'alien' binarism – has conveyed, but also reinstated the force of the original dichotomy.

In the wake of this analysis, neither *Welcome to Our Hillbrow* can be said to celebrate globalism as a positive force. Rather, the power and the attractiveness of this text reside in the way it deconstructs post-apartheid new spatiality: the plurality of interconnected places which characterizes the novel coincides also with a plurality of boundaries, creating, thus, a concrete, heterogeneous spatiality which counters the notion of abstract space related to the idea of a 'Rainbow Nation'. Spaces are plural also *within* them, both for the process of superimposition of places and boundaries and for the power of the conflicts based on ethnic and national (as in the case of *Makwerekwere*) or gender (as has been underlined in the case of Lerato's character) issues.

Besides, the urban and rural dimensions of living are not opposed anymore: since they are imagined as superimposed, they both suffer from the existence of the same social, economic, political and cultural boundaries. Moreover, the economic and political power which imposes these boundaries is unaltered from the apartheid era, as *District 9* could have exhaustively shown, if it had insisted more on the corporate violence exploited by the Multi-National United company, instead of representing pure videogame-style violence.

In conclusion, *Welcome to Our Hillbrow* offers a social and political criticism which both deconstructs the "democratic rainbowism" (Mpe 26) as a purely ideological discourse and criticizes the political and economic power which has remained unaltered after the demise of the apartheid. The enactment of this criticism passes through the deconstruction of post-apartheid spatiality, by showing how the abstract space of the post-apartheid nation is not the ultimate reason for its crisis, whereas the existence of plural social, political and economic ghettos – both in urban and rural areas – is still one of the most urgent issues to be dealt with.



- 1 On an international level, the South African regime of apartheid was not so much characterized by isolationism, than by exceptionalism, especially when comparing South Africa to the rest of the continent. Mahmood Mamdani has convincingly argued that South African exceptionalism was a mythical discourse, enforcing the colonial aspects of its ideology (in *Citizen and Subject: Contemporary Africa and Late Legacy of Late Colonialism*, Princeton: Princeton University Press, 1996). More recently, Sarah Nuttall and Cheryl Michael have suggested South African Cultural Studies as a good theoretical approach to deconstruct the myth of South African exceptionalism by analyzing South African cultural dynamics within the larger framework of African Cultural Studies (in *Senses of Culture: South African Culture Studies*, New York: Oxford University Press, 2000).
- 2 The South African national territory was clearly divided in almost three major areas: urban and industrial areas (inhabited only by whites), *townships* (poor residential developments on the margins of the cities, where Blacks, *coloureds* and, more generally, “non-whites” were confined) and *racial homelands/Bantustans* (larger areas, mostly rural, where populations were confined according to their “ethnic classification”, attempting to create an impossible spatial division on the basis of ethnic homogeneity).
- 3 *Coloured* is a common definition, in southern Africa – despite the colonial and racist origin of the term and its use during apartheid – for people of mixed European, African and/or Asian ancestry. There are contrasting views on their social, economic and politic position in the post-apartheid society; according to Mohamed Adhikari, for instance, the rights and the living conditions of this heterogeneous social group have not really improved with the demise of the apartheid regime: as the title of his essay might suggest – *Not White Enough, Not Black Enough: Racial Identity in the South African Coloured Community* – *coloured* people have not been taken into account neither in the apartheid political agenda, nor in the post-apartheid one (Adhikari 2005).
- 4 The disruption of the “South African Dream” is particularly evident at the level of political institutions; Thabo Mbeki’s major biography, for instance, was written by Mark Gevisser, with the highly significant title of *Thabo*

Mbeki: The Dream Deferred. However, for theorists in fields – such as LGBT and Queer Studies – which didn’t experience any liberation at all with the demise of the regime of apartheid, the emancipation project of post-apartheid is still a ‘dream to come’ (see, for instance, the title of the recent monographic work by Brenna Munro on queer narratives).

- 5 The choice of this neologism is due to the peculiar history of South Africa: formally separated from the British Empire since 1910, South Africa began its own postcolonial nation-building process in those years. However, the subsequent implantation of the apartheid regime, clearly influenced by the colonial rule, called the post-apartheid nation to a process of re-building itself, in order to challenge the legacies both of colonialism and apartheid.
- 6 The miners’ strike in Marikana, which started on the 10th of August 2012, was especially directed against the working and living conditions imposed by the British-based multinational platinum company Lonmin to its workers. The deployment of the South African Police Service during the strike resulted in many violent clashes, starting the 11th of August and reaching its apex on the 16th, when about 34 miners were killed and 78 were wounded (numbers vary according to the source). As it has been recalled by Richard Stupart, the action led by the police was strikingly similar to the massacre in the township of Sharpeville, in the Gauteng region, occurred on the 21th of March 1960.
- 7 While Rita Barnard’s *Apartheid and Beyond: South African Writers and the Politics of Place* offers a deep literary analysis of the issue of the failed redistribution of land in post-apartheid literature, other critics, like Cheryl Walker, focus on a mostly sociological ground, in the attempt to frame the “‘master narrative’ of loss and restoration” (Walker 12) within a larger socio-cultural context.
- 8 It should be noticed that part of the novel’s appeal, for the South African readership, does not reside in the question of rural land, but in the racism allegation made by some ANC politicians and intellectuals, leading to a legal proceeding at the South African Human Rights Commission (SAHRC), in 2000, and to Coetzee’s ultimate decision to move to Australia, in 2002.
- 9 Myambo, for instance, quotes Mandla Langa’s *The Memory of Stones* (2000) and Zakes Mda’s *The Heart of Redness* (2000), but also earlier novels like Damon Galgut’s *The Beautiful Screaming of Pigs* (1991) and Elleke Boehmer’s *An Immaculate Figure* (1993) are suitable to this category (116).
- 10 As Emma Hunt accurately reports, Hillbrow is a “dense area of Johannesburg that during apartheid was a haven for immigrants from Europe and today is the [...] destination of largely illegal immigrants from Lagos, Dakar, and Kinshasa” (113). This social, cultural and economic shift might be considered as one of the main ideological reasons for the targeting of Hillbrow as a degraded and dangerous place in post-apartheid Johannesburg – fulfill-

- ing, once again, the apartheid ideology with the preference for European immigration over inter-African migration.
- 11 Though still a word of uncertain origin, *makwerekwere* has been convincingly interpreted by John and Jean Comaroff as “a Sesotho word implying limited competence in the vernacular” (Comaroff-Comaroff 789-90), since the word can be effectively analyzed as a compound of the Proto-Bantu prefix *ma-* (with a pluralizing effect) and the Sesotho redoubled syntagm *kwere*, onomatopoeically indicating the difficulty to speak one language and be understood. The definition of the ‘migrants’ as the ‘ones who tatter’ in the language of the place of arrival can be traced back to one of its most famous antecedents: the Greek word βάρβαρος, or “barbarian”.
 - 12 The locution “sense of place” has been used by Stephen Gray in his 1983 influential essay “A Sense of Place in the New Literatures in English, Particularly South African”. Rita Barnard has convincingly argued that the “sense of place” fixed by Gray during the apartheid era has been significantly shifting during the post-apartheid period (Barnard, 19-21).
 - 13 The second-person narration is the narrative modality which prevails throughout the text: the stories of Refentše, Lerato and Refilwe are recounted by an omniscient narrator who interpellates each character and, indirectly, the whole “community of readers” (Clarkson 458). The creation of a “community of readers”, in particular, is meant to deconstruct the national and ethnic communities of post-apartheid multicultural South Africa, showing, according to Benedict Anderson’s analysis, their equally imaginative construction (Anderson).
 - 14 Post-apartheid fiction challenges, however timidly, the association of “feminine spaces”, within the city, with domestic spaces (Putter) and suburbs (Budd-Gottdiener 27). Lerato’s move from the township to the inner city area of Hillbrow is one example of these emancipated trajectories.
 - 15 Also Lerato’s character is often marked by multiple belonging, such as in this example: “Lerato, that loving child of Alexandra, Tiragalong, Durban and Hillbrow...” (Mpe 49)
 - 16 While Lerato, like Refentše, is said to be the “child of” multiple places, Refilwe’s multiple belonging is underlined by the use of another locution: “You have come to understand that you too are a Hillbrowan. An Alexandran. A Johannesburger. An Oxfordian. A *Lekwerekwere*, just like those you once held in such contempt” (Mpe 122-123).
 - 17 The dynamics of internal migrations were fueled, yet in the XIX century, by the system of mine migrancy (Crush-James 2-31); also the forced removals which characterized the apartheid policies caused a very significant migratory flow within the South African national territory.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Adhikari, Mohamed. *Not White Enough, Not Black Enough: Racial Identity in the South African Coloured Community*. Athens: Ohio University Press. 2005.
- Alive in Jo'burg*. Dir. Neill Bloemkamp. Perfs. Sharlto Copley, Jason Cope. 2005. Youtube. Web. 10 Aug 2012.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Barnard, Rita. *Apartheid and Beyond. South African Writers and the Politics of Place*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Budd, Leslie and Gottdiener, Mark. *Key Concepts in Urban Studies*. London: SAGE, 2005.
- Clarkson, Carroll. "Locating Identity in Phaswane Mpe's *Welcome to Our Hillbrow*", *Third World Quarterly* (2005): 451-459.
- Clover, Joshua. "Allegory Bomb". *Film Quarterly* (2009): 8-9.
- Comaroff, Jean and Comaroff, John. "Alien-Nation: Zombies, Immigrants and Millennial Capitalism". *The South Atlantic Quarterly* (2002): 780-803.
- Crush, Jonathan and James, Wilmot, eds. *Mine Migrancy in a Democratic South Africa*. Cape Town: Crede Press, 1995.
- D'Agostini, Giulia. "Speaking against Oneself: Stereotypes and Biopolitics in *District 9*". *Il Tolomeo*, (2011): 75-79.
- De Certeau, Michel. "Walking in the City". In *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984, 126-133.
- District 9*. Dir. Neill Bloemkamp. Perfs. Sharlto Copley, Jason Cope. 2009. Dvd. 12 Aug 2012.
- Du Toit, Andries. "The Alienation Effect: Further Thoughts on D9", A Subtle Knife: Reflections on Myth, Politics and Desire. 12 Sep 2009. Web. 6 Aug 2012.
- Gevisser, Mark. *Thabo Mbeki: The Dream Deferred*. Johannesburg: Jonathan Ball, 2007.
- Gray, Stephen. "A Sense of Place in the New Literatures in English, Particularly South African". *English Academy Review: Southern African Journal of African Studies* (1983): 29-37.

- Hunt, Emma. "Post-apartheid Johannesburg and global mobility in Nadine Gordimer's *The Pickup* and Phaswane Mpe's *Welcome to Our Hillbrow*". *New South African Writing* (2006): 103-122.
- Hart, Gillian. *Disabling Globalization: Places of Power in Post-Apartheid South Africa*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Irlam, Shaun. "Unraveling the Rainbow: The Remission of Nation in Post-Apartheid Literature". *The South Atlantic Quarterly* (2004): 695-718.
- Lund, Giuliana. "'Healing the Nation': Medicolonial Discourse and the State of Emergency from Apartheid to Truth and Reconciliation". *Cultural Critique* (2003): 88-119.
- Mamdani, Mahmood. *Citizen and Subject: Contemporary Africa and Late Legacy of Late Colonialism*, Princeton: Princeton University Press, 1996.
- Marais, Hein. *South Africa: Limits to Change. The Political Economy of Transition*. London/New York: 2001.
- Michael, Cheryl-Ann and Nuttall, Sarah, eds. *Senses of Culture: South African Culture Studies*, New York: Oxford University Press, 2009.
- Mpe, Phaswane. *Welcome to Our Hillbrow*. Pietermaritzburg: University of Natal Press, 2001.
- Myambo, Melissa Tandiwe. "The Limits of Rainbow Nation Multiculturalism in the New South Africa: Spatial Configuration in Zakes Mda's *Ways of Dying* and Jonathan Morgan's *Finding Mr. Madini*". *Research in African Literatures* (2010): 93-120.
- Munro, Brenna. *South Africa and the Dream of Love to Come: Queer Sexuality and the Struggle for Freedom*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Nyamnjoh, Francis. "Racism, Ethnicity and Media in Africa: Reflections Inspired by Studies of Xenophobia in Cameroon and South Africa". *Africa Spectrum* (2010): 57-93.
- Nuttall, Sarah. "City Forms and Writing the 'Now' in South Africa". *Journal of Southern African Studies*, (2004): 731-748.
- Putter, Anne. "Re-inventing and reimagining Johannesburg in three post-apartheid novels", *TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 21 June 2011. Web. 5 Aug 2012.
- Quayson, Ato. "Unthinkable Nigeriana: The Social Imaginary of *District 9*", *The Zeleza Johannesburg Workshop in Theory and Criticism Blog*. 16 Oct 2009. Web. 18 Aug 2012.
- Rinelli, Lorenzo. "Extraterrestrial Xenophobia", *Journal of Cinema and Globalization*, 2010. Web. 11 Aug 2012.
- Samuelson, Meg. "The city beyond the border: the urban worlds of Duiker, Mpe and Vera". *African Identities* (2007): 247-260.
- Simone, AbdouMaliq. *For the City Yet to Come: Changing African Life in Four Cities*. London: Duke University Press, 2004.

- South African Constitution (1996). Chapter 2 – Bill of Rights*, South African Government Information. Web. 10 Sep 2012.
- Stupart, Richard. “Why Marikana is our Sharpeville”, *African Scene*. 23 Aug 12. Web. 8 Sep 2012.
- Tonkiss, Fran. *Space, the City and Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- Walker, Cheryl. *Landmarked: Land Claims and Land Restitution in South Africa*. Athens: Ohio University Press, 2008.
- Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Places*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.
- Woerner, Meredith. “Five Things You Didn’t Know About *District 9*”, *Io9*, 19 Aug 2009. Web. 19 Aug 2012.

