

ACTA NEOPHILOLOGICA

41. 1-2 (2008)
Ljubljana

JERNEJA PETRIČ

THE FIRST TRANSLATIONS OF HARLEM RENAISSANCE POETRY IN SLOVENIA

•

NATAŠA INTIHAR KLANČAR

SLOVENE REACTIONS TO WILLIAM FAULKNER'S WRITING

•

NINA BOSTIČ

THE DISPUTE BETWEEN JONATHAN FRANZEN AND OPRAH WINFREY

•

ANITA GUMILAR

PROSAAUFLÖSUNG DER *WILLEHALM* - TRILOGIE: GEWALT IM RELIGIÖSEN KONTEXT

•

MIRA MILADINOVIĆ ZALAZNIK

WER WAR IGOR VON PERCHA?

•

VESNA KONDRIČ HORVAT

TRANSKULTURALITÄT DER "SCHWEIZER" AUTORIN ILMA RAKUSA

•

TADEJA DERMASTJA

GODEFROI DE BOUILLON

•

MARTIN GERM

LA GRAVURE *TRIOMPHE DE LA MORT* DE JANEZ VAJKARD VALVASOR

•

BOŠTJAN MARKO TURK

LA PREMIÈRE TRADUCTION SLAVE DE MOLIÈRE ET LA NAISSANCE DU THÉÂTRE SLOVÈNE

•

MITA GUSTINČIČ PAHOR

RESPONSES TO AUGUST STRINDBERG'S *MISS JULIE* IN SLOVENIA

ACTA NEOPHILOLOGICA

41. 1-2 (2008)

Ljubljana

JERNEJA PETRIČ	
THE FIRST TRANSLATIONS OF HARLEM RENAISSANCE POETRY IN SLOVENIA	3
•	
NATAŠA INTIHAR KLANČAR	
SLOVENE REACTIONS TO WILLIAM FAULKNER'S WRITING	13
•	
NINA BOSTIČ	
THE DISPUTE BETWEEN JONATHAN FRANZEN AND OPRAH WINFREY	25
•	
ANITA GUMILAR	
PROSAAUFLÖSUNG DER <i>WILLEHALM</i> - TRILOGIE: GEWALT IM RELIGIÖSEN KONTEXT	33
•	
MIRA MILADINOVIĆ ZALAZNIK	
WER WAR IGOR VON PERCHA?	45
•	
VESNA KONDRIČ HORVAT	
TRANSKULTURALITÄT DER "SCHWEIZER" AUTORIN ILMA RAKUSA	57
•	
TADEJA DERMASTJA	
GODEFROI DE BOUILLON	65
•	
MARTIN GERM	
LA GRAVURE <i>TRIOMPHE DE LA MORT</i> DE JANEZ VAJKARD VALVASOR	73
•	
BOŠTJAN MARKO TURK	
LA PREMIÈRE TRADUCTION SLAVE DE MOLIÈRE ET LA NAISSANCE DU THÉÂTRE SLOVÈNE	81
•	
MITA GUSTINČIČ PAHOR	
RESPONSES TO AUGUST STRINDBERG'S <i>MISS JULIE</i> IN SLOVENIA	87

Editor (Urednik):

Mirko Jurak

Associate Editor (Pomočnik urednika):

Igor Maver

Editorial Board – Members (Uredniški odbor – člani):

Anton Janko, Jerneja Petrič

Miha Pintarič

Frančiška Trobevšek – Drobnak

Advisory Committee (Svet revije):

Sonja Bašič (Zagreb), Henry R. Cooper, Jr. (Bloomington, Ind.), Renzo Crivelli (Trieste), Kajetan Gantar (Ljubljana), Karl Heinz Göller (Regensburg), Meta Grosman (Ljubljana), Angelika Hribar (Ljubljana), Branka Kalenič Ramšak (Ljubljana), Mirko Križman (Maribor), Franz Kuna (Klagenfurt), Tom Ložar (Montreal), Mira Miladinović – Zalaznik (Ljubljana), Tom M. S. Priestley (Edmonton, Alb.), Janez Stanonik (Ljubljana), Neva Šlibar (Ljubljana), Atilij Rakar (Ljubljana), Wolfgang Zach (Innsbruck).

Acta Neophilologica is published once yearly (as a double number) by the Faculty of Arts, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (The Scientific Institute of the Faculty of Arts), University of Ljubljana, Slovenia, with the support of Ministry of Science, Schooling and Sport of the Republic of Slovenia. The review is primarily oriented in promoting scholarly articles on English and American literature, on other literatures written in English as well as on German and Romance literatures. The Editorial Board also welcomes scholarly articles in related areas (as e.g. cross-cultural studies, ethnic studies, comparative literature, linguistics). All articles are refereed before being accepted or rejected. Manuscripts will not be returned unless they are commissioned. Computed-printed copies must be double-spaced and new paragraphs should be printed with an indentation. Articles must have an accompanying abstract. References should be worked into the text as far as possible, and end-notes kept to a minimum. Literature used must be prepared in the alphabetical order of authors.

The views expressed in articles should in no way be construed as reflecting the views of the publisher. Articles submitted for consideration should be sent in two computed-printed copies (double spaced), with an abstract of no more than 60 words (in English) and together with a diskette. Articles should be of no more than 5,000 words, and book reviews of 1,000 words. For format and style authors should follow the *MLA Handbook* (fifth ed., 2003). Authors who wish to have their articles published in the next issue of *AN* should send their manuscripts to the editor no later than 31 May each year.

Articles and suggestions for exchange journals and books for reviews should be sent to Mirko Jurak, Department of English, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenia.

© *Acta Neophilologica*. All rights reserved.

Printed by the Birografika, BORI, d.o.o., Ljubljana, Slovenia.