Molvania et Cie. Des géographies littéraires

Daniele Tuan

Université de Limoges

Depuis avril 2010, sur le site Internet de l'influent hebdomadaire économique anglais *The Economist*, dans l'article *Redrawing the map*, on peut observer le plan d'une Europe tout à fait particulière et originale où les différents pays peuvent se déplacer librement afin de mettre un terme aux vieilles querelles entre voisins ou, tout simplement, pour chercher des climats plus favorables. On voit alors l'Angleterre en compagnie du Pays de Galles, de l'Écosse et de l'Irlande du Nord quitter les brouillards nordiques pour occuper une place au soleil dans la partie méridionale du continent, non loin de l'Espagne et du Portugal et à leur place s'installer la Pologne qui trouverait enfin un peu de répit, loin de ses deux voisines – l'Allemagne et la Russie – parfois trop encombrantes. On observe encore avec intérêt que la Biélorussie prend la place des pays Baltes qui, eux, sont partis à la dérive à l'ouest de l'Irlande; que la Suisse, chassée par l'Autriche, se trouve coincée entre la Norvège et la Suède; ou que la botte italienne s'est séparée et que sa partie méridionale, unifiée à la Sicile, prend l'exotique... appellation de "Bordello". Cependant, l'attention des amoureux des cartes géographiques, encore plus curieux que par ces remuements et ces appellations – plus ou moins riches de commentaires de la part des internautes – sera attirée par la présence dans la partie centre-orientale du continent européen de quatre pays jusqu'alors absents des atlas scolaires. Je me réfère notamment à la Ruritania, à la Borduria, à la Vulgaria et à la Syldavia: quatre royaumes, qui sont le fruit de l'imagination¹.

La Vulgaria (Vulgarie en français) fait son entrée dans le cercle des pays européens en 1968 avec le film pour enfants *Chitty Chitty Bang Bang*, du metteur en scène britannique Ken Hughes à partir du roman homonyme de Ian Fleming. Il s'agit d'un pays montagneux côtoyant la mer qui pourrait faire penser par son nom à une parodie de la Bulgarie si ce n'est par la langue: un mélange d'anglais, de suédois et d'allemand; et par le fait que le film fut tourné au château de Neuschwanstein, en Bavière. Si une localisation précise du pays devient alors difficile, il est en revanche certain qu'il se trouve dans la partie centre-orientale de l'Europe. La particularité de ce royaume, apparemment propre et ordonné, et dirigé par le baron et la baronne Bomburst, est due au fait de l'absence d'enfants. En effet, la baronne, qui ne supporte pas leur vue, a interdit leur présence et tout enfant trouvé en liberté est capturé par l'attrape-enfants et emprisonné. Les seuls enfants libres sont tenus clandestinement cachés dans les égouts de la capitale, au moins jusqu'à la révolte menée contre le baron par des Anglais en voyage dans le pays.

Toujours dans la partie orientale de l'Europe, on peut s'aventurer en compagnie de Tintin et de son fidèle Milou en Syldavie et en Bordurie. Ces deux pays font leur première apparition en 1939 dans *Le sceptre d'Ottokar* et quelques années plus tard dans *L'affaire Tournesol*. On retrouve la Syldavie dans les volumes *Objectif lune* et *On a marché sur la lune*. Si dans l'imaginaire de Hergé les deux pays sont limitrophes, sur le plan de l'*Economist* – qui préconise une Europe en harmonie – ils sont évidemment éloignés l'un de l'autre du moment qu'ils sont en perpétuelle tension. Comme pour la Vulgarie, nous n'avons pas de repères précis pour situer les deux pays sur une carte mais plusieurs éléments, tels que la présence de minarets ou l'appellation de la Syldavie rappelant à la fois la Transylvanie et la Moldavie, nous font pencher pour une localisation dans la partie sud-orientale du continent. Toujours comme pour la Vulgarie, aucun des deux pays n'est dirigé par un gouvernement démocratique: la Syldavie est en effet une monarchie dont le blason, constitué par un pélican noir sur fond jaune et des croissants sur fond rouge, suggère un mélange d'empire austro-hongrois et d'empire ottoman; tandis que la Bordurie est un pays totalitaire au début fasciste et communiste par la suite dont le drapeau national est constitué par une paire de moustaches très stalinienne sur fond rouge. Le rapport entre les deux pays n'est pas au beau fixe, car la Bordurie cherche par tous les moyens, mais toujours sans succès, à conquérir la Syldavie. On pourrait voir ici une parodie de la part de Hergé de l'*Anschluss* nazi au

détriment de l'Autriche, d'autant plus que les ordres d'annexion sont donnés par le général Müsstler: mot-valise formé à partir du nom du dictateur italien Mussolini et de l'allemand Hitler. Mais cette fois-ci, grâce encore une fois aux braves occidentaux, le coup échoue.

Le dernier pays imaginaire présent sur le plan de l'*Economist* est la Ruritanie. Ce pays, qui apparaît pour la première fois dans le roman *The Prisoner of Zenda* en 1894, de l'auteur britannique Anthony Hope, est une petite monarchie installée quelque part entre l'Allemagne et la Russie. Certains la situent dans les Balkans, d'autres en République Tchèque du fait de la présence de sa capitale sur la ligne ferroviaire liant Dresde à Prague; mais ce qui caractérise la Ruritanie, c'est encore une fois son gouvernement monarchique fort instable de langue allemande et de religion catholique, ses fortes différences sociales entre aristocratie et peuple, ses coutumes barbares et sa nature sauvage. La référence est encore une fois l'Empire Austro-hongrois. Le livre, grâce à un amalgame d'aventures saisissantes, de rencontres excitantes, de renversements éblouissants, d'une pincée d'exotisme et de nostalgie pour un monde désormais révolu et surtout grâce à l'excitante lutte entre les forces rangées autour du brave anglais Rudolf Rassendyll et celle du méchant ruritanien Michael Black, eut tellement de succès que l'auteur publia à quelques années de distance deux suites à ce premier roman: *The Heart of Princess Osra* en 1896 et *Rupert of Hentzau* en 1898. Pour sa part, *The Prisoner of Zenda* fut suivi d'au moins huit rééditions en presque trente ans et de plusieurs adaptations cinématographiques qui n'ont fait qu'augmenter son influence. D'ailleurs, le nombre d'imitateurs et de parodistes fut tellement important que la critique anglaise a forgé l'appellation de "Ruritanian romance" pour regrouper toute cette production. Le terme Ruritanian est aujourd'hui entré dans le langage commun pour indiquer des pays caractérisés par des crises politiques, des gouvernements instables, mais surtout pour indiquer les pays de l'Europe de l'Est et des Balkans en particulier.

A l'appel manquent au moins deux pays qui ont suscité beaucoup de bruit: la Poldévie, d'origine française, et la Molvanîa, d'origine australienne. En ce qui concerne les origines de la Poldévie, située quelque part dans l'Europe de l'est non loin de la Pologne, il faut remonter en mars 1929 quand Alain Mellet, journaliste de l'*Action Française*, afin de ridiculiser une partie de la gauche écrit un canular en créant un Comité de Défense de la Poldévie qui appelle à l'aide de la Poldévie contre le danger fasciste. Voici un extrait de la première lettre "parvenue" au journal et cité

dans l'article de Bertrand Westphal, *La Poldévie ou les Balkans près de chez vous*: "En plein XX^e siècle de lumière et de droit, près de deux-cent mille infortunés Poldèves, esclaves modernes, halètent sous le joug de quelques dizaines de grands propriétaires terriens. [...] Aucun secours pour eux si la délivrance ne vient pas de la conscience mondiale que nous venons chercher dans votre cœur!" (8). La missive est signée par Lyneczzi Stantoff et Lamidaëff, voire L'Inexistant(off) et L'Ami d'A.F.. D'autres lettres arrivent à destination jusqu'au 13 avril 1929 quand le voile est levé dans les pages du même quotidien. Mais comme annoncé, la vie de cet état ne se limite pas aux pages du journal d'extrême droite mais poursuit un chemin tout à fait particulier. En 1939, dans les pages du quotidien *l'Œuvre* et en pleine crise diplomatique entre l'Allemagne et la Pologne, à la question "Faut-il mourir pour Dantzig?", l'homme politique Marcel Déat répond que "Les paysans français n'ont aucune envie de mourir pour les Poldèves". Entre-temps la Poldévie est parcourue aussi par des plumes moins politisées. En 1936, elle prend de la couleur avec Hergé, en particulier dans *Le Lotus Bleu* où nous rencontrons l'étonnant espion japonais M. Mitsuhiro en train de se chamailler avec le consul de Poldévie ! On retrouve la Poldévie aussi dans des œuvres de Marcel Aymé², Raymond Queneau³, Jacques Roubaud et aussi dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec. En 1984, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Gérard Mordillat dans *Célébrités poldèves* nous présentent, comme d'ailleurs le titre le suggère, quelques-unes des grandes personnalités poldèves comme par exemple Arthur Rimbide (mort à quatre-vingt-sept ans), Proust Marcel (ouvrier), Victor Hago (qui, offusqué par Victor Higo, se fait appeler Victor Hego) et quelques autres. Plus récemment, Michèle Audin dans l'article *La vérité sur la Poldévie*, affirme que les vraies origines de la Poldévie ne se trouveraient pas dans les pages de *l'Action Française* mais plutôt au début du siècle, vers 1910, quand des élèves de l'E.N.S. informent la presse des malheurs de la nation poldève. Mais ici il s'agit d'un autre canular, dont une "Version (toujours) préliminaire du 27 novembre 2009" peut être lue dans le site de *l'OuLiPo*. Ce qui est certain en revanche, c'est que, comme le dit Bertrand Westphal,

La Poldévie fournit en tout état de cause un extraordinaire exemple de stéréotype à géométrie variable et évolutive. Née par suite d'un canular de mauvais goût, elle a fini par grandir dans les stéréotypes balkaniques à grands coups de moustaches et de montagnes. Alimentée par une chaîne intertextuelle presque unique pour un

espace fictionnel, elle a fini par devenir davantage un stéréotype du processus intertextuel qu'un reflet cliché des Balkans. (*Poldévie* 14)

Aujourd'hui encore, plus de vingt ans après la chute du mur de Berlin, l'espace centre-oriental de l'Europe laisse le champ libre à l'imagination comme le démontre le succès éditorial du guide touristique dédié à la Molvanie du trio australien Santo Cialuro, Ton Gleisner et Rob Sitch, *Molvanîa: a land untouched by modern dentistry*. Il s'agit cette fois-ci d'une véritable parodie de guide touristique avec le seul hic que le pays en question n'existe pas. Si à la lecture du guide il est certain que la Molvanie fait partie des pays de l'ex bloc communiste, sa collocation sur un planisphère est plus compliquée et le lecteur qui par jeu chercherait à découvrir son emplacement exact serait sûrement déçu. Car, si dans l'introduction elle est définie comme un des plus petits états d'Europe, en revanche dans le plan du livre son espace est bien plus considérable vu qu'il se développe sur une latitude d'environ 3700 kilomètres et une longitude variable entre 2700 et 1100 kilomètres, c'est à dire la quasi totalité de l'Europe orientale étant donné que sa frontière occidentale côtoie l'Allemagne.

Le guide du trio australien est un véritable concentré de tous les stéréotypes existants sur l'Europe de l'Est. En effet, la Molvanie est décrite comme un espace barbare, sans histoire et pire encore païen: "The empire converted to Chistianity with the arrival of the missionary St Parthag in AD863 but reverted to paganism as soon as he left the following year" (12); dont la Renaissance ne dura que trois... semaines: "Molvanîa experienceed a brief flowering of Renaissance culture, with some historians putting the actual period down to about three weeks towards the end of 1503" (12). Aujourd'hui encore, le système politique est loin d'être un exemple de démocratie vu que, même s'il est basé sur une constitution moderne, tous les pouvoirs sont dans les mains d'un "Grand Wizard whose decisions could be overruled during a full moon" (14). Comme il est facilement imaginable, il s'agit d'un pays homophobe, "Visitors are officially free to do as they wish, although one has to weigh up the right to display open affection with the probability of being publicly beaten" (37) et misogyne "Women travelling alone through Molvanîa should expect few problems aside from the usual assault, armed robbery and stalking that one sees in most Eastern European countries" (37). Le troisième et dernier quatrain de son hymne national "generally considered optional, as it is in contravention of EU laws against vilification" nous présente un

pays fondamentalement raciste et xénophobe: “Harmony and peace shall reign // All invaders will be crushed // Crushed we sing now, crushed // We shall drive gypsy curse from our land” (17). Un pays où la corruption est généralisée dans toutes les couches sociales, où les mafias prolifèrent. Paradis du marché noir et des contrefaçons, lieu de passage de prédilection pour les clandestins, la Molvanie est aussi un haut lieu de la prostitution et de la pornographie (d’ailleurs c’est dans sa capitale Lutemberg que fut publiée pour la première fois une lithographie pornographique “Lutenblag flourished as a city of merchants and craftsmen, becoming one of the great adult book printing centres of Europe. In fact, the world’s first ever pornographic lithograph was published here in 1506” (46)). Sans oublier qu’en Molvanie se trouve aussi une des plus vieilles centrales nucléaires d’Europe: “Gyorrik’s famous nuclear reactor is one of the oldest in Europe, with some cracks dating back to the 1960s” (165).

Il va de soi que, comme dans les autres pays analysés, la Molvanie accueille une flore et une faune sauvages, même si elle réserve au voyageur de vraies surprises comme, par exemple, le rarissime *bvoric* “a single horned goat” (70); le très toxique poisson *kierzenko*; la vache à deux pattes: “[...] genetically-modified to grown just two legs” (74) ou l’improbable Molvanian Spotted Tern: “the only water bird in the world capable of breathing through its own anus.” (81); sans oublier les épouvantables et dangereux pigeons de la ville de Dzerbo: “one of the few varieties in the world to actually have teeth.” (115). Pour les passionnés des Monthly Python, hélas, le guide ne cite pas le fameux lapin tueur.

Or, si on prend en considération les pays ici reportés et les observations contenues dans les récits de voyage en Europe orientale au XIX^e et XVIII^e siècle, on se rend vite compte que l’image de l’Europe de l’Est n’a pas beaucoup évolué. On a toujours l’impression de parcourir un espace barbare, incertain, situé entre l’Orient et l’Occident mais qui n’est ni l’Orient ni l’Occident. En effet, selon l’historien Larry Wolff, auteur du livre *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the enlightenment*, pour comprendre l’origine de l’opposition entre Orient et Occident en Europe, il faut remonter au XVIII^e siècle quand une série de coïncidences politiques, économiques et culturelles ont réaxé l’ancienne opposition jusqu’alors existant entre une Europe du Sud et une Europe du Nord. Donc, à partir du XVIII^e siècle, l’Europe orientale devient, pour reprendre les mots de Wolff, un “véritable objet intellectuel en construc-

tion” à travers lequel l’Occident se donne un nouveau visage: “the invention of eastern Europe was a subtly self-promoting and sometimes overtly self-congratulatory event in intellectual history” (360). L’Europe de l’est devient ainsi un espace philosophique pour une géographie philosophique où les grands philosophes de l’époque – Voltaire, Diderot, d’Alembert, Rousseau – se lancent dans une étonnante distribution de conseils dont nous pouvons trouver un riche dispensaire dans l’œuvre de Wolff. Voltaire, par exemple, bien qu’il ne soit jamais allé plus loin que Berlin, publie en 1759 et 1763 l’*Histoire de l’Empire de Russie sous Pierre le grand*. Cet ouvrage, dédié à Catherine II considérée comme la patronne des lumières et véritable héroïne de cet espace philosophique⁴, recommande une Russie gouvernée par un – et dans ce cas une – despote illuminé capable de porter les lumières sur les ténèbres qui règnent de Gdansk jusqu’au Danube. Diderot, de son côté, propose un “plan de civilisation”. Rousseau était en revanche d’un tout autre avis car, craignant les Russes et considérant leur expansionnisme comme une tentative de barbariser l’Europe, il encourage dans ses *Considérations sur le gouvernement de Pologne* l’identité nationale du peuple polonais et applaudit la rédaction, en 1791, de la première constitution européenne. Il apparaît évident que nonobstant les positions philosophiques qui peuvent être aux antipodes, “The projects of the physiocrats further confirm that Eastern Europe was constructed as an experimental domain that gave free play to the social theories and political reveries of the Enlightenment” (Wolff 359). En effet, comme l’affirme Wolff, “From Paris Eastern Europe appeared as an ideal domain for enlightened monarchy, inasmuch as despotism was displaced to a reassuring distance, and the philosophes could contribute their opinions and advice [...]” (359). Toujours au XVIII^e siècle, observe Wolff, nous assistons aussi à la naissance de l’ethnographie et de l’anthropologie. Deux sciences qui trouvent dans cette partie de l’Europe un terrain de recherche extraordinaire car l’Europe de l’est non seulement est le premier pays sous-développé au monde, mais il est le seul endroit où Asie et Europe se rencontrent; où passé et présent ne font qu’un.

Eastern Europe suggests that the line between literary evocation and anthropological observation was not an emphatic one. Eastern Europe was precisely that part of Europe where such vestiges were in evidence, where ancient history met anthropology. The categories of ancient history that identified the barbarians of Eastern Europe, in Peyssonnel and above all in Gibbon, not only corresponded to the impressions of contemporary travellers, but also entered directly into the emerging

social science of anthropology, most fundamentally in Herder's discovery of Slavs. For although the Slavs were only one barbarian people among many in the enumerations on Peyssonnel and Ségur, they were to become the essential ethnographic key to the modern idea of Eastern Europe. (286)

Ici, Romains, Scythes et Barbares évoluent devant les yeux ébahis des voyageurs occidentaux. Dans les pages du comte Louis-Philippe de Ségur, ambassadeur de Louis XVI auprès de Catherine II, la population russe, par exemple, est la réincarnation des mêmes barbares sculptés sur la colonne de Trajan; l'actuelle Moldavie est un croisement entre les anciens Romains et les Scythes tandis que la langue roumaine est tout simplement la langue des anciens légionnaires romains. Saint-Pétersbourg, toujours selon Ségur, est un mélange de barbarisme et de civilisation; de Xe et de XVIII^e siècle; d'Asie et d'Europe; de rudes Scythes et de raffinés Européens; de noblesse brillante et de population misérable.

"The idea of Eastern Europe as a folkloric domain of song and dance, first elaborated in the age of Enlightenment, has survived into the twentieth century and our own times." (331) affirme Wolff. Et en effet les exemples ne manquent pas. L'historien américain William Milligam Sloane, dans son livre *Balkans: A Laboratory of history*, publié en 1914, affirme que la partie "la plus sauvage d'Europe" – *the wildest Europe* – était bien plus intéressante que son Mid-Ouest étant donné que la frontière entre barbarisme et civilisation était non seulement beaucoup plus peuplée mais surtout était habitée par des Caucasiens, c'est-à-dire des blancs (Wolff, 366). Encore aujourd'hui, si l'on croit Robert Kaplan et son essai *Balkan Ghost*, la barbarie rôde libre dans ces contrées. En effet, l'historien américain, dans un livre qui a eu d'ailleurs une influence considérable au sens du Pentagone à la veille de l'intervention armée en Ex-Yougoslavie, ose l'acrobatie intellectuelle d'associer l'origine de la folie nazie à quelques mauvais airs qui auraient apparemment stagné à la fin du XIX^e siècle sur un petit village autrichien, comme le laisse deviner son propos: "Nazism, for instance, can claim Balkan origins. Among the flophouses of Vienna, a breeding ground of ethnic resentments close to the southern Slavic world, Hitler learned how to hate so infectiously" (xii-xiii). Depuis trois siècles, l'Europe orientale est, pour reprendre encore une fois Wolff, "the fantastic, illusionary counterpart of Western Europe" (134). Une série d'oppositions dichotomiques entre progressif et réactionnaire, avancé et arriéré, industrialisé et agricole, urbain et rural, rationnel et irrationnel,

historique et non-historique⁵ partage l'Europe en faisant de l'Europe orientale un espace énigmatique. Et c'est exactement la confusion générée par cet espace qui attire et fascine auteurs et lecteurs. Que l'on pense, par exemple, aux impressions du jeune Jonathan Harker en voyage vers le château du conte Dracula: "It seems to me that the further East you go the more unpunctual are the trains. What ought they to be in China?" (Stoker, *Dracula*, 11). Nous ne le saurons jamais, mais il est certain qu'au-delà de Budapest le temps ne tourne plus en rond, il se dilate et une quatrième dimension prend le pied, celle de l'imaginaire.

Contrairement à d'autres pays, les intérêts économiques occidentaux en Europe orientale sont très limités; en revanche, on a pu observer que sa position géographique à la limite du continent en fait un terrain privilégié de l'imaginaire. Comme l'affirme Vesna Goldsworthy dans son *Inventing Ruritania*, il y a là une véritable colonisation de l'imaginaire car

Balkan kingdoms [...] held a double attraction for English writers of escapist fiction: like the colonies, they offered exotic, 'blazing' colours, but unlike them, they promised both power and romantic love. It is love, it should be said, on English terms: an English hero may be thrown, like Caerleon, Cyril or Rudolf, into the depths of passion and risk life for Kravonia, Thracia or Ruritania, but he still preserves a sense of superiority, 'an Englishman's wonder', at the way Balkan countries manage their affairs. (69)

Si en ce qui concerne la Poldévie et les autres pays imaginaires nous pouvons reprendre les mots de Goldsworthy, la situation concernant la Molvanie est plus particulière. En effet, à la sortie du guide, plusieurs critiques se sont levées à son encontre en l'accusant d'alimenter les stéréotypes et de transmettre une mauvaise image d'un espace qui veut se rapprocher de l'Europe occidentale. Sur le site Internet de la BBC on peut lire, par exemple:

A guidebook extolling the delights of the eastern European country of Molvania is causing controversy. The guide says Molvania is birthplace of whooping cough, one of the world's biggest parsnip producers and owner of Europe's oldest nuclear reactor. There is one small problem - Molvania does not exist; the book is, in fact, merely a spoof of a whole genre of travel guides. But some feel it reinforces stereotypes of Europe's more deprived states (Molvania spoof mocks travel books).

ou encore dans *Le Monde*:

On rit, certes, mais on s'agace aussi. Tous les poncifs sur les pays de l'ex-bloc soviétique se retrouvent en Molvanie, de la dangerosité des centrales nucléaires à l'emploi de charrettes tirées par des chevaux, de l'alcoolisme atavique à l'omniprésence de la moustache. Les femmes sont incitées à ne pas voyager seules, sous peine de subir "*les agressions, vols à main armée et autres harcèlements sexuels typiques des pays de l'Est*". Caricatural. Le "guide" véhicule l'idée que tous les peuples d'Europe orientale se ressemblent, que leur histoire est longue, compliquée et inutile et que la région, dominée par les mafias, ne connaîtra jamais de développement économique (Razemon, Molvanie).

Il paraît évident que les auteurs de ces articles ignoraient les intentions des trois auteurs dont le but déclaré était celui de tourner en dérision les guides prétendument sérieux en reproduisant la même structure: cartes géographiques, histoire, conseils pratiques sur les endroits où manger et où dormir, sites à découvrir, us et coutumes, petit dictionnaire de la langue et bien sûr les *errata*, "we were wrong". Il suffit de lire les conseils insensés offerts par Philip Miseree pour se rendre vite compte de l'absurdité du guide:

It's pathetic, tourists complaining about pickpockets and worrying that they might get mugged if they go into a certain section of town. For me, being the victim of minor crime is an essential part of overall travel experience. Once, in a seedy Lutenblag hotel room, I woke to discover that thieves had stolen my wallet, camera and a kidney – it was a trip I will never forget. (Molvania 36)

Leur guide est alors une nette prise de position contre le guide touristique, car celui-ci, depuis le *Baedeker* du Grand Tour jusqu'au *Routard* du tourisme de masse, non seulement véhicule les stéréotypes mais est devenu une lecture incontournable pour des millions de touristes, une sorte de bible. Comme le dit Gleisner – un des trois auteurs de Molvanîa – au journal britannique *The Mirror*, "Travel guides are just so ubiquitous; we all grab them like life-rafts and are almost too frightened to venture forth without reading about recommendations first [...]. It's almost at the point where people look up to read about a site instead of looking at the actual site. They've come to dominate travel so much we did feel it was time to do a spoof" (Hopps). Le guide touristique est alors une bouée de sauvetage, un repère au milieu de l'inconnu, de l'incertain qui dessine d'emblée l'espace que l'on visitera. À mes yeux et contrairement aux affirmations lues plus haut, il s'agit ici non pas d'un dangereux concentré de stéréotypes mais d'un anti-guide qui donne à réfléchir sur l'emprise de

la littérature sur l'espace. Les stéréotypes existants sur l'Europe de l'Est et véhiculés par toutes sortes de guides et de littérature sont ici poussés à l'extrême et par ce fait ridiculisés.

Cette ridiculisation anéantit l'image de l'espace et met en relief l'ignorance que l'Europe occidentale a encore aujourd'hui de celle que l'on appelle si fréquemment l'Autre Europe, avec le risque calculé de soulever plus que quelques critiques comme déclaré dans l'interview délivrée à la *Reuters news* "We decided to make up a country so we wouldn't offend anybody – or offend everybody, depending on how you look at it" (BBC News). Le choix de placer ce pays imaginaire en Europe de l'Est n'est donc pas hasardeux, mais il est le résultat d'une critique vis-à-vis d'un monde global qui se veut omniscient, mais qui en réalité juge par clichés. Comme Paolo Rumiz le fait observer dans ses voyages en Europe orientale, on connaît beaucoup moins aujourd'hui cette partie de l'Europe qu'il y a cent ans. Gleisner, l'un des auteurs du guide, qui partage cet avis, affirme que lui et les co-auteurs se sont penchés sur l'Europe de l'Est parce qu'ils avaient l'impression que "no-one, even those who live there, is even sure of the geography of the area" (BBC News). Mots qui trouvent un écho dans le commentaire du guide de l'ancien ministre anglais pour l'Europe, Keith Vaz, et qui confirme encore aujourd'hui – et surtout aujourd'hui? – l'influence de la littérature sur la "réalité". "Former UK minister for Europe Keith Vaz said the book was a little "cheeky" because "it does reflect some of the prejudices which are taking root [in Europe]". However, he added that the guide highlighted people's ignorance of much of the continent. "He [Mr Gleisner] does try and show exactly where we are lacking in our knowledge," he said. "The sad thing is, some people might actually believe that this country exists." (BBC News).



- 1 Je reporte ici quelques autres pays imaginaires situés dans l'Europe de l'Est: Agraria, Alvania, Anatruria, Baltonia, Bandrika, Bereznik, Betonia, Boloxia, Borovia, Bothalia, Brazillia, Evarchia... La liste, loin d'être exhaustive, donne néanmoins une idée de la fertilité de cette partie d'Europe.
- 2 En particulier la nouvelle *Légende poldève* contenue dans le recueil *Le Passe-mouraille* (1943), et plus tard, en 1952, la pièce de théâtre *La Tête des autres*.
- 3 Dans *Pierrot mon ami* et plus tard dans *Exercices de Style*.
- 4 Naturellement, Catherine n'est pas russe mais d'origine allemande.
- 5 *Ibid.*, p. 186. "progressif-réactionnaire; avancé-arriéré; industrialisé-agricole; urbain-rural; rationnel-irrationnel; historique- non historique"



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- No author. "Molvanía spoof mocks travel books". In *BBC News*. 2 april 2004. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3592753.stm>
- No author. "Redrawing the maps". *The Economist*. 19 april 2010. <http://www.economist.com/node/16003661>
- Audin, Michèle. "La vérité sur la Poldévie". In *Site de l'Oulipo*. 2009. <http://www.ouliipo.net/docs/docs/la-verite-sur-la-poldevie>
- Cialuro, Santo, Gleisner, Ton and Sitch, Rob. *Molvanía: a land untouched by modern dentistry*. NY: Overlook Press, 2004.
- Aillaud, Gilles, Eduardo Arroyo and Gérard Mordillat. *Célébrités poldèves*. Paris: Fayard. 1984.
- Goldsworthy, Vesna. *Inventing Ruritania: The Imperialism of Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- Hergé. *Le lotus bleu* (1936). Paris: Casterman, 1946.
- Hergé. *Le sceptre d'Ottokar* (1939). Paris: Casterman, 1947.
- Hope, Anthony. *The Prisoner of Zenda* (1894). London: Penguin Classics, 2000.
- Hopps, Jason. "Bored? Try Molvanía, birthplace of whooping cough". *The Nami-bian*. 16 april 2004. [http://www.namibian.com.na/index.php?id=28&tx_ttnews\[tt_news\]=5018&no_cache=1](http://www.namibian.com.na/index.php?id=28&tx_ttnews[tt_news]=5018&no_cache=1)
- Hughes, Ken. *Chitty Chitty Bang Bang*. 1968. United Artists.
- Kaplan, Robert. *Balkan Ghosts: A journey through history*. New York: St. Martins. 1993.
- Razemon, Olivier. "La Molvanie, destination virtuelle à succès". *Le Monde*. 10 février 2007. http://www.lemonde.fr/voyage/article/2007/02/09/la-molvanie-destination-virtuelle-a-succes_865651_3546.html
- Stoker, Bram. *Dracula* (1897). New York: Norton & Company, 1997.
- Westphal, Bertrand. "La Poldévie ou les Balkans près de chez vous". *Neohelicon XXXII* (2005) 1: 7-16.
- Wolff, Larry. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the enlightenment*. Stanford: Stanford University Press: 1994.