THE FIRST TRANSLATIONS OF HARLEM RENAISSANCE POETRY IN SLOVENIA

Jerneja Petrič

Abstract

From the present-day perspective Harlem Renaissance poetry represents an epoch-making contribution by America's black authors to the mainstream literature. However, in the post World War I era black authors struggled for recognition in their homeland. The publication of a German anthology *Afrika singt* in the late 1920s agitated Europe as well as the German-speaking authors in Slovenia. Mile Klopčič, a representative of the poetry of Social Realism, translated a handful of Harlem Renaissance poems into Slovene using, except in two cases, the German anthology as a source text. His translations are formally accomplished but fail to reproduce the cultural significance of the Harlem Renaissance poetry.

In the aftermath of the Civil War millions of former black slaves migrated to the North of the United States in search of work and a better life. As Steinberg notes it came to a drastic change in the white people's perception of the black at the beginning of the 20th century due to "the labor shortages that resulted from the cutoff of immigration [that] provided blacks with their first real opportunity to be hired in northern industry" (Steinberg 202). Their leaving by the hundreds of thousands triggered a wave of economic panic in the South as well as forced the Northern employers to lower the racial barriers. "The First World War thus marked the beginning of a black exodus from the South that would continue for over half a century" (203). This exchange of the agricultural environment for the industrial resulted in the proletarianization of American blacks. Steiner has rightly observed that "a caste system evolved in industry that designated certain jobs as 'negro jobs', and relegated black workers to the lowest paying, and not infrequently back-breaking or dangerous jobs" (Steiner 206).

Against this backdrop of a society that was organized on racial principles there evolved, in the 1920s, a black literary movement in New York's Harlem. At the time it was known as Negro poets, nowadays we know it as the Harlem Renaissance. It can be regarded as the black authors' response to the general feeling of alienation and isolation as well as disappointment with the philistine American society. Diggins has observed that lingering stereotypical images of the good-natured "Sambo" and "Uncle Tom" – such as perpetuated in the popular film "The Birth of a Nation" – propelled a number of

black poets toward the “lyrical left” such as propagated in the 1920s by John Reed and Max Eastman (123, 131). Mottram agrees by saying that “Negro poetry was the most significant proletarian poetry of the interwar years, more intelligent and less politically hidebound than the New Masses dogmatists, if less politically defined towards action in its complexities” (Mottram in Bradbury and Palmer, 235). Last but not least, Soto calls attention to *The New Negro Anthology* of 1925 where its editor Locke “together with W.E.B. DuBois, Jessie Redmon Fauset, James Weldon Johnson, and a handful of additional critics, cemented the notion that an avant-garde of accomplished artists might pave the way for a broad program of social uplift” (919).

Literary historians have placed the Harlem Renaissance in the 1920s, the time of the Jazz Age, spanning across the decade until the onset of the Depression with some belated reverberations in the 1930s.

Now that more than seven decades have lapsed since its upsurge, the time is right to look at who brought it to the attention of Slovene reading audience, and, when they did so, how.

In the 1920s Slovenia, at the time a part of the newly established Kingdom of Serbs, Slovenes and Croats, took no heed of the Harlem Renaissance whatsoever. The country had been historically linked with the German-speaking world as a part of the Austro-Hungarian monarchy. Consequently, few people could speak and/or write English. Translations from American literature were rare. Stanonik cites the following authors whose individual works were published in Slovene before 1920: Bret Harte, Mark Twain, Washington Irving, Edgar A. Poe, Upton Sinclair and James F. Cooper. Translations of American juvenile literature dominated the 1920s. The first black author to be translated into Slovene was Harriet Beecher Stowe whose *Uncle Tom's Cabin* was translated twice – in Celovec (nowadays Klagenfurt, Austria) as *Stric Tomaž ali življenje zamorcev v Ameriki* (1853) and in Ljubljana (*Stric Tomova kočica ali življenje zamorcev v robnih državah severne Amerike*, 1853) (Stanonik 69-70; Jurak 1960:118). Both translations are classified as juvenile literature. At this stage in the history the attitude of Slovenians toward the black race can only be described as naïve. There had been no Negroes around which blurred the people's perception of negritude; black people were considered exotic, unearthly, and alien. It is interesting that the Slovene word for “Negro” bears no reference to black skin. According to Snoj (846) the word “zamorec” denotes a person who lives behind the sea, i.e. far, far away. The word, common in the 19th century is still in use but has, over time, acquired a negative connotation similar to “nigger”. The neutral term in modern use is “črnc” (black man).

Between the two world wars, Slovenia opened up to contemporary European literary movements though it was still lagging behind. In the decade following the Armistice, Slovenian literature experienced a flowering of Expressionism (at the time already extinct in its land of origin, Germany) and Futurism. After 1930, however, social realism, a modest offspring of the concurrent Russian socialist realism, began to take over. Its basic demand being faithful in portrayal of real life, it took nourishment from traditional realism and naturalism, albeit on a new basis stressing mostly man's social aspects over his psychological setup. Social realism embraced a deterministic view of human existence placing social determinants above the biological ones allowing for,

at the same time, man's predisposition to goodness, happiness and justice. The most important characteristic of social realism was a historical view of man's social existence – clearly an adaptation from Marxism. Given that man belongs to a certain class and that class struggle determines his happiness, class struggle will end with the triumph of the proletariat which can be achieved through step-by-step changes. Social realism thus concentrated on the fate of 'little people' – peasants and laborers, their misfortunes and their inclination toward happiness (Kos 281). When Sinclair Lewis received the 1930 Nobel Prize for literature for his realistic novels of American middle class life Slovene authors for the first time showed a lively interest in contemporary American literature. In the spring of 1932 Slovene American author Louis Adamic visited his homeland after nineteen years of absence. Having moderately succeeded as a writer in the United States with his books *Dynamite* (1931) and *Laughing in the Jungle* (1932), he was enthusiastically greeted by the Slovene intelligentsia who felt honored to enjoy the company of "a great American author".¹ He, in turn, used the opportunity to put the Slovene translators on the right track by alerting them to the newest developments in American literature including black poetry.