Les espaces ethniques tzigane et juif dans les interstices de la culture finnoise: les premiers romans de Veijo Baltzar et Daniel Katz

Harri Veivo

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Dans l'article qu'il a consacré au premier roman de l'écrivain juif finlandais Daniel Katz, *Kun isoisä Suomeen hiihti* publié en 1969 (trad. française *Le grand-père Benno*, 1996), le poète Pentti Saaritsa constate que l'écrivain apporte une nouvelle dimension à la littérature finnoise, comme en témoignent les dernières lignes de son texte: "À la fin, on reste étonné par le fait qu'il est possible de décrire *un tel* domaine de la réalité d'une manière *aussi* légère et pleine d'esprit, et pourtant en *finnois*" (118; italiques de l'auteur). L'œuvre de Katz est perçue ici non pas uniquement comme un exercice de style et de narration particulièrement réussi, mais aussi comme une extension de l'ontologie de la littérature finnoise; pour Saaritsa, ces deux dimensions de la littérature, langue et référence, vont de pair, et d'une certaine façon le mérite de Katz est justement de réussir à manipuler la langue d'une manière nouvelle, accédant ainsi à une partie de la réalité jusqu'ici occultée par la littérature finnoise, ses normes stylistiques et ses modèles narratifs. Saaritsa note aussi que la prose de Katz fait miroiter des précurseurs dont le nom reste introuvable, probablement parce qu'ils n'ont jamais existé. En plus d'étendre sa portée ontologique, le roman de Katz dessine ainsi en filigrane une histoire imaginaire des lettres finlandaises.

L'étonnement de Saaritsa témoigne de la place insignifiante, voire inexistante que la tradition a offerte aux groupes ethniques minoritaires de la Finlande depuis le début du 19^{ème} siècle et l'éveil de la conscience nationale finlandaise. La littérature finnoise (c'est-à-dire écrite en finnois)

s'est construite au cours du 19^e siècle sur les fondements offerts par la philosophie romantique de Herder et la philosophie de l'histoire de Hegel. Les premiers textes programmatiques insistaient sur l'unité de langue, de culture et de nation, perçue comme le seul garant de la stabilité de l'État à venir. Le 19^e siècle fut marqué par plusieurs décennies de lutte pour l'hégémonie entre la vieille élite suédophone et la classe ascendante finnoise. La littérature finnoise, portée par un public de plus en plus nombreux et un réseau d'édition et distribution de plus en plus efficace, s'est finalement imposée au détriment de la littérature écrite en suédois, dont la présence en Finlande remonte pourtant au Moyen-Âge. La situation se stabilise vers le début du 20^e siècle: désormais, il sera reconnu que la Finlande a deux langues nationales (le finnois et le suédois) et deux littératures. Or, le pays a toujours compté plusieurs ethnies, plusieurs langues et plusieurs religions dans son espace. Les peuples Sami y habitent depuis la période préhistorique, une population allemande est attestée depuis le Moyen Age, les tziganes¹ sont arrivés au 16^e siècle, les juifs et les tatars musulmans principalement au 19^e. Bien que représentés dans la littérature depuis longtemps, la véritable entrée de ces langues et groupes dans le champ littéraire finlandais en tant qu'agents de production ne s'est faite que dans les années 60.

Daniel Katz (né 1938) est considéré comme le premier écrivain juif finnois. Comme la réaction de Saaritsa le montre, il a vite été repéré par la critique comme porteur d'une voix et d'une vision du monde atypiques. Veijo Baltzar (né en 1942) est le premier écrivain tzigane qui a réussi à se faire publier par une maison d'édition majeure et à éveiller la curiosité du public au-delà de son propre groupe ethnique. Le choix de traiter Katz et Baltzar ensemble et sous l'angle de l'espace est motivé en premier lieu par la place que les juifs et les tziganes occupent traditionnellement dans le symbolisme des sociétés européennes: d'origines différentes et sans statut de propriétaire terrien, ils sont des étrangers dans le sens simmelien du mot, et ainsi susceptibles d'accumuler des stéréotypes négatifs et de fonctionner comme boucs émissaires (Clark, "Severity" 244). D'autre part, le rapprochement de Katz et Baltzar est justifié par leur participation au processus de questionnement de l'identité et de la société finlandaises, entamé sous plusieurs angles par de nombreux écrivains de la jeune génération au cours des années 60. Cette affinité a été notée par la critique de l'époque (Saaritsa, "Outo ja tuiki tuttu"; Puhakka, "60-luvun viimeisiä"), et elle est toujours d'actualité. Chez les deux écrivains, l'écriture romanesque donne

lieu à la construction d'un espace déterritorialisé et "différent" de l'espace de la population majeure, et ainsi sujet à négociation. D'autre part, ces espaces ont un caractère sub- ou transnational, avec des ramifications dans les interstices de l'espace de la population dominante ou au-delà des frontières vers des espaces géopolitiques plus vastes. Ces ramifications lient les pratiques mobiles de l'espace à l'identité tzigane et juive, ainsi qu'à des processus de modernisation de la société et de transformation du système géopolitique européen, deux sujets de préoccupation majeure des Finlandais dans les années 60, perçus d'une manière différente par ces écrivains.

Avant d'analyser les romans de Baltzar et Katz, il est nécessaire de regarder de plus près la construction de la littérature nationale finlandaise et les corrélations entre l'ethnie et l'espace qui lui sont inhérentes. Le réveil national finlandais du 19^e siècle a systématiquement cherché à unifier la diversité linguistique du pays et à projeter la littérature sur l'espace, dans le but de construire une représentation imaginaire et unifiée du pays et du peuple qui transcende les particularismes locaux et offre une motivation métaphysique à l'occupation du territoire. Dans les années 60, ces facteurs conditionnent toujours l'idée de la littérature finlandaise – sinon de la Finlande même – et constituent le cadre de production et réception pour Baltzar et Katz, et donc une condition pour l'analyse de leurs œuvres.

Lorsque la Finlande devient en 1809 un Grand-duché de l'empire russe, suite à l'échec subi par la Suède dans la guerre contre le tsar Alexandre le 1^{er}, la production culturelle en finnois est pratiquement inexistante et l'utilisation de la langue est limitée aux situations de la vie quotidienne. L'élite culturelle, entièrement suédophone, se voit subitement empêchée de communiquer avec la capitale traditionnelle, Stockholm, mais ne veut pourtant pas envisager une politique d'assimilation volontaire avec le nouveau pouvoir. La voie choisie est dès lors la construction d'une culture finlandaise, travail gigantesque inspiré par l'esprit du romantisme imprégné de philosophie allemande.

Le romantisme insistait sur le droit des peuples à défendre leur culture et langue propres ainsi que sur l'importance de l'Histoire. Contrairement à l'esprit classique qui favorisait les grandes langues de la civilisation européenne, pour les romantiques, chaque langue était importante, car chacune permettait d'exprimer une vision du monde spécifique. Cette philosophie insistait sur la valeur des événements historiques glorieux: ils étaient, d'une part, les principaux facteurs à avoir formé l'esprit

spécifique du peuple en question et, d'autre part, les garants de la légitimité de son existence, dont la forme idéale était l'État-nation (Karkama 124-129). Dans ce cadre, la littérature avait pour fonction de représenter, dans la langue du peuple, le passé historique, réel ou à valeur symbolique, ou bien de fournir des récits de personnages exemplaires qui permettaient la communication des valeurs fondatrices de la nation; elle devait lier, par la littérature, l'esprit national et la conscience nationale. Sans ce lien au peuple et à la nation, la littérature était jugée vaine (voir Nummi, "Se ainoa tarpeellinen", et Knapas, "J.V. Snellman").

Ayant appartenu au royaume de la Suède, les Finlandais ne pouvaient pas se réclamer d'événements historiques spécifiques pouvant légitimer l'existence de leur nation. Les regards se tournèrent alors vers la riche tradition de la poésie orale, qui avait éveillé la curiosité des universitaires déjà au 18^e siècle. Les travaux de recherche et de documentation de l'époque étaient motivés par un intérêt ethnologique et linguistique, mais avant tout par le désir de trouver dans les chants recueillis les fragments d'une épopée héroïque capable d'offrir la représentation d'un passé glorieux réel ou imaginaire. Ce projet a atteint son apogée dans le travail d'Elias Lönnrot, qui a réalisé 11 voyages de documentation et composé – à partir du matériau récolté, mais aussi grâce à un travail créatif important – *Le Kalevala*, qui a vite acquis le statut d'épopée nationale.

L'élément important de cette période pour notre sujet est que le travail de documentation de Lönnrot et l'œuvre qu'il a composée, ont permis de lier les centres intellectuels du Sud de la Finlande avec les régions lointaines de la Carélie dans l'Est et de la Laponie dans le Nord. Ainsi, à côté de la fonction de légitimation historique, *Le Kalevala* a fortement contribué à la formation de la conscience géographique des Finlandais. Ce travail fût mené parallèlement par d'autres écrivains et artistes, parmi lesquels le poète J. L. Runeberg, l'écrivain et professeur d'histoire Z. Topelius et les peintres liés au mouvement du Carélianisme vers la fin du siècle. La poésie épique et lyrique de Runeberg fût d'une importance majeure. Premier écrivain finlandais de stature internationale, il a transposé la sensibilité romantique pour la nature dans le cadre finlandais et remplacé la figure du "sauvage noble" par la représentation idéalisée du paysan tenace, pieux et généreux. Dans son œuvre, cette figure occupe une place de droit dans une société rurale et sans conflits intérieurs, mais qui est engagée dans une lutte continue contre le climat rude, tout en ayant une relation authentique avec la nature (Wrede, "Johan Ludvig Runeberg").

Les œuvres de Runeberg, Topelius et de leurs contemporains ont codifié les éléments du paysage national idéal et établi un répertoire de personnages- et milieux-types ainsi que les oppositions fondamentales nécessaires à la constitution d'une identité nationale au 19^e siècle, notamment celles entre la civilisation et la nature et entre la culture chrétienne occidentale (représentée par les Finlandais) et la menace orientale et barbare. L'occupation du territoire a ainsi reçu une légitimation métaphysique. Plus tard, lorsque la lutte pour l'hégémonie entre les Finlandais finnophones et suédophones est devenue plus âpre, cette constellation a été reconfigurée. Les premiers se sont définis en opposition aux seconds, et le paysage national a été divisé en deux variantes: l'intérieur du pays avec ses lacs et collines devenant symbolique pour les finnophones, et les côtes de la mer avec ses rochers, vues dégagées, pêcheurs et l'arrière-pays fertile pour les suédophones (voir Koli, "Suomenruotsalaisuuden syntyy").

Ces codifications de l'espace s'ouvrent pourtant à un jeu dialectique entre sens, absence de sens et sens différents, analysable avec la théorie des non-lieux de Marc Augé. Le récit de l'État-nation forgé au cours de 19^e siècle et les corrélations de personnages, motifs, milieux et paysages qu'il contient constituent l'espace en "lieux anthropologiques" qui sont, selon Marc Augé, à la fois "identitaires, relationnels et historiques", des "principes de sens" qui répondent au besoin de "penser l'identité et la relation" (67-69). Le cadre typique de l'action romanesque ou de la description poétique dans la littérature finlandaise contient des éléments qui représentent à la fois des éléments locaux, partagés par les Finlandais, et des éléments qui renvoient à l'autre, le plus souvent à la nature hostile, miroir fondamental de l'identité finlandaise. Pour Augé, l'autre type de lieu est le "non-lieu", marqué par l'absence de fonctions symboliques propres aux lieux anthropologiques, et par voie de conséquence par l'absence de sens. Les non-lieux sont typiquement des espaces de transition ou d'occupation temporaire, comme "les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante", voués "à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère" (100-101).

Pour Augé, la problématique des non-lieux s'inscrit dans le cadre de la réflexion anthropologique sur la surmodernité, mais ses termes sont transposables dans le contexte de la représentation de l'espace dans la littérature des groupes ethniques minoritaires dans les années 60. Si nous faisons abstraction du contexte socioéconomique et médiatique contemporain dans la production de la surmodernité, certes important pour Augé,

il est possible d'analyser la dialectique des lieux et non-lieux, "polarités fuyantes" (101), comme un processus inhérent au projet de littérature nationale, dont un des objectifs a justement été de construire des lieux anthropologiques, et qui a relégué les autres groupes ethniques à la marge, dont une manifestation est justement le non-lieu. Le romantisme finlandais qui a offert le fondement idéologique à la culture finlandaise fût orienté vers la modernisation de la société, considérée comme la condition nécessaire de l'autonomie culturelle puis de l'indépendance de l'État. L'occupation symbolique du territoire national fût un de ses objectifs, et ce travail a pavé la voie à l'industrialisation, au développement des voies de communication et à l'utilisation des ressources naturelles, non sans créer des tensions et contradictions entre la nostalgie de la nature "pure" et le désir de la maîtriser. L'hypothèse de lecture que je veux suivre dès lors est de chercher dans les romans de Baltzar et de Katz des espaces "autres", différents des lieux anthropologiques constitués par la grande tradition de la littérature nationale, qui identifie le peuple avec le territoire. Pour les groupes ethniques minoritaires, ces lieux sont déjà occupés; restent à leur disposition les interstices et les ramifications sub- et transnationales, en dehors du cadre des lieux anthropologiques.