In this atmosphere of heightened social sensitivity the Slovene author Mile Klopčič (1905-1984) first introduced Harlem renaissance poets to Slovene readers. There could hardly have been a more appropriate person to do it: born in L'Hopital, France as the son of a Slovene emigrant miner and growing up in poor, working-class environment, genetically predisposed him to social realism. Klopčič whose poetry began to appear in print in the 1920s turned to social realism around 1930, becoming one of its leading harbingers in Slovenia. The most frequent motifs of his poetry include suffering, the daily struggle of a poor laborer as well as class struggle. His poetic style is clear and precise using relatively few figures of speech preferring traditional well-structured stanzas, regular meter and end-rhyme. His particular strength lies in the ability to observe the tiniest detail.

When and how did Klopčič chance upon the Harlem Renaissance? In an interview in 1977² he said he had taken an interest in Negro poetry in the 1930s. Although he had been in touch with the Slovene American socialist author Ivan Molek,³ Klopčič said he had had no access to the original Harlem Renaissance poetry then. It was presumably due to his lack of fluency in English that he turned to German anthologies instead, particularly the epoch-making *Afrika singt* (published in 1929 by Anna Nussbaum). The prewar climate of uncertainty and intimidation sharpened the senses of the European reader who, for the first time, was able to share a black person's feelings of frustration, despair, longing and hope. The book is said to have been the first European attempt to translate black American poetry into German.

In her introduction, the editor Anna Nussbaum refers to the anthology as "eine geschlossene Auslese Afro-amerikanischer Lyrik in deutscher Sprache" (a 'unified' selection of African American lyrical poetry in the German language) (Nuss-

¹ Adamic reached the status of celebrity only after his return to the States with the publication of *The Native's Return* (1934).

² Interview with the author of this article conducted on February 10, 1977.

³ Molek (1882-1962) was poet, prose writer, dramatist, journalist. He emigrated in 1900, lived in Pennsylvania, Chicago, New York and California.

baum 8). Her assessment places the value of this poetry on racial consciousness and the connection with Africa, citing Alain Locke who proclaimed the poet's roots to be the quintessential poetic motive (9). According to Nussbaum, the sole purpose of the anthology was a "Beitrag zur Wahrheit" (a contribution to the truth) (Ibid.).

Given that the editor must select, Nussbaum concentrated on the lyrics that reverberate with the rhythm of spirituals, blues and jazz. According to her, the selection was not intended to please those who find cheap pleasure in syncopation but rather to prove that such "music" results from the musical nature of a black person (10).

As already mentioned, Slovene authors of the 1930s tilted towards the German cultural sphere. When Nussbaum's anthology stirred the German-speaking countries, Slovene author Mile Klopčič was among the first to listen in to the novelty.

Adamic's visit was the right occasion for telling him about his translations from the Harlem Renaissance poetry stimulated by the publication of Nussbaum's anthology. Adamic immediately ordered some anthologies of Negro poetry from the United States for Klopčič to use.

In the summer of 1932, Fran Albreht, the editor of a literary magazine the *Ljubljanski zvon* (The Ljubljana Bell)⁴ decided to publish a special (American) issue of the magazine to include poetry, short fiction and nonfiction. Mile Klopčič who was among the main participants was responsible for the poetry section. He selected the poems he had translated himself, and wrote a short introduction "Iz lirike črncev" (From the Lyrics of the Negro). There he mentioned the persistence and the persuasive power of black poets and prose writers in their attempt to assert themselves against the mainstream white majority. In his general assessment of the Harlem Renaissance poetry Klopčič says that it expresses a yearning for the African homeland and hatred for the white man. That, according to Klopčič, is rapidly giving way to the black people's "wish, plea and demand" (431) for both races to become brothers; Klopčič substantiates his idea by quoting Langston Hughes' line "Tudi mi smo Amerika" (We, too, are America) (Ibid.). Interestingly though, Klopčič no longer interprets the black man's bitterness as derived from black inequality but he takes a more universal approach instead by saying it is an expression of modern man's sense of despair. It must have been difficult for Klopčič to make a balanced and fair assessment of the Harlem Renaissance poetry at a time when so little was known about American literature in Slovenia. In his introduction he recalls the critical response following the publication of Sterling Brown's collection *Southern Road* but it is doubtful if he ever read any of the articles that he mentions. I believe his chief sources of information were the Slovene American press, particularly the *Prosveta* (the Enlightenment), edited by John Molek, and Adamic.

In his introduction that precedes the handful of translated poems, in part based on Nussbaum's "Biographischer Anhang" (Biographical supplement, 157-170) Klopčič briefly introduces the poets providing the basic biographical as well as bibliographical data. Speaking of Langston Hughes, he comments in brief on his poetic craftsmanship by evoking his blues poems as modeled after Negro folk songs. In the case of Claude McKay, Klopčič finds his travels to Europe and the Soviet Union the most notable. In the

⁴ Ljubljanski zvon, vol.,7-8 (1932), 431-437.

conclusion Klopčič confesses his translations are largely based on the German translations without having had the opportunity to compare them with the original poems. The readers are kindly advised to consider them “free recreations” (Klopčič 431). Klopčič’s selection includes the following poems:

James Weldon Johnson, “Stvarjenje. Črnska pridiga” (The Creation);
Countee Cullen, “Črnc govori črni” (Brown Boy to Brown Girl);
Langston Hughes, “Naša dežela” (Our Land) and “Novo dekle v kabaretu” (The New Cabaret Girl);
Sterling Brown, “Maumee Ruth”;
Claude McKay, “Trudni delavec” (The Tired Worker).

It should be pointed out that slightly less than two decades after their first publication by the *Ljubljanski zvon*, Klopčič published an anthology of his translations from world poetry *Divji grm* (The Wild Bush, 1952) subtitled “Prevodi in prepesnitve” (Translations and re-creations). Part Three of the book contained English, American (i.e. Harlem Renaissance) and German poems. Klopčič reprinted most of the poems from the *Ljubljanski zvon*, however, he left out Johnson’s sermon “The Creation” replacing it with yet another poem by Langston Hughes, “Tudi jaz” (I, Too). Some of the 1932 poems were slightly changed by the translator. The modifications were carried out to improve the aesthetic effect.

The above mentioned poems can be found in various sections of *Afrika singt*. The first section “Die neue Heimat” (The New Homeland) contains two poems by Langston Hughes: “Auch ich singe Amerika (I, Too, 42) and “Unser Land” (Our Land, 45). Section “Arbeit” (Work) includes Claude Mc Kay’s “Der müde Arbeiter” (The Tired Worker, 56). Hughes’ “Das neue Kabarettmädel” (The New Cabaret Girl, 100) can be found in the section “Harlem, and Countee Cullen’s “Brauner Junge zu braunem Mädchen” (Brown Boy to Brown Girl, 118) in the section “Liebe” (Love).

On p.145 of *Afrika singt* a quotation from Langston Hughes explains the fundamental nature of the blues songs contained in the book as a kind of Negro folk songs that, unlike the spirituals, possess a certain poetic form. The poet calls attention to the sadness of tone that characterizes the blues, however, when the blues are sung people tend to laugh (Hughes in Nussbaum, 145). In an afterword, Hermann Kesser attempts to define from the European cultural perspective what he calls the “Blues-Lebensgefühl”. He portrays it as a musical circle consisting of the awareness of a ruined life, the slavery, the impossibility to change things on the one hand, and the joy of being and the never ending Negro temperament on the other. The resulting music based on primitive prehistoric work rhythms is presented as “rauschaft” (ecstatic), however there is this dull and monotonous sound that is repeated as a refrain; the Negro verses, so Kesser, cast a shadow behind them. Kesser further notes that the whites dance to this magically exotic music: however, it is time “in unsere Tänze etwas Echtes zu mischen” (to mix something truthful into our dances, 144).

Keeping in mind Beaugrande’s thesis that “[t]he basis of the act of translation is not the original text but rather the representation of the text that is eventually generated in the translator’s mind” as well as that most errors in translation occur due to “inaccurate reading” and not “inaccurate writing” (Beaugrande in Diaz-Diocaretz 18) my attention will focus on the translators’ ability or inability to preserve the cultural significance

of the source texts in their translations. It is not the purpose of this paper to analyze in detail the translators' solutions for special structures, themes, imagery, point of view, mode and tone, language and the elements of prosody. I will rather look at the translators' solutions to overcome the cultural gap. The question that poses itself is: Were the translators aware of a larger historical picture or were they missing it?

The dilemma concerning Mile Klopčič's translations of the above-mentioned poems is that they were translations of translations with just two exceptions: Johnson's "The Creation" and Brown's "Maumee Ruth." Klopčič's source text was not the original American poem but its German translation. This means that in line with Jakobson's definition (Jakobson in Diaz-Diocaretz 20) the poems' English language was interpreted in the light of the German language first and that, in turn, in the light of the Slovene language. Both German and Slovene translators were motivated by their world vision, they were guided by their cultural and ideological presuppositions. The German translators (Anna Siemsen, Anna Nussbaum and Josef Luitpold) had to solve the difficulties of language (particularly the length of words and the use of black vernacular), syntax, rhythm and style. In the process of writing (interpreting) they frequently resorted to reduction or even omission and only now and then to expansion. On a general level, the same applies to Klopčič's translations.

Let us look at some of the translators' solutions in the case of Langston Hughes' "The New Cabaret Girl".

The poem is a blues song written in the black vernacular. The male speaker introduces a new cabaret girl who also gets the chance to speak. Their words are alive and sinewy, his are further rough and rude. The poem consists of six four-line stanzas with every second line rhyming. Given the brevity of lines (dimeter, trimeter, tetrameter) the end rhyme heightens the emotional effect of the speaker's words and so does the refrain "If her daddy ain't white/Would be a surprise"(3,4), "If her daddy ain't fay/Would be a surprise" (15-16). The speaker's words reveal the brutal reality of black life: a young mulatto girl, probably the illicit offspring of some white delinquent has caught the speaker's eye because he too is black and can relate to her suffering. Being black the girl can do little except prostitute herself to make a living.

The translation of black vernacular used by Hughes as textual strategy and as such indispensable to the meaning seemed to be the most problematic to the translators Anna Siemsen and, subsequently, Mile Klopčič. There is no parallel language in German or Slovene. Siemsen introduced some dialectal expressions (Ich *fragt sie heut* Nacht, *Mädel, Mädchen, mit Augen wies* Meer) that lack the social function of the Negro speech. The first line "that little yaller gal" (1) was translated as "Ein Mädchen gelb". Here the translator's mediation between the source text and the target reader failed completely as she neglected the cultural significance of the word "yaller" (meaning yellow) denoting a person of light brown complexion, a mulatto. Siemsen further replaced the specific Negro cultural context with the German in lines 5 and 6 by substituting "Schnaps" for "gin and "Likör" for "corn". In the source text the male speaker's approach to the girl can be described as a mixture of anger aimed at the philistine society that forced the girl to seek a morally questionable profession, and his human concern and pity. However, the line "That crazy little yaller gal" (13) melts down to sentimental pity ("Du armes, kleines Mädel" [You poor little girl]) in Siemsen's poem.