Dans cette transposition critique, il faut cependant dépasser l'opposition du "plein" et de "vide" qui caractérise l'argumentation d'Augé. Selon Wolfgang Natter et John Paul Jones III, la contingence et la relation à l'autre, fondamentales à toute construction identitaire, sont aussi inhérentes à la production de l'espace dans l'action et la représentation. Même si l'espace peut être représenté comme une totalité structurée, dont une variante est le lieu anthropologique, cette représentation n'est jamais capable de subsumer totalement la différence ("Identity, Space" 149-152). Si nous analysons le non-lieu comme la polarité d'un lieu anthropologique, comme la marge laissée vacante par les représentations de la culture dominante, et dont les groupes minoritaires peuvent ainsi librement s'emparer (comme notre hypothèse de lecture le suggère et comme c'est le cas des squats, camps de réfugiés et bidonvilles mentionnés par Augé), il est clair que les non-lieux ne sont pas définitivement marqués par l'absence de société ou d'histoire. Ils sont plutôt les dépositaires potentiels d'une société et d'une histoire autres, des sites suspendus entre l'oubli et la possibilité de devenir des lieux porteurs de sens (voir Berenstein-Jacques, Guez et Tufano, "Triologue"). Vu sous cet angle, les non-lieux sont des espaces de liberté que la culture dominante laisse à la disposition

des groupes minoritaires, mais qui restent relationnels, conditionnés par les lieux anthropologiques.

Dans la construction littéraire des identités nationales tout au long du 19^e siècle, la figure du tzigane a été vue comme le symbole de la nature opposée à la civilisation et à la culture, soit dans un sens négatif (vilipendé, incarné par le sauvage sale, brutal et illettré) soit dans un sens positif et idéalisé (incarné par le bohème vagabond, objet d'identification de poètes en quête de liberté imaginaire). Dans de très rares cas, les tziganes ont été perçus comme des membres – marginaux, certes, mais intégrés – de la société. Selon Philip Landon, de tels exemples sont *Carmen* de Prosper Mérimée et *Les sept frères*, le premier chef-d'œuvre romanesque de la littérature finnoise, publié par Aleksis Kivi en 1870. Dans le *Bildungsroman* satirique de Kivi, une famille tzigane sédentarisée, mais exerçant des métiers qui imposent une itinérance à échelle locale, sert de contre-exemple pour faire valoir l'état de sauvagerie des personnages principaux, une fratrie de sept orphelins qui refusent de se soumettre aux exigences de la société. Mais ici aussi la tolérance est limitée: la société rurale de Kivi approuve les services offerts par les tziganes, mais ne tolère guère leur perpétuation par la procréation ("Bohemian Philosophers" 51-59).

Malgré l'exemple de Kivi, les tziganes n'ont jamais vraiment eu droit de cité dans les lettres finlandaises avant la fin des années 60. Veijo Baltzar, qui a commencé sa carrière avec le roman *Polttava tie* (Le chemin brûlant) en 1968, suivi par *Verikihlat* (Fiançailles de sang) en 1969 et *Mari* (Marie) en 1970, est considéré comme le premier écrivain tzigane de Finlande, qui représente la vie de son groupe ethnique "vue de l'intérieur" (*Otavan kirjallisuustieto* 69). Ses débuts coïncident avec les prémisses d'un changement dans la politique finlandaise à l'égard des tziganes, elle-même fortement influencée par le climat libéral qui a caractérisé l'opinion publique des années 60. Si la "question tzigane" avait été jusque-là perçue par les autorités comme un problème concernant un groupe social destiné à disparaître par assimilation dans la population dominante, elle sera désormais reformulée comme un problème de préservation, défense et reconnaissance d'un héritage artistique et linguistique et d'un mode de vie propres à un groupe culturel distinct. L'activisme de certains militants tziganes, aidés par un petit nombre de jeunes hommes politiques, l'essor et la reconnaissance nouvelle de la culture tzigane, et surtout l'internationalisation de l'opinion publique et les comparaisons défavorables avec la

Suède sont des facteurs déterminants dans cette évolution politique, mais elle était aussi liée au processus de modernisation rapide de l'ensemble de la société qui rendait obsolètes les métiers traditionnels des tziganes et le mode de vie itinérant qu'ils permettaient (Pulma 160-188). À bien des égards, la fin des années 60 et le début des années 70 ont ainsi marqué une période de crise dans la vie tzigane: s'opposaient et s'entremêlaient, d'une part, la recherche de nouvelles articulations avec la société dominante, elle-même en train de se recomposer, et, d'autre part, les conflits entre l'obligation de se moderniser, de prendre de la distance avec la tradition, et la nécessité de préserver la culture et les coutumes propres au groupe.

Les trois premiers romans de Baltzar s'engagent dans un dialogue critique avec ce contexte social et politique, et la critique de l'époque n'a pas hésité à les interpréter comme témoignages ou documents sur la vie tzigane (voir Ripatti, "Suomalaiset neekerit", et Laininen, "Valkoisien mielen synty"). Le premier se lit comme un roman d'apprentissage où le personnage principal, un jeune tzigane, réussit à gravir les échelons de la société et devient à la fin un médecin fort respecté dans la société. En même temps, il s'engage à moderniser la vie de son peuple, notamment en incitant les autres tziganes à voter, étudier et adapter leurs codes vestimentaires à la culture dominante. Si la fin de ce premier roman est heureuse, les deux suivants montrent la vie tzigane d'une manière bien plus sombre. *Verikihlat* est le récit de deux familles prises dans une spirale haineuse de vengeance dont l'origine remonte loin dans le temps, mais qui oblige les nouvelles générations à faire respecter l'honneur de la famille par la vengeance. Dans *Mari*, le personnage principal est une jeune femme, scolarisée pendant quelques années dans son enfance, mais reprise ensuite dans la vie itinérante traditionnelle. Mariée de force, elle devient dépendante, puis amoureuse de son mari et renonce à toute aspiration à une vie moderne, différente du rôle ordinaire de la femme tzigane. À la fin, après un ultime effort pour s'opposer à sa condition, elle est maltraitée et abandonnée par son mari. Dans *Polttava tie* et *Verikihlat*, l'utilisation d'un narrateur à la première personne permet au lecteur de voir "de l'intérieur" l'évolution du personnage et ses hésitations entre l'aspiration à la liberté individuelle moderne et la tradition; plus complexe dans sa structure, *Mari* met en scène, grâce à une variation de voix narratives, la vie intérieure de plusieurs personnes et permet ainsi d'apercevoir les conflits entre la modernité et les coutumes et attentes séculaires de plusieurs points de vue sexués et variables selon les générations.

L'identité des tziganes finlandais fût traditionnellement fondée sur deux facteurs: la descendance biologique et l'adoption de marqueurs et pratiques culturels, comme la langue, le code vestimentaire, les règles de comportement et le mode de vie itinérant (Grönfors 155-174). Dans les années 60, les marqueurs et pratiques culturels sont soumis à de nouvelles tensions. La culture tzigane devient plus acceptée et visible, mais en même temps la modernisation de la société rend difficile l'observation des vieilles coutumes et la préservation du mode de vie traditionnel. Cette tension constitue un des thèmes majeurs des romans de Baltzar. L'identité tzigane qui ressort de ces textes a un caractère fortement performatif: elle est construite dans les actions qui reprennent les modèles de comportement traditionnels, soit en réaction positive aux attentes des autres tziganes, soit par opposition aux attitudes et actions de la population dominante. L'existence des modèles alternatifs – dans *Polttava tie* – ou des hésitations et doutes sur le bien-fondé de l'action performative, thématiques dans *Verikihlat* et *Mari*, produit une distance critique qui met en lumière la nécessité de trouver un nouvel équilibre entre la vie individuelle et les modèles d'identité qui ne garantissent plus ni l'épanouissement de l'individu, ni l'avenir de la famille, unité de base de la société tzigane chez Baltzar.

La modernisation de la société en Finlande dans les années 60 (comme dans la plupart des pays européens) était articulée autour de questions de lieux et d'espaces: urbanisation, exode rural, immigration, modernisation de l'habitat, construction de cités et villes nouvelles – et pour les populations tziganes, sédentarisation et abandon du mode de vie itinérant. Dans les romans de Baltzar, les lieux où ce conflit entre tradition et modernité se joue se situent dans les interstices de l'espace de la population dominante.

Le mode de vie itinérant traditionnel des tziganes produit une géographie de réseaux, nœuds et points de repère, et dont l'échelle est variable. Elle est structurée en grands territoires désignés par les points cardinaux et réservés par la force de la tradition à une famille qui en tire les moyens de sa subsistance. Une entorse aux règles de la communauté produit une modification temporaire de ces espaces, elle-même réglemée par la tradition. Par exemple, après le rapt pour mariage du personnage principal par Kasimir (le prétendant violent mais charismatique) dans *Mari*, le jeune couple est forcé de quitter le territoire familial pour une période donnée avant de pouvoir y retourner et renouer les liens familiaux; dans *Verikihlat* l'homicide oblige la famille du défunt à la vengeance et

produit une déstabilisation permanente des territoires, dans le sens où ceux qui sont concernés par la vengeance sont obligés de chercher, soit un refuge, soit l'ennemi, en-dehors de leur territoire traditionnel, même à l'étranger en Suède. Le camp tzigane, éphémère dans l'espace et le temps, est un véritable espace ethnique "propre" à l'intérieur de cette géographie de réseaux dans le sens où il est régleménté par la tradition et les mœurs et offre un lieu d'interactions entre membres du même groupe ethnique, et, par voie de conséquence, un lieu de socialisation à l'identité tzigane traditionnelle, dont le caractère performatif est fortement souligné dans ces instances par Baltzar. L'arrivée des jeunes protagonistes au camp tzigane dans *Polttava tie* (107-140) et *Verikihlat* (164-200) déclenche invariablement un processus de provocations rituelles, dont l'issue est une bagarre tout aussi rituelle qui permet l'affirmation de l'identité masculine. De la même manière, la vie au camp donne lieu à des joutes verbales et actions qui renforcent la hiérarchie des sexes et les rôles traditionnels des femmes et des hommes au sein de la société.

L'image que Baltzar offre de ces lieux à fort caractère ethnique est profondément ambivalente. D'une part, ces espaces éphémères sont des lieux d'appartenance, à la famille, au groupe ethnique, aux traditions qui les soutiennent. D'autre part, ce sont des lieux de crise, de déchirement entre l'aspiration à un épanouissement personnel, fortement mise en valeur dans les sociétés modernes, mais contraire à la cohésion réclamée par la communauté tzigane. Les espaces des tziganes, situés dans les non-lieux de la culture dominante ou dans ses interstices, restent marqués par les tensions de modernisation et les crises d'identité qui proviennent de la transformation de la société Finlandaise.

Il est important de noter que cette crise d'identité n'est pas liée d'une manière univoque aux lieux d'interaction avec la population dominante. A part le premier roman, où le narrateur-protagoniste passe par l'armée, la prison et les études et accède à une profession, les romans de Baltzar n'offrent pas d'alternative tangible au mode de vie traditionnel. L'interaction avec la population dominante ne donne pas lieu à l'intégration; elle est plutôt marquée par des actes et des discours discriminants qui provoquent un repli identitaire de la part des tziganes. Ainsi, les règles sur la propreté et sur la division de l'espace entre sexes et groupes d'âge différents sont vigoureusement respectés dans les lieux d'hébergement provisoires que les finnois offrent aux tziganes (généralement des saunas ou autres bâtiments annexes d'une ferme), et les rencontres avec les finnois lors des

marchés et fêtes foraines donnent lieu à des disputes et rixes qui font ressortir à la fois les préjugés dont les tziganes sont victimes et les modes de comportements défensifs ancrés dans les modèles traditionnels qu'ils adoptent face à ces préjugés.

Vivre dans les interstices de la population dominante signifie vivre sans une histoire qui soit inscrite dans les lieux et sans perspective de modernisation réussie qui offrirait aux tziganes une place concrète et symbolique dans la société. Le mode de vie itinérant permet aux tziganes d'échapper à ce que Marc Augé appelle "la contrainte totalitaire du lieu" qui codifie la relation d'équivalence entre territoire, nation et culture, et ainsi de retrouver une marge de liberté, mais, contrairement à ce qu'Augé laisse entendre (140, 145), les non-lieux où cette liberté existe ne sont pas sans société organique, mais bien investis d'une autre société, celle des coutumes, traditions et rôles stéréotypés des tziganes, et ainsi d'autant plus contrôlés. Les espaces propres des tziganes s'investissent dans les marges négligées par la société. Ils offrent un refuge à la culture tzigane, portée par les traditions, mais sans articulation heureuse avec le processus de modernisation de la société. Les statistiques sur l'époque montrent que la modernisation de la société dans les années 50 et 60 fut un processus à double tranchant pour la population tzigane de la Finlande. D'une part, la sédentarisation a apporté une amélioration significative des conditions de vie et de santé, mais, d'autre part, elle a coïncidé avec, et partiellement provoqué l'abandon des métiers traditionnels, accentuant ainsi la dépendance aux indemnités de chômage et autres modes d'aide sociale (Pulma, *Suljetut ovet* 194). Les personnages de Baltzar vivent dans cette contradiction, et ses récits n'offrent pas de solution au dilemme: à la fin de *Verikihlat* et *Mari*, les protagonistes meurent, hors de camp tzigane, loin de leur famille, mais loin aussi des lieux anthropologiques de la culture dominante.

Dans l'article cité au début de ce texte, Pentti Saaritsa compare les relations d'appartenance chez Baltzar et Katz: si la relation du premier par rapport à la tradition est empreinte de pathos, le deuxième est plus détaché, apparemment "chez soi dans le monde entier" (117). Le premier roman de Katz dessine en effet un rhizome de relations généalogiques et de trajets géographiques, des "figures d'espace" complexes typiques de la littérature juive contemporaine (Jelen, Kramer et Lerner, "Introduction" 14-15). Elles sont sans précédent dans la littérature finnoise, mais il n'est pas clair que ce rhizome produise des relations d'appartenance heureuse,

comme Saaritsa le laisse entendre. Les lieux de Katz sont plutôt marqués par la contingence et l'imprévisible qui rendent les relations entre l'individu, la société et l'espace fort incertaines.

Le titre originel du roman peut se traduire en français par "Lorsque le grand-père est arrivé en Finlande en skis"; il s'agit d'une chronique familiale structurée par des épisodes et digressions où le comique et la parodie dominent, mais sur un fond qui a bien des éléments tragiques. Le titre met en valeur les thèmes du déplacement et de l'immigration, avec un clin d'œil au mode de transport traditionnel des Finlandais, mais les skis ne jouent aucun rôle majeur dans la narration. De plus, le récit d'itinérance est intimement lié à l'histoire moderne de la Russie et de l'Europe, dont l'arrivée des juifs en Finlande est en quelque sorte un effet secondaire. La plus grande partie de la population juive de Finlande provient des déplacements des recrutés juifs de l'armée de la Russie impériale sur le sol du Grand-duché, au cours du 19^e siècle (Harvinen, "Juutalaiset Suomessa" 291-298). L'arrivée des juifs en Finlande s'éloigne ainsi considérablement du récit national finlandais du 19^e siècle qui a construit les liens de légitimation entre le peuple et le territoire. La première partie du roman retrace cette période, alors que la deuxième est consacrée à la deuxième guerre mondiale et la dernière à la période contemporaine à la publication du roman.

La figure dominante de la première partie est le grand-père Benno. La course de sa vie est déterminée par de puissants facteurs qui ont façonné le monde moderne dans cette aire géographique: la politique extérieure et intérieure de la Russie, les tensions géopolitiques de l'Europe Centrale et Orientale, et la première guerre mondiale; la part que Benno, un sous-officier de petite taille, peut jouer dans ce contexte est minime. La contingence et l'incertitude sont caractéristiques à la fois de l'origine et de la destination de Benno. Recruté de force dans son enfance, dans un village dont le nom reste obscur – "Chlebsk? Chlobsk?", se demande le narrateur (11) – et dont la communauté juive n'est pas en mesure d'offrir une protection à ses membres les plus faibles, il grandit dans l'école militaire de Cronstadt et, arrivé à l'âge adulte, demande sa mutation à Helsinki, lieu de résidence de sa future femme qui a découvert, on ne sait par quel moyen, des photos de Benno, dont elle est ensuite tombée amoureuse. Benno participe à la guerre dans l'armée Russe, est blessé puis rapatrié suite à une expédition picaresque menée par sa femme et son amie pour chercher le soldat hospitalisé à Smolensk.

Parler de “rapatriement” dans le cas de Benno est problématique. Habiter en Finlande est pour sa génération de juifs un choix justifié non pas par une appartenance à la nation finlandaise, à la langue ou aux origines – à la “patrie”; c’est plutôt le choix le moins mauvais, la risque d’un pogrom étant toujours d’actualité en Russie. Lorsque Benno fait venir son père Salman chez lui à Helsinki, celui-ci souligne bien l’aspect fortuit de la destination:

Maintenant tu es chez nous, et nous prendrons soin de toi, dit Benno d’une voix apaisante.

– Bien sûr, bien sûr, mais ce n’est pas une raison pour me le chanter sur tous les tons, toussa Salman, je suis ici parce que je ne suis pas ailleurs. C’est aussi bête que ça. (46)

Si la littérature nationale de la Finlande a cherché à justifier le lien entre le territoire et le peuple par un recours massif aux mythes et aux oppositions tranchantes, il n’y a aucune motivation à la présence de Salman en Finlande. Le roman de Katz s’inscrit ainsi en opposition tranchée marquée par rapport à la tradition de la littérature nationale.

La situation de la famille de Benno n’est plus la même dans la deuxième partie du livre, qui décrit les années de la deuxième guerre mondiale, vu sous l’angle spécifique de la Finlande. Le narrateur est évacué sur la côte Ouest avec la famille, alors que son père – le fils de Benno – est mobilisé dans l’armée et participe à la guerre contre l’Union Soviétique. Toute la famille s’est fait naturaliser, mais cet acquis est toujours perçu comme contingent, le fruit d’un jeu politique intérieur motivé non pas par un philo-sémitisme affirmé, mais par le rapport de force entre la bourgeoisie et la classe ouvrière. Pendant la guerre, ce fait situe la famille – et les juifs finlandais en général – dans une situation complexe, étant donné que le pays, tout en protégeant sa population juive, est un allié de l’Allemagne nazie et que les soldats allemands sont présents dans la région et en contact avec la population locale, la famille du narrateur comprise. Cet épisode est mis en parallèle avec l’histoire des conversions forcées et des pogroms qui ont frappé les populations juives d’Europe et que la famille porte dans sa mémoire collective, ainsi qu’avec le récit biblique du pays que Dieu a promis à Abraham. La fuite en Suède à travers le golfe de Botnie est alors évoquée et les préparatifs sont commencés, mais les circonstances ne sont pas favorables – le carburant est rationné et le vent

trop fort pour hisser les voiles – et le plan tombe à l'eau. Si l'arrivée de Benno en Finlande est le résultat d'un jeu de contingences, sa résolution d'y rester l'est tout autant.

La dernière partie du livre ne propose pas non plus de résolution à la contingence des origines et au manque de lien entre les personnages, le lieu et la société où ils vivent. La famille retourne à Helsinki et réintègre la petite communauté juive de la capitale. La nouvelle situation géopolitique apporte de nouvelles possibilités d'entretenir des liens vers l'Est, c'est-à-dire vers la Russie devenue Union Soviétique, mais toujours porteuse de la tradition militaire dont Benno est fière, bien que son fils ait fait la guerre contre l'Armée rouge. Ici le texte souligne encore une fois la contingence des rapports. Benno amène son petit-fils au concert du chœur de l'Armée rouge. Après le spectacle, ils se faufilent derrière la scène, où le grand-père s'entretient joyeusement en russe avec les chanteurs, jusqu'à ce qu'un capitaine le tire à l'écart et chuchote dans son oreille un message:

- Voilà. Tout va bien. Tante Plischka t'envoie son bonjour. Les jumeaux sont à Gorki. Portez-vous bien. *Mir i družba!*
Après quoi il embrassa mon grand-père sur les deux joues, me chatouilla avec ses moustaches et disparut.

Grand-père regardait distraitement les bouteilles. Il était tellement abasourdi qu'il fut incapable de prononcer un seul mot pendant plus d'une minute. [...]

- Pourquoi moi, enfin, je n'ai pas de tante à Gorki, ni nulle part d'ailleurs. Et je ne connais pas de jumeaux! (185)

Les retrouvailles avec les origines mènent ainsi à la confusion des identités, et Benno devient le dépositaire d'une histoire familiale qui aurait pu être la sienne, mais ne l'est pas. Le roman rejoint ici, dans son traitement de la question de l'identité et du lieu, la tendance centrifuge de la littérature juive du modernisme et de l'après-guerre, où la relation à l'individu et à la communauté juive devient plus distancée dans l'espace, médiatisée par plusieurs langues et, par voie de conséquence, plus opaque et plus ouverte aux influences venues d'autres cultures et communautés (Waxman 4-6, et Jelen, Kramer et Lerner 6-7). Il est évident que l'identité des personnages de Katz n'est pas située dans l'espace de manière univoque. Ils évoluent dans un rhizome généalogique et géographique malléable, bousculé par les facteurs politiques, et dont les fils s'étendent, grâce aux nombreuses digressions du roman, de la Finlande vers la Russie, l'Estonie, la Pologne, la "Mitteleuropa" du 19^e siècle, les Etats-Unis et Israël. Le périmètre de l'É-

tat-nation est secondaire; les liens familiaux et d'amitié, vrais ou faux, s'étendent au-delà du territoire de la Finlande et des frontières linguistiques, et la forme rhapsodique du roman, qui casse tout développement linéaire et logique, tout périmètre limité, fonctionne en soi comme un modèle structural de ces liens complexes.

Dans ce contexte, la religion fonctionne comme un fondement de l'identité, mais d'une manière distancée, soumise au questionnement et à la parodie. La critique a noté la similarité entre Katz et la littérature juive américaine à cet égard, tout en soulignant que la dernière questionne souvent le caractère fermé de la communauté juive, alors que les personnages de Katz sont exceptionnellement ouverts à de nouveaux contacts (Tarkka 76). Dans le roman de Katz, la religion ne produit pas d'espace "propre" et bien délimité. Elle constitue plutôt un ensemble de repères culturels (dont un élément important est le yiddish) et de pratiques, un ensemble aux contours flous, susceptible d'être mis en relation avec d'autres espaces, d'autres contextes sociaux et d'autres traditions. Le roman met en valeur à plusieurs reprises l'hétérogénéité linguistique et sociale de la communauté juive, dont la cohésion est reproduite par un grand nombre de rites et de pratiques, elles-mêmes déplacés hors du cadre habituel, volontairement ou par la force des circonstances. Un exemple de ce déplacement survient lorsque la circoncision du petit frère du narrateur est interrompue par une alerte et reprise dans un abri antiaérien, au milieu des voisins finnois chrétiens qui regardent, étonnés, l'opération qui se déroule sous leurs yeux, accompagnée du sifflement des bombes qui tombent. Décrit sous un angle qui mélange parodie et révérence typique au traitement des sujets religieux dans le roman, l'action est finalement menée à son terme, mais sans obtenir le résultat voulu: le couteau ne coupe finalement que le tendon de l'index de Benno. Le rite religieux persiste, même si le lieu et le résultat sont frappés de contingence.

Daniel Katz et Veijo Baltzar représentent tous les deux dans leurs romans des populations mobiles qui transportent leur culture avec elles. Les juifs et les tziganes n'ont pas d'ancrage durable dans l'espace préconisé par l'État-nation; ils ne participent qu'obliquement au partage des significations assuré par les lieux anthropologiques. Leurs espaces sont plutôt des "espaces inessentiels" (Natter et Jones 149-152) créés avec des rites et traditions déterritorialisés, susceptibles de donner lieu à des concrétisations momentanées qui ne présupposent pas de lien actuel entre

la communauté et le sol. Par rapport aux lieux pleins de la culture dominante, les populations mobiles de Katz et de Baltzar s'investissent dans les interstices et les plis, dans les espaces laissés vacants et aptes à accueillir une communauté autre, à cheval entre la société dominante et son dehors. Dans ce sens, les romans de Katz et Baltzar peuvent montrer une voie vers une approche transnationale de l'identité qui échappe aux pièges des modèles identitaires fondés soit sur la présupposition de l'unité de l'espace, nation et identité, soit sur la multiplication des altérités qui servent trop facilement à conserver les structures d'opposition que l'on voudrait déconstruire (Ramazani 23-49).

Les romans de Baltzar s'inscrivent dans la problématique de la modernisation de la communauté tzigane, elle-même conditionnée par la transformation de la société finlandaise. La reconfiguration de l'identité tzigane, y compris – et essentiellement – dans les pratiques de l'espace, se fait ainsi en relation à la fois à la tradition des tziganes et à la culture dominante, dans un processus où le contenant et le contenu ne sont que momentanément distingués, les lieux propres des tziganes se situant dans les non-lieux interstitiels de la société finlandaise. De la même manière, l'image de la population dominante que les romans offrent n'est pas stable, mais soumis à une tension qui n'est pas résolue. Mais le problème qui persiste est l'absence d'espace de troisième type, d'espace liminal qui permettrait l'inscription équilibrée de la culture tzigane dans le processus de la modernisation.

Chez Katz, la relation à l'espace est déterminée par des processus de modernisation à une plus grande échelle, la décomposition de l'empire Russe, de "Yiddishland" et de "Mitteleuropa", la première et la deuxième guerre mondiale et la situation géopolitique de la guerre froide. La culture juive ne trouve pas d'assise durable dans ce monde, mais d'autre part la contingence dans les relations entre le lieu et l'identité est acceptée comme un fait, et non pas comme une anomalie. Partant de cette position, le roman de Katz développe une riche texture de trajectoires dans l'espace et dans le temps. Comme nous l'avons vu au début de cet article, cette richesse a été interprétée comme un trait qui le distingue de la tradition de la littérature finlandaise. Il faut cependant noter que Katz participe pleinement à "l'espace de représentation" de la culture finlandaise dans le sens donné par Henri Lefebvre à cette notion dans *La Production de l'espace* (40-57). Son roman renvoie à plusieurs intertextes essentiels de la période de l'éveil national et de la formation des codifications entre le territoire et la nation, y compris la variante du paysage propre à la population suédo-

phone du pays, vue d'une manière subtilement ironique par les Juifs évacués sur la côte Ouest pendant la guerre (voir aussi Envall, "The Period" 260-261). Comme un exemple réussi de fusion d'influences et traditions qui garde la valeur affective et identitaire des éléments qu'il met en jeu, l'œuvre de Katz témoigne de l'assimilation non pas comme oubli ou déni des origines, mais comme un acte créatif et positif (Kramer 306).

La littérature juive, et avant tout la littérature écrite en yiddish et les expérimentations artistiques qu'elle a produites (Gluchowska 143-144), pose un défi à l'historiographie de la littérature. De nature transnationale, produite par des acteurs mobiles, elle résiste aux narratives traditionnelles qui constituent des lignes de démarcation coïncidant avec les frontières linguistiques ou de l'État. La place de Katz au sein de la littérature finlandaise est aujourd'hui acquise. Présenté comme un écrivain d'une adresse stylistique et narrative extraordinaires, il figure dans les ouvrages de référence aux côtés d'autres auteurs de sa génération qui ont cherché à pluraliser le récit de la Finlande et des Finlandais. Baltzar n'a pas acquis la même reconnaissance. Issus d'une culture tout aussi mobile et transnationale, mais avec un héritage littéraire moins constitué et moins affirmé, ses romans sont plus facilement enfermés dans la catégorie de la littérature ethnique et marginalisés dans l'historiographie de la littérature contemporaine de la Finlande. Si la modernisation de l'identité tzigane que Baltzar questionne dans ses romans semble encore aujourd'hui être un projet inachevé, l'admission des tziganes dans l'espace de la représentation de la culture finlandaise l'est aussi.