The Slovene translator followed Siemsen's example closely except in the first stanza where he inverted the lines: "Ein Mädelchen gelb,/ Mit Augen wies Meer" (1-2) was translated as "Z očmi kakor morje/ z rumeno poltjo..." (With eyes like sea/ with yellow skin). The cultural significance of "yaller" is not only lost in the Slovene poem, the syntagm "rumena polt" (yellow skin) is misleading as it suggests a person of Asian origin. What is more, the black cultural context is neutralized ("gin/Schnaps" becomes "žganje" and "corn/Likör" turns into "liker") and sentimental pity becomes the dominant emotion. Unlike Siemsen the Slovene translator bowed to the unwritten rule of the time to use standard literary language only.

Countee Cullen's poem "Brown Boy to Brown Girl" was translated to German by Josef Luitpold, and Klopčič translated from Luitpold. This Italian sonnet dedicated to Cullen's first wife Yolande, the daughter OF W.E.B. Du Bois, posed a number of formal problems. The translators' attempts to solve them had a devastating effect on the meaning of the German and Slovene versions. In Cullen's text the speaker's first line introduces a six-line argument meant to convince the beloved of the truth of the speaker's proposition, a set of certainties (him holding her hand, her hair shining in the setting sun, him breaking the invisible line between the two of them) which the speaker then contrasts with the great unknown – the uncertainty concerning his personal freedom. The translators resorted to romantic clichés that completely eroded the meaning. Whereas the source text contains a series of powerful images in the sestet – telling of a time "long before this pain" in "a land of scarlet suns" before the hurricane fell upon them, both translations present the two lovers who have become entangled in the web of love sighing (German) and suffering (Slovene) under foreign skies on a foreign soil. Hughes' tangled syntax obviously presented a major obstacle to both translators. Although Klopčič searched for some other solutions than Luitpold (he may have compared the German translation with the original) his and Luitpold's poems fell short of the meaning of the source text.

Claude Mc Kay's "The Tired Worker" bears the theme of social protest: a tired black worker is looking forward to the evening and night as the only time to rest his "tired hands and aching feet" (9). The speaker uses very emotional language to address his innermost being urging it to whisper softly as the afternoon slowly drifts into evening. He is turning inwards while his aching body anticipates peace and rest. Although Mc Kay never uses the word "black" in his poem it is evident that the speaker is a Negro. His tiredness is extreme, slave like. At the end of the day he will only be capable of a "leaden sigh" (7), his day was "wretched" (8), his whole being is weary – "my veins, my brain, my life" (13). Both translators, Luitpold followed by Klopčič, evidently puzzled over the poem's form. Whereas Luitpold concentrated on preserving the Shakespearean sonnet form, Klopčič tried to create an Italian sonnet but failed in terms of the rhyme scheme. The translations thus present a tired speaker at the end of the day but the connotation of blackness is lost.

Langston Hughes' "Our Land" has an ironic subtitle – "Poem for a decorative panel" – unobserved by either translator, Luitpold and Klopčič. The source text tells about an America that is ugly, brutal, insensitive to the plight of a black man. Images of ugly reality are contrasted with dreamlike sensory imagery intended to present the physical world as it should be: full of sunshine, fragrant waters, chattering birds and green

landscape. The translators worked hard to hold on to the evocative power of Hughes' imagery, however their poems nevertheless fall short of the poetic excellence of the source text. The translators employed more straightforward, less passionate language. Whereas the source text abounds in repetitions, exclamations, the use of sound effects, especially long vowels and diphthongs, alliteration and assonance, most of that is sadly missing in the German and the Slovene poem. Hughes' is a blues song, melancholic in tone, sung slowly and passionately, using a unique rhythm. The translators' misrepresentation of "where the twilight/ is a *soft bandanna handkerchief*"(5) as "Rosengold-Gewand"/ "Zametna halja v rdečem in zlatem" (red-and-gold velvet frock) eliminates a powerful symbol of negritude. The same goes for the idea of movement, of going away when hard times become unbearable, so characteristic of blues songs, expressed in the final stanza: "O sweet away!/ Ah, my beloved one, away" (16,17). Luitpold omitted the above lines, as did Klopčič.

The translations of Langston Hughes' "I, too" appeared in Nussbaum's anthology as well as the anthology *Divji grm*. This beautiful free verse poem with the theme of black struggle resonates with the elements of African American oral tradition and blues. The poem is an expression of immense racial pride of the speaker who is a black man. The introductory line "I, too sing America" steps up to "I am the darker brother" only to confront the ironic "They send me to eat in the kitchen" (1-3). But the black speaker laughs while getting ready for his big day when no one will dare send him away when guests come. The speaker of the poem juxtaposes two worlds, the bleak present and the brilliant future by using standard English this time, the speaker's language being terse, clipped, factual. The dominant idea of the poem is the speaker's pent-up anger and racial pride. Nussbaum's and Klopčič's translations can be considered worthy representations of the source text although both translators took liberties to reverse some lines, join them - or even change the first one into the poem's title (Nussbaum's solution not followed by Klopčič). Apart from the above there were relatively few shifts in either translation and the meaning of the poem is as clear in the translations as it is in the source text owing to the relative simplicity of the vocabulary, syntax and free verse form.

The last two poems are, translation-wise, easier to evaluate than the above since there is no German intermediary between the source text and its Slovene translation. Klopčič recalled how Louis Adamic first read and then interpreted Sterling Brown's ballad "Maumee Ruth" to him and how he, Klopčič, later on ploughed through the task of "translating" prose into verse. Sterling used standard English with an occasional vernacular expression ("gal", "snow" for "cocaine", "peach" for "woman"). The unidentified black speaker presents his brutal, unsentimental verdict at the time of Maumee Ruth's death and burial. The poor black woman died forgotten by her own children who got lost in the cruel jungle of America. The poem is a reminder to the insensitive, racist America of what the system does to its black people.