- 1 Les tsiganes finlandais utilisent les notions traditionnelles de “mustalainen” et “kaale” pour se désigner. La première est dérivée de l’adjectif “musta” (finnois pour ‘noir’), alors que la deuxième se distingue de “kaaje”, qui désigne un membre de la population dominante. Dans cet article, j’utilise la notion “tsigane” pour désigner les “mustalaiset” finlandais.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Augé, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- Baltzar, Veijo. *Polttava tie*. 3^e édition. Helsinki: Tammi, 1969.
- . *Verikihlat*. Helsinki: Tammi, 1969.
- . *Mari*. 2^e édition. Helsinki: Tammi, 1973.
- Bernestein-Jaques, Paola, Guez, Alain et Tufano, Antonella. “Triologue: lieu, milieu, non-lieu”. In *Lieux contemporains*. Sous la direction de Chris Younès et Michel Mangematin. Paris: Descartes et Cie, 1997, 125-133.
- Clark, Colin. “‘Severity has often enraged but never subdued a gypsy’: The History and Making of European Romani Stereotypes”. In San, N. and Tebutt, S. (eds). *The Role of the Romanies. Images and Counter-Images of ‘Gypsies’/Romanies in European Culture*. Liverpool: Liverpool University Press, 226-246.
- Envall, Markku. “The Period of Independence 2, 1960-1990”. In *A History of Finland’s Literature*. Sous la direction de George C. Schoolfield. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998, 210-274.
- Gluchowska, Lidia. “From Transfer to Transgression. Yiddish Avant-Garde – A Network within the Universal Network or a Complementary One?”. In *Transferts, appropriations et fonctions de l’avant-garde dans l’Europe intermédiaire et du Nord*. Sous la direction de Harri Veivo. Paris: L’Harmattan, 2012, 143-168.
- Grönfors, Martti. *Suomen mustalaiskansa*. Porvoo: WSOY, 1981.
- Harvinen, Tapani. “Juutalaiset Suomessa”. In *Juutalainen kulttuuri*. Sous la direction de Tapani Harvinen et Karl-Johan Illman. 3^e édition. Helsinki: Otava, 1998, 291-304.
- Jelen, Sheila E., Kramer, Michael P. et Lerner, L. Scott. “Introduction. Intersections and Boundaries in Modern Jewish Literary Study”. In Jelen, S. E., Kramer, M. P. et Lerner, L. S. (eds). *Modern Jewish Literatures. Intersections and Boundaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, 1-23.
- Karkama, Pertti. “Kalevala ja kansallisuusaate.” In *Kalevalan kulttuurihistoria*. Sous la direction d’Ulla Piela, Seppo Knuutila et Pekka Laaksonen. Helsinki: SKS, 2008, 124-169.

- Katz, Daniel. *Le grand-père Benno*. Traduit par Gabriel Rebourcet. Larbey: Gaïa, 1996.
- Knapas, Rainer. "J. V. Snellman – kansallisfilosofi." In *Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*. Sous la direction d'Yrjö Varpio et Liisi Huhtala. Helsinki: SKS, 1999, 240-252.
- Koli, Mari. "Suomenruotsalaisuuden synty." In *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Sous la direction de Lea Rojola. Helsinki: SKS, 1999, 74-83.
- Kramer, Michael P. "The Art of Assimilation: Ironies, Ambiguities, Aesthetics". In Jelen, S. E., Kramer, M. P. et Lerner, L. S. (eds). *Modern Jewish Literatures. Intersections and Boundaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, 303-326.
- Laininen, Margit. "Valkoisen miehen synty." *Kirkko ja kaupunki* 22 janvier 1969.
- Landon, Philip. "Bohemian Philosophers: Nature, Nationalism, and 'Gypsies' in Nineteenth-Century European Literature". In Glajar, V. and Radulescu, D. (eds.). "*Gypsies*" in *European Literature and Culture*. New York: Palgrave, 2008, 45-67.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. 4^e édition. Paris: Anthropos, 2000.
- Natter, Wolfgang et Jones III, John Paul. "Identity, Space, and other Uncertainties." In *Space & Social Theory. Interpreting Modernity and Postmodernity*. Sous la direction de Georges Benko et Ulf Strohmayer. Oxford: Blackwell, 1997, 141-161.
- Nummi, Jyrki. "Se ainoa tarpeellinen. Lyhyt johdatus kansalliskirjallisuuteen". *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 50.2 (1997), 9-55.
- Otavan kirjallisuustieto*. Sous la direction de Risto Rantala et Kaarina Turtia. Helsinki: Otava, 1990.
- Puhakka, Jouko. "60-luvun viimeisiä, 70-luvun ensimmäisiä". *Karjalainen* 22 mars 1970.
- Pulma, Panu. *Suljetut ovet. Pohjoismaiden romanipolitiikka 1500-luvulta EU-aikaan*. Helsinki: SKS, 2006.
- Ramazani, Jahan. *A Transnational Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Ripatti, Aku-Kimmo. "Suomalaiset neekerit". *Kainuun sanomat* 10 septembre 1969.
- Saaritsa, Pentti. "Outo ja tuiki tuttu". *Parnasso* 2 (1970), 117-118.
- Tarkka, Pekka. *Suomalaisia nykykirjailijoita*. 4^e édition. Helsinki: Tammi, 1980.
- Waxman, Meyer. *A History of Jewish Literature*, volume 5. New York: Thomas Yoseleff, 1960.
- Wrede, Johan. "Johan Ludvig Runeberg – Kansallisorunoihija". In *Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*. Sous la direction d'Yrjö Varpio et Liisi Huhtala. Helsinki: SKS, 1999, 220-239.

Note sugli autori
Notices sur les collaborateurs
Notes on Contributors
Die Autoren

Emanuela **CACCHIOLI** è dottoranda in Letterature Comparete Euro-amicane presso l'Università di Genova, dove si occupa degli adattamenti del mito di Antigone nelle letterature francofone, delle riscritture moderne in lingua francese inerenti alla figura di Ipazia, dell'intertestualità tra opere francofone e del Novecento francese. Alcuni saggi sugli argomenti al centro delle sue ricerche sono apparsi sulla rivista *Elephant and Castle* o sono in fase di pubblicazione su *I Quaderni di Palazzo Serra* e *La Torre di Babele*.

Corrado **CONFALONIERI** è dottorando in “Scienze linguistiche, filologiche e letterarie” presso l'Università di Padova, si interessa principalmente di teoria dei generi letterari e di ricezione dell'Antico nel Moderno, dell'epica di Tasso, e di letteratura contemporanea, su Gadda, sulla traduzione intersemiotica da romanzo a film e su Hawthorne. Ha pubblicato una monografia su Montale (*Satura – titoli di un titolo. Montale dal recto al verso nel segno dei classici*. Parma: Uninova, 2012). È stato Visiting Scholar alla Columbia University per l'autunno 2012.

Massimiliano **DE VILLA** ha conseguito il Dottorato di ricerca nel 2010 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dove è titolare di un assegno. Si interessa, in particolare, di letteratura ebraico-tedesca, ha pubblicato una monografia (*Una Bibbia tedesca. La traduzione di Martin Buber e Franz Rosenzweig*, Cafoscarina 2012), ha curato la cronologia di *Storie e*

leggende chassidiche di Martn Buber per i Meridiani, Mondadori e ha vinto l'edizione 2012 del premio Baioni.

Cristina **FOSSALUZZA** è ricercatrice di Letteratura tedesca all'Università Ca' Foscari Venezia. È autrice di due studi monografici su Karl Philipp Moritz (*Subjektiver Antisubjektivismus*, Hannover 2006) e su Hugo von Hofmannsthal (*Poesia e nuovo ordine*, Venezia 2010). Nelle sue ricerche ha trattato i legami fra estetica e politica e fra letteratura e psicologia nella cultura austriaca e tedesca del Settecento e del Novecento. Attualmente si occupa di un progetto comparatistico incentrato sulle diverse visioni di "Europa" sorte nel corso del Novecento in Germania e in Italia.

Kelvin **KNIGHT** is completing his PhD in the School of Literature, Drama, and Creative Writing at the University of East Anglia with a thesis on the role of Foucault's heterotopia in the fiction of James Joyce, Vladimir Nabokov, and W.G. Sebald. Prior to this he completed the MA in Studies in Fiction at the same institution. His research interests include spatial theory, modernist and postmodernist fiction.

Christina **KULLBERG** est chercheuse en littérature française au Département de langues modernes à l'Université d'Uppsala, Suède. Elle est spécialiste de littérature antillaise d'expression française et son livre *The Poetics of Ethnography in Martinican Narratives: Exploring the Self and the Environment* sortira aux éditions University of Virginia Press en 2013. Elle a publié de nombreux articles sur la littérature antillaise et a traduit des textes de théoriciens et de philosophes français (Gilles Deleuze, Jacques Rancière et Philippe Hamon). Son nouveau projet de recherche porte sur la description dans les récits de voyage des missionnaires français aux Antilles aux XVIIIe et XVIIIe siècles.

Lorenzo **MARI** is a PhD candidate in Comparative and Postcolonial Literature at the University of Bologna. His research focuses on narrations and representations of Somali families in postcolonial and diasporic literature. In 2011, his paper "Chaos as a Matter of Frame: Ridley Scott's *Black Hawk Down* (2001) and Nuruddin Farah's *Links* (2004)" was awarded the 1st Postgraduate Essay Prize by the Italian Association for the Study of English-Speaking Literatures (AISCLI).

Alfred **MARKEY** has taught English language and literature at the universities of Vigo, La Coruña and León since 1999. His research centres on Irish studies in relation to postcolonial theory and in a comparative context. He has published mainly on twentieth century Irish literature with an emphasis on the work of Sean O'Faolain, particularly his role as a public intellectual. His current research focuses on the cultural and political intersections of the Irish and black worlds.

Gerry **SMYTH** has been a lecturer in English at Liverpool John Moores University since 1991. He researches in the areas of Irish cultural history (particularly popular music), modern fiction, post-colonialism, and contemporary critical theory. He is also a musician and actor. He is currently completing a book provisionally entitled *Betrayal in Modern Irish Fiction* (Manchester UP), and is working on essays on Popular Music and the Celtic Tiger, Music in the Work of Bernard Mac Laverty and The Geographical Imagination of Tim Robinson. Among his selected publications are *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction* (London: Pluto Press, 1997); *Space and Place: The Geographies of Literature* (co-edited with Dr Glenda Norquay) (Liverpool: Liverpool John Moores University Press, 1998); *Explorations in Cultural History* (with T.G. Ashplant) (London: Pluto Press, 2000); *Space and the Irish Cultural Imagination* (Basingstoke and New York: Palgrave, 2001; (ed.) *Music in Contemporary Ireland: A Special Edition of the Irish Studies Review* 12.1 (April 2004); *Noisy Island: A Short History of Irish Popular Music* (Cork: Cork University Press, 2005); *Our House: The Representation of Domestic Space in Contemporary Culture* (co-edited with Jo Croft) (Amsterdam: Rodopi, 2006); *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel* (Basingstoke: Palgrave, 2008); *Music in Irish Cultural History* (London and Dublin: Irish Academic Press, 2009).

Daniele **TUAN** est actuellement lecteur d'italien à l'Université de Limoges et prépare une thèse de doctorat en littérature comparée sur les récits de voyage dans l'Europe de l'Est après la chute du Mur de Berlin.

Francesca **TUMIA** è dottoranda in *Littérature française et francophones* presso l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III. Ha pubblicato su *Studi di Letteratura Francese e Il Tolomeo*.

Harri **VEIVO**, professeur associé à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, est membre du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et Finlandaises et du Centre d'Études et de Recherches Comparatistes. Ses recherches portent sur la littérature contemporaine, l'espace littéraire et les avant-gardes. Parmi ses publications, la direction de la publication de *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord* (Cahiers de la Nouvelle Europe 16, 2012) et les articles “Le paysage urbain dans la poésie finlandaise des années 60” (dans *Paysages en Dialogue*, Cahiers de la Nouvelle Europe 15, 2012) et “Efforts pour être contemporain: Stratégies de distance et de légitimation dans le NIE, post-exotisme et Reality Hunger” (*Variations* 19, 2011).

Elias **ZIMMERMANN** works as a freelancing journalist for various cultural journals, and since 2012 he has been working on his doctorate at the university of Lausanne, with a research focussed on questions of architecture and space in the works of Hermann Burger and Thomas Bernhard.

Abstracts

CORRADO CONFALONIERI

L'impossibile (spazio dell') *epos*. Tasso, Omero e la logica simmetrica

According to Matte Blanco's theory, symmetrical logic negates the difference between the whole and its parts and determines the absence of time and space. An axiology based on the category of space requires on the contrary asymmetrical thought. The article tries to demonstrate how both Tasso's epics, *Liberata* and *Conquistata*, containing an asymmetrical point of view (that of Goffredo, the commander-in-chief) and a symmetrical one (that of Rinaldo/Riccardo, the hero), affirm and negate the concept of space. Moreover, the hero can't identify with the way of thinking of the commander who considers him as errant. Since Homer's *Iliad* is the model for this dualism between "the hero and the king" (Jackson), the text cannot place Goffredo in the right side and Rinaldo in the wrong. This means that the ambiguity between the presence and absence of space cannot be solved: as a result, the epic poem is unable to achieve an evaluation system that assures a fully coherent axiology.

MAIKE SCHMIDT

Raumkonstitution in jagdlicher Fachprosa der französischen Renaissance. Guillaume Budés *Traité de la vénerie* raumtheoretisch lesen

How did societies throughout history imagine and deal with the environmental space they occupied? Both narrative and pragmatic literature pro-

vides abundant references on ways of structuring spatial knowledge in the Medieval and Early Modern Occident. Besides corroborative elements such as the geographical map (Lestringant) the text itself is able to represent and even to produce “spaces”. As a medium of reflection on spatial concerns, the texts offer a “place” for the narrative imagination, the development of the action and literary experience.

A significant example of treating the environment by producing a narrative realm of experience is the treaty on the stag hunt (*la vénerie*) that goes back to Renaissance France. Originally written in Latin by Guillaume Budé in 1529 and dedicated to Francis I, the *Traité de la vénerie* shows how literature can combine the idea of time and space by introducing cultural strategies. Hunting as a traditional pastime of the elite is not conceivable without a crucial link to two different dimensions of space. It unites the concrete geographical space – the royal forest – and the abstract space of performance – the ritual action.

The present study deals with the question as to how the *Traité de la vénerie* introduces and ponders both natural and cultural “spaces”. In the original function of the hunt, the forest is transformed into a place of confrontation between the huntsman and the prey. By describing the gradual intersection of woodland while tracking the deer, Budé evokes not only a knowledge-based space of action, but a transformation of the physical space into a plural area of action.

CHRISTINA KULLBERG

Descriptions du pays dans Voyages aux isles de l'Amérique (1693-1705) de R.-P. Labat. Production d'un espace colonial

Focussing on descriptions of the land, this article examines the idea of space in *Les Voyages aux Isles de l'Amérique* (1693-1705) by J. B Labat, a Dominican missionary. In Labat's travelogue the narrated journey provides the dual construction of a colonial space and of the self as master of that world. By highlighting his direct experience through various spatial representations and practices, Labat organizes the Caribbean landscape according to a European model and domesticates nature. However, whereas such a spatial construction allows the self to emerge, it is based on the exclusion of the Other. In Labat's travelogue the Caribbean is constructed as a utopian space for experimentation, resembling a French garden where the colonial engineer-hero can bloom.