Klopčič was careful to hold on to the rhythm and the rhyme of the source poem as well as the repetitions: "Might as well bury her / And bury her deep. /Might as well put her Where she can sleep" ("Pa jo pokopljimo, /pokopljimo globoko v zemljo./ Pa jo v grob spustimo, /kjer spala bo mirno"). There are two Slovene versions of the poem; the second one, published in the 1952 anthology was modified by Klopčič - mostly insignificant shifts like the removal of accents and a rewriting of the third stanza to

secure a regular metrical pattern. Klopčič's poem is a faithful enough representation of Brown's poem in Slovene. With its simple syntax and few figures of speech, the poem was relatively easy to translate.

James Weldon Johnson's "The Creation" was also translated directly from English. As was the case with the above poem, the intermediary Louis Adamic. With the exception of a few misrepresentations such as "Dolgčas mi je" (I'm bored) instead of Johnson's "I'm lonely", as well as minor shifts such as changing the punctuation, joining two lines into one and simplifying, Klopčič adhered to the source text rather faithfully selecting his words carefully, choosing poetic expressions and marking the accent to make his language sound more formal. Under the circumstances, Klopčič performed well, his version of Johnson's poem capturing the meaning and the spirit of the Negro creation myth.

CONCLUSION

At the beginning of the 20th century in Slovenia literary translation was struggling to be recognized as art. The translators were encouraged to strive towards an artistic recreation of the source text rather than a simple transmission from a foreign language to Slovene (Menart 1975). In the late 1920s Mile Klopčič joined in the enthusiastic reception of the Harlem Renaissance poets in the German-speaking countries. The poems published in the anthology *Afrika singt* addressed him as a human being and as a poet. Unable to resist the temptation, he translated a handful of poems into Slovene thereby disregarding one of the basic rules of translation, i.e. that a translation should always be performed from the original (source) text. Moreover, as a translator he should possess the knowledge of the literary-historical circumstances within which the Harlem Renaissance poems were placed. We have every reason to believe Klopčič's knowledge of the English language and cultural significance of the Harlem Renaissance poetry was insufficient. Whereas the translation should balance the translator's own literary tradition and culture with those of the source text, the former overcame the latter in his translations. Translating from German, Klopčič was aware of the insurmountable culture gap. The poems he was about to translate were removed from the specific cultural context of the Negro movement in post World War 1 New York to an utterly different cultural context of the late 1920s Slovenia by way of another wholly different context of the postwar Germany. Therefore he set himself the goal to produce translations that would be intelligible on the level of competence – to the Slovene reader, his primary goal being to create esthetic effect. His translations need therefore be judged in the context of their time and external circumstances. Their quality falls short of the poetic excellence of the Harlem Renaissance and in a number of cases his translation changed the meaning of the poem, which leads us to conclude that the historical value of Klopčič's translations exceeds their literary quality.

University of Ljubljana, Slovenia

WORKS CITED

- Brown, Sterling. "Maumeer Ruth". *Countee Cullen, Carolling Dusk: An Anthology of Verse by Black Poets of the Twenties*. New York: Harper & Brothers, 1927: 138.
- Cullen, Countee. "Brown Boy to Brown Girl". *The Collected Writings of Countee Cullen, Voice of the Harlem Renaissance*. New York: Doubleday, 1991.
- Diaz-Diocaretz, Myriam. *Translating Poetic Discourse*. Amsterdam/Philadelphia: Johns Benjamins Publishing Company, 1985.
- Diggins, John Patrick. *The Rise and Fall of the American Left*. New York, London: W.W. Norton & Company, 1992.
- Hughes, Langston. "I, To". <http://www.poemhunter.com/poem/i-to/>
- _____. "Our Land". *The Collected Poems of Langston Hughes*. Ed. Arnold Rampersad. New York; Vintage, 1995: 32-3.
- _____. "The New Cabaret Girl". *The Collected Works of Langston Hughes*. Vol. 1. The Poems 1921-1940. Ed. Arnold Rampersad. U of Missouri Press, 2001: 84.
- Johnson, James Weldon. "The Creation. A Negro Sermon". <http://www.bartleby.com/269/41.html>
- Jurak, Mirko. "Stric Tom v slovenskih prevodih", *Naši razgledi* 9 (5.3.1960):118.
- Klopčič, Mile. *Divji grm. Prevodi in prepesnitve*. Ljubljana. Slovenski knjižni zavod, 1952.
- _____. "Iz lirike črncev", *Ljubljanski zvon* 7-8 (1932), 431.
- _____. "Naša dežela". *Divji grm. Prevodi in prepesnitve*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1952: 95.
- _____. "Tudi jaz". *Divji grm. Prevodi in prepesnitve*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1952, 98.
- _____. "Stvarjenje". *Ljubljanski zvon* 7-8 (1932), 432-4.
- _____. "Črnc govori črnki". *Ljubljanski zvon* 7-8 (1932), 434.
- _____. "Trudni delavec". *Ljubljanski zvon* 7-8 (1932), 434-5.
- _____. "Novo dekle v kabaretu". *Ljubljanski zvon* 7-8 (1932), 435-6.
- _____. "Maumeer Ruth". *Ljubljanski zvon* 7-8 (1932), 436.
- Kos, Janko. *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS, 1987: 276-346.
- Luitpold, Josef. „Unser Land“. *Afrika singt*. Ed. Anna Nussbaum. Wien und Leipzig: F.G. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung: 45.
- _____. „Brauner Junge zu Braunem Mädchen“. *Afrika singt*. Ed. Anna Nussbaum. Wien und Leipzig: F.G. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung: 118.
- Mottram, Eric. „The Hostile Environment and the Survival Artist: A Note on the Twenties“. *The American Novel in the Nineteen-Twenties*. Eds. Malcolm Bradbury and David Palmer. London: Edward Arnold, 1971. 233-262.
- Nussbaum, Anna, ed. *Afrika singt. Eine Auslese neuer Afro-amerikanischer Lyrik*. Wien und Leipzig: F.G. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung, 1929.
- Nussbaum, Anna. „Auch ich singe Amerika“. *Afrika singt*. Ed. Anna Nussbaum. Wien und Leipzig: F.G. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung: 42
- Siemsen, Anna. „Das neue Kabarettmädel“. *Afrika singt*. Ed. Anna Nussbaum. Wien und Leipzig: F.G. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung, 1929: 100.
- Snoj, Marko. *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Modrijan, 2003.
- Soto, Michael. "Harlem Renaissance". *The Greenwood Encyclopedia of Multiethnic American Literature*. Vol.2. Ed. Emmanuel S. Nelson. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2005: 918-923.
- Stanonik, Janez. "Ameriško-slovenski odnosi. Kulturni odnosi". Enciklopedija Slovenije I, A-Ca. Ed. Dušan Voglar et al. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. 69-73.
- Steinberg, Stephen. *The Ethnic Myth. Race, Ethnicity and Class in America*. Boston: Beacon Press, 1989.