EMANUELA CACCHIOLI

Antigone déménage aux Antilles et en Afrique

The myth of Antigone has enjoyed worldwide success and we can find representations which are geographically delocalized from the original context. This departure from the original text is adopted by Félix Morisseau-Leroy in his Play *Antigone en créole* (1953), set in Haiti, where Thebes figures as a rural village. As a result, Sophocles' original message is connected with the ethnic, religious and linguistic Haitian identity represented by voodoo ceremonies.

On the other hand, the Malian director Sotigui Kouyaté chooses an African perspective for his *Antigone* (1998) and establishes links between African cultural and religious identity: he focusses on the analogies between classical Greek tragedies and the African concentration on ritual. The de-contextualisation of Antigone is connected to a re-interpretation of European culture in other geographical contexts and, even though the message remains universal, the myth is enriched by new meanings emerging from widely different anthropological traditions.

FRANCESCA TUMIA

Plural Places of the Identity or Places of a Plural identity? The rewriting of space as a socio-cultural *entre-deux* in the novels by Vénus Khoury-Ghata and Malika Mokeddem

The following essay consists of a comparative study of a selection of novels by francophone writers Vénus Khoury-Ghata and Malika Mokeddem. It is based on the way the concept of space is rendered in literary modes, aiming at producing a cultural paradox that puts the two authors into a socio-cultural *entre-deux*. The need to express themselves through images that are different from the assimilated culture stands out through the centrality of the native landscape which assumes an active role. The rewritten space becomes a chronologically connoted place where identity is sought for, sometimes characterized by ambivalent overtones.

CRISTINA FOSSALUZZA

The dream of a new order for Europe. Allegorical places and cultural spaces in the first version of Hofmannsthal's *Turm*.

In his most important work of the 1920s, the baroque tragedy *Der Turm*, Hugo von Hofmannsthal broaches the topic of a very "singular" place: a

tower as the jail of an innocent prince in the Kingdom of Poland in the 17th century. Unlike his literary source, *La vida es sueño* by Pedro Calderón de la Barca, and as the title suggests, Hofmannsthal's *Turm* centres on this "singular" place as well as on Prince Sigismund's destiny as an allegory of the political issues of the 20th century. Hofmannsthal's answers to these issues in his latest literary works and essays focus on a cultural utopia based on the concept of a plural Europe, a concept which refers to the past of the Habsburg Monarchy but at the same time is projected towards an ideal future. This article concentrates on the tension between the singular place mentioned in the title of Hofmannsthal's *Turm* and the plural idea of Europe which constitutes the theoretical background of this drama, with regard to Hofmannsthal's cultural-political projects in his late work from the 1st World War onwards.

MASSIMILIANO DE VILLA

"Voci dal viottolo d'ortiche. Vieni, sulle mani, fino a noi": Czernowitz tra realtà e scrittura

"A land where people and books used to live": this is Paul Celan's description of Czernowitz. A plural space *par excellence*, which bears witness to diversity in its many forms, Czernowitz is an accretion of stories in itself. Especially in the Austro-Hungarian years, Czernowitz is a place where languages and cultures meet, where the various constituents – the German, the Jewish, the *Yiddish*, the Ukrainian, the Romanian – turn the town into a mirror of Austro-Hungarian multiculturalism. The various definitions of Czernowitz as a "little Vienna", the "Babel of south-eastern Europe", a "Jerusalem upon the river Pruth", a "European Alexandria" date back to those years.

The article begins with an introduction on the spatial dimension of the town, within the borders of the Bukovina region. This first section is followed by a description of its most relevant component: the Jewish-German group. Having probed into the physical and symbolic space of Czernowitz, the article moves on to consider the literary testimonies of the kaleidoscope Czernowitz was. Among the many voices of the Jewish-German *intelligenza*, it analyzes the images of the town in the works of Karl Emil Franzos, Rose Ausländer, Alfred Margul-Sperber and finally the public speeches given by Paul Celan.

ELIAS ZIMMERMANN

W.G. Sebalds babylonische Bibliothek. Kritik an einem heterotopischen Raum der Moderne
W.G. Sebalds babylonische Bibliothek
Kritik an einem heterotopischen Raum der Moderne

W.G. Sebald's description of the French Bibliothèque Nationale as a "babylonian library" in his last book *Austerlitz* bears witness to a deep cultural pessimism that is comparable to Franz Kafka's tower-of-babel-parable *Das Stadtwappen*. In both texts, acts of *hubris* lead to the self-destruction of society. Within this context, we can analyze a transformation of myth into a critical approach to the modern era; an approach that was theoretically substantiated by Walter Benjamin and Theodor W. Adorno, whose texts were well known to Sebald. The space that is examined in this essay is recognisable as a modern heterotopia, although Michel Foucault's more positive concept is contaminated by Elias Canetti's notion of deathly architecture. The multiple subtexts that are evoked by Sebald point to his own idea of "melancholic resistance". Instead of a sincere resistance, however, the text builds an oversimplified and fatalistic critique of modernism by invoking various pictures of decay.

GERRY SMYTH

The Representation of Dublin in Story and Song

Dublin is a complex, multi-faceted city-region which has in turn generated a complex, multi-faceted culture traversing a wide array of genres and narratives. Literary Dublin is widely known and celebrated; but the popular arts – cinema and music, for example – are likewise implicated in the imaginative representation of the city. Of these, the latter possesses an especially rich genealogy: a reservoir of images and associations accumulated over an extended period of time, itself based on an older ballad tradition in which the city functioned as an imaginative spatial resource for a diverse array of discourses (class, gender, nation, community, profession, etc.). Given the city's continuing centrality to the economic, cultural and political organisation of Ireland as a whole, it is likely that Dublin's significance will only grow as the country endeavours to come to terms with the extinction of the Celtic Tiger.

KELVIN KNIGHT

Same People, Different Places: Foucault's Heterotopia and the Nation in Joyce's *Ulysses*

James Joyce's *Ulysses* features a large number of the spaces that Michel Foucault refers to as heterotopias, places which are said to exist in reality, but which are somehow outside of all space, such as the library, the cemetery, and the brothel. However, despite much critical attention, the heterotopia remains notoriously ill-defined. This essay looks to explain some of the inconsistencies that exist in Foucault's writings on the subject by restoring the concept to its literary origins, and to subsequently address the importance of these sites to Joyce's understanding of the Irish nation, and the concept of nationhood in general. It is my contention that the heterotopia is primarily a textual concept, and that by employing it Joyce manages to undermine the seemingly well-defined topography of his novel, as well as the notion of a united Ireland.

ALFRED MARKEY

Secular Spaces and Religious Conflict: Sean O'Faolain, Edward Said and the Irish University Question

This paper examines how the key 20th century, Irish public intellectual, Sean O'Faolain, elaborates what we can term an "imaginative geography" in relation to the problematic issue of religious identity and its relationship to the universities in Ireland in the decades following independence. Using particularly the critical vocabulary of Edward Said around the tropes of exile and counterpoint, I will examine how O'Faolain deals with sectarian clashes in order to map a public space of democratic engagement in which strategies akin to Said's idea of secularity, and appropriate to his "unhoused" model of intellectual participation in society, are employed to negotiate shifting, interconnected paths between the universities and religions. From such strategies we can adduce suggestive "secular," spatial paradigms of consciousness which are neither moulded to fit in with the stasis of rural "authenticity" nor perpetually in desperate and always urgent pursuit of "mature," non-contradictory and ultimately metropolitan identity.

LORENZO MARI

Plural Ghetto. Phaswane Mpe's *Welcome to Our Hillbrow* (2001), Neill Bloemkamp's *District 9* (2009) and the crisis in the representation of spaces in post-apartheid South Africa

As Phaswane Mpe's novel *Welcome to our Hillbrow* (2001) convincingly shows, the crisis suffered by post-apartheid ideological discussions is intimately related to a crisis in the representation of spaces. As a matter of fact, the demise of apartheid, far from leading to a wholly new spatial organization, has produced a multiplicity of boundaries which range from the apartheid model of the township to newly constituted "migrant ghettos" such as Hillbrow, in the heart of Johannesburg.

While South African spatiality is questioned in Mpe's novel though issues such as inter-African migration, AIDS and persisting forms of prejudice and racism, a comparison between Mpe's novel and Neill Bloemkamp's blockbuster movie *District 9* (2009) hints at the persistence of corporate violence as a major cause in the political and economic failure, by connecting it to a global scenario.

DANIELE TUAN

Molvania & C.: Imaginary geographies

Western Europe has often considered its Eastern counterpart as a suspicious place populated by vampires and other monsters; in other words, although part and parcel of Europe, it is, at the same time, an alien neighbour which continues to provide a fecund field of imaginary places. Plenty of examples support this cliché: one may think of Ruritania, where Anthony Hope's novel is set, or of Allan Mellet's Poldévie in *The Prisoner of Zenda*, which appeared in the late 1920s in the right-wing newspaper *L'Action Française* and was later drawn on by more reputable writers including Hergé's Tintin's *Travels to Bordurie and Syldavie*, and by the more recent travel guide *Molvania: a land untouched by modern dentistry* by the Australian trio, Santo Cialuro, Tom Gleisner and Rob Sitch, which was published several years ago.

All of these imaginary places raise questions about the reasons underlying the success of these imaginary geographies and about why this part of Europe evokes such a wealth of imaginary lands and creates a mutual influence between these places and "reality".

HARRI VEIVO

Les espaces ethniques tzigane et juif dans les interstices de la culture finnoise. Les premiers romans de Veijo Baltzar et Daniel Katz

The article analyzes the construction of space and the relations between identity and space in some novels by two Finnish writers representing religious and ethnic minorities. Daniel Katz (born in 1938) is considered as the first Jewish author writing in Finnish. He was rapidly spotted out as a writer with an original voice and an atypical perception of the world. Veijo Baltzar (born in 1942) is the first Finnish Gypsy writer who managed to get published by a leading publishing house and to gain a large public outside of his own ethnic group. Drawing on Marc Augé's theory of non-places, the article examines how Jewish and Gypsy identities in Katz's and Baltzar's works are questioned in relation to the major geopolitical transformations of the 20th century and the modernization of Finnish society in the 1950s and 60s, showing how sub-and transnational networks connect individuals with traditional communities engaged in a difficult process of redefinition and adaptation. The analysis contextualizes the novels within the tradition of Finnish literature and includes an overview of the construction of Finnish culture in the 19th century and the codifications of space and nation it produced.

Rivista iscritta al n. 880 Reg. Stampa Periodica
dal Tribunale di Trieste in data 1 agosto 1994
ISSN: 1123-2684

Prospero è una pubblicazione annuale dell'Università di Trieste. **Abbonamenti:** Euro 25,00. Per abbonamenti e richieste arretrati rivolgersi a EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. I manoscritti, di lunghezza non superiore alle 8.000 parole, vanno inviati in duplice copia (accompagnati da un file con estensione .doc o .rtf) al comitato di redazione al seguente indirizzo: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Si raccomanda di attenersi allo stile MLA per citazioni, note e bibliografia. A richiesta si invia una versione abbreviata delle regole MLA. Per ulteriori chiarimenti è possibile rivolgersi a Roberta Gefter (gefter@units.it) o Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* pubblica saggi e recensioni sulla lingua e la letteratura inglese (estesa a tutti i paesi anglofoni), americana e tedesca, francese e francofona, spagnola e ispano-americana, le letterature slave, comparate e gli studi culturali. I manoscritti possono essere redatti in italiano, inglese, tedesco, francese e spagnolo. Per la **recensione** su *Prospero* i testi proposti vanno inviati alla redazione all'indirizzo sopraindicato.

Prospero is an annual publication of the University of Trieste. **Subscription:** Euro 25,00. Apply to EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Submissions:** manuscripts, which must not exceed 8,000 words in length, should be submitted in duplicate (accompanied by a file .doc or .rtf) to the editors at the following address: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Authors should comply with the MLA Style Sheet, a shortened version of which may be obtained from the editors on request. Further information may be requested to Roberta Gefter (gefter@units.it) or Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publishes essays and reviews on English (including all anglophone countries), American, German, French and francophone, Spanish and Hispano-American, Slavic languages and literatures, comparative literature and cultural studies. Contributions may be in Italian, English, German, French or Spanish. **Book reviews:** all copies of books to be considered for review should be submitted to *Prospero*, at the above address.

Prospero ist eine jährlich erscheinende Zeitschrift der Universität Triest. **Abonnementspreise** pro Heft: 25,00 Euro. Bestellung und Zahlung lautend auf EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Manuskripte**, die nicht mehr als 8000 Wörter umfassen und in zweifacher Kopie (mit beigelegtem file .doc oder .rtf) ausgeführt werden sollen, sind an den wissenschaftlichen Beirat mit der folgenden Adresse zu richten: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Zitierungen, Anmerkungen und Bibliographie sollen den MLA-Richtlinien entsprechen, zu denen auf Anfrage ein kurzes Merkblatt verfügbar ist. Für weitere Fragen wenden Sie sich an folgende e-mail-Adressen: Roberta Gefter (gefter@units.it) oder Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* veröffentlicht Essays und Rezensionen über englische (alle englischsprachigen Länder einbezogen), amerikanische, deutsche, französische (alle französischsprachigen Länder einbezogen), slawische, spanische, und lateinamerikanische Literatur und Sprache, vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften. Die Manuskripte können auf italienisch, englisch, französisch, spanisch oder deutsch verfaßt werden. Die zur **Rezenion** in *Prospero* vorgeschlagenen Texte sind ebenfalls an die Redaktion (Adresse wie oben) zu senden.

Prospero est une publication annuelle de l'Université de Trieste. **Abonnement** : 25,00 euros. Pour abonnements et commandes d'anciens numéros, s'adresser à EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. Les **manuscrits**, d'une longueur n'excédant pas 8.000 signes, doivent être envoyés en double exemplaire (accompagnés d'un fichier au format DOC ou RTF) au comité de rédaction à l'adresse suivante: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Les auteurs doivent se conformer aux normes MLA pour les citations, les notes et la bibliographie. Une version abrégée des normes MLA peut être envoyée sur demande. Pour de plus amples informations, contactez Roberta Gefter (gefter@units.it) et Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publie des essais et des critiques sur la langue et la littérature anglaise (étendue à tous les pays anglophones), américaine et allemande, française et francophone, espagnole et latino-américaine, les littératures slaves, comparées et les études culturelles. Les manuscrits peuvent être rédigés en italien, en anglais, en allemand, en français et en espagnol. Afin d'être publiés dans la revue *Prospero*, les comptes rendus proposés doivent être envoyés à la rédaction à l'adresse indiquée ci-dessus.