SLOVENE REACTIONS TO WILLIAM FAULKNER'S WRITING

Nataša Intihar Klančar

Abstract

The article deals with Slovene reactions to William Faulkner's writing: a lot of critical attention was given to the author twice, namely after he won the Nobel Prize for Literature in 1949 and after his death in 1962. The articles and reviews published in Slovene magazines and newspapers focused on themes, characterization, style and structure of his novels. Thus the Slovene reading public got the chance to get to know one of the greatest novelists of 20th century, his troubled, decaying, socially, racially, religiously and historically challenged American South and through it -- themselves and their attitude toward the world and its problems. Faulkner also had a strong influence on some of the Slovene writers of 1950s and 1960s: they adopted his themes and writing techniques, namely a cyclic structure of the novel and stream-of-consciousness technique, thus forging the new Slovene modernist fiction that started to emerge from the late 1960s onwards.

It should be mentioned right at the beginning that Faulkner's attitude toward critics and their reviews was rather unconventional and unorthodox, for the author did neither recognize nor read them, the consequence being he did not want to and could not take their comments into consideration when working on his novels. Gwynn and Blotner's *Faulkner in the University – Class Conferences at the University of Virginia 1957–1958* combines a series of interviews with Faulkner at the time when he was a lecturing professor at the above-mentioned university and at the same time offers an insight into the author's thoughts on various subjects. Let us take a closer look at an excerpt focusing on his view regarding the critics' influence on him:

There's nothing anybody can tell me I don't know about it, and the critic, nor I either, can improve it any by that time and the only way to improve it is to write one that will be better next time, and so I'm at that and I probably just don't have time to read the critics. (60)

Furthermore:

I don't read [them]. I'm too busy [...] I'm sure it would be valuable, but the writer, if he's as busy as I am and has got as much that he needs to say as I have and knows he never will live long enough to say it all, he ain't got time

to read what anybody else says about his work because he already knows what it is—it ain't good enough, that's why he's writing another. (90)

Faulkner does not stop there but goes on to confess: "I don't read the critics. I don't know any literary people" (Gwynn, Blotner 1959: 65). It might be true that Faulkner did not spend (much or any of) his time dealing with critical responses but it should be pointed out that these same literary circles did spend quite some time analyzing his works, both in his native country and in Slovenia where numerous articles and reviews can be found in magazines and newspapers, concentrating on themes, characterization, style and structure of his writing, as discussed in the article. Most of these written records appeared no sooner than after 1950 (it was in the same period that Slovene writers adopted Faulkner's themes and writing techniques), when Faulkner – as the fourth American, following in the footsteps of Sinclair Lewis, Eugene O'Neill and Pearl Buck – was awarded the Nobel Prize for Literature.

It is this honorable event that the critic Vlado Habjan looks at in his article "Nekaj misli o sodobni ameriški književnosti" (Some Thoughts on Contemporary American Literature) published in the newspaper *Primorski dnevnik*. Habjan calls the readers' attention to the fact that the younger generation of American writers cannot measure up to the acknowledged and respected literary creators, such as William Faulkner, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald and (before them) Walt Whitman, Theodore Dreiser and Sinclair Lewis, who all reached their glory abroad first, whereas native literary recognition came later. Habjan thinks: "The most problematic among them all, the melancholic and pessimistic Southerner William Faulkner right [now] received the highest award a novelist in the Western world can win" (Habjan 1951: 4).

Habjan puts into perspective the authors of the so-called "Lost Generation" with the ones blossoming in the 1950s, he concludes that the former enjoy the fruits of their labor, "while the young authors still have to strive for success with critics and publishers to acquire at least a basic understanding of their problems and their way of writing" (Habjan 1951: 4). The article moves on to introduce a few young authors, whom "American criticism according to its usual practice diminishes their quality and calls them "The New Lost Generation" (Habjan 1951: 4), but at the same time optimistically wonders which one of them is to become the new Steinbeck, Dreiser or Faulkner, suggesting John Dos Passos, Erskin Caldwell, John Steinbeck, Truman Capote and Eudora Welty as the possible candidates. The older generation of writers has been living in the spotlight and enjoying their fame, whereas the younger generation of novelists will have to face the hardships of getting there and direct all their efforts toward becoming recognized and famous.

The newspaper *Slovenski poročevalec* published Janez Gradišnik's article "Nov roman Williama Faulknerja" (William Faulkner's New Novel) that also deals with the fact that Faulkner earned recognition as a talented author by foreign literary critics first, the American critical response following later. Gradišnik believes the reason for this lies in the duality of understanding and perceiving Faulkner's work. The Americans saw parallels between his complicated, bloody and painful stories and the decline and decay of the American South, while Europe "in this same world of passion, violence, corruption, malice, hatred and killing" (Gradišnik 1951: 4) noticed a new dimension and

found something new – something which reacts to the changes of the modern world and is the consequence of today's way of living or is the real exhibition of “the decomposed, worn out man of the twentieth century” (Gradišnik 1951: 4).

In her article “Pisateljska pot Williama Faulknerja” (William Faulkner's Literary Path) Marta Gliha summarizes the critics' opinion “that after Edgar Allan Poe American South has not had a writer of such a profound insight about its social conditions and touching human destinies” (Gliha 1951/1952: 172). Both authors share the love of “horror, anxiety, feelings of life that lead people to despair, violence and crime” (Gliha 1951/1952: 172). Then the article touches upon another aspect of Faulkner, namely his composition and style. “[T]he power of fantasy, the vivacity of character description and narrative congestion” (Gliha 1951/1952: 174) are prominent in his early works, whereas later on he experimented with form: the composition is fragmented, the style becomes exotic, even bombastic, full of rhetoric and countless repetitions. The length and complexity of sentences pose a great problem for the reader whose reading ability and understanding of the text is threatened.

Anton Ocvirk's article “William Faulkner in njegov roman *Krik in bes*” (William Faulkner and his novel *The Sound and the Fury*) was published in the fortnightly review for intellectuals *Naši razgledi* and – as the title suggests – focuses on the above-mentioned novel. The critic enumerates the main characteristics of the novel, namely the difficulties of style, the complexity of events and their distorted chronology where past and present go hand in hand. Ocvirk also spends time dealing with the characters who reveal themselves to the reading public only step by step, their personalities coming forth only eventually and through close reading. He is rather poetic in saying that: “everything in the novel is as if it were enchanted and moves [...] in a sort of foggy atmosphere, filled with horror and concealed pain” (Ocvirk 1952: 22). The readers can get a full insight into the work as a whole only after they have finished reading the novel, i. e. after all the thoughts, ideas and images that caused anxiety, uneasiness and agitation throughout the reading process have been settled down and have found a logical explanation.

As for the presentation of characters, Ocvirk emphasizes the characterization of literary persons in general and argues that Faulkner's approach is direct, natural and concrete, his characters are shown in all their complexity which gives a feeling of disorder and confusion and as such disables the reader to read quickly and without any burdens. Therefore Faulkner's writing appears “confused and artificial, [even] pathological” (Ocvirk 1952: 22) to all who are used to the conventional way of story-telling and narrating, having the expectations concerning unity and coherence of plot and characters.

The author states that not only characterization can cause reading problems, there is also the specific literary technique used by Faulkner and based on the contemporary guidelines of realists and surrealists of the 19th and 20th century. Ocvirk describes the development of the modern novel form and dwells on Marcel Proust as a pioneer and the most typical representative. The critic states that the modern novel gives prominence to inner will and intentions, to memories and thoughts that stay hidden until they are triggered off by the right stimulus and/or motive and then cause a man to react.

One of the main Faulkner's priorities when writing, similarly to Marcel Proust, James Joyce and John Dos Passos, is his wish to penetrate deep into human consciousness and to find out all the mysteries that pervade the man's inner side and prevent

them from a simple and logical insight and explanation. Internal monologue as a new narrative technique developed as a consequence of new tendencies to illustrate the inner workings of the human mind at work, to record the internal or emotional thoughts or feelings of an individual, to show the man's inner side in all its complexity, to show the fights and processes that go on there. Ocvirk believes that it is one of Faulkner's main ideas to represent through the use of this literary technique the characters' consciousness, his subconscious and conflicts between them, thus creating a living and breathing mechanism that pushes people into certain (re)action(s).

Further on Ocvirk expresses his opinion that the majority of Faulkner's characters are common, simple people who follow their instincts primarily. Dark forces raging in their subconscious cannot be controlled, they occupy their "owners" to the maximum and bring them to crime: "They all stand on the verge of grand, peaceful life as genuine outcasts – lonely but proud and rebellious" (Ocvirk 1952: 22, 23). They differ from Proust's and Joyce's heroes not only by the exceptionality and intensity of their experiences but also (and mostly) by the high level of consistency and tension through which they constantly express themselves. The critic suggests that the heroes are haunted by their ideas and as a consequence their actions are highly dependent on them. These ideas are hidden deep in their subconscious and represent the essence and center of their being, weaved into the past which follows them closely.

For Proust the past is something that yet needs to be searched for and found, whereas for Faulkner it is "the living force that penetrates directly into the subconscious and influences it" (Ocvirk 1952: 23). Supporting this view, the hero's monologues intensify and enumerate, giving Faulkner the ability to build tension. Ocvirk is very clear in this thoughts that it would be inaccurate and inadequate to see Faulkner's heroes and their actions through the struggle between consciousness and subconscious only, the critic points out that a wider perspective should be taken where the hero's needs, wishes, distresses, problems, discomforts, misfortunes, dilemmas, delusions and mistakes should be seen also as a consequence of conflicts with environment and society. I share Ocvirk's opinion that the hero cannot and should not be seen as an individuum only, but should be put in social perspective where his actions, reactions and living in general should be observed. It is this wider dimension that can give us a better understanding of both, Faulkner's works and his characters and can thus enable us to get closer to understanding this great writer and the message he was trying to convey.

Similar themes also haunt Herbert Grün in his article "Zapiski o Faulknerju" (Notes on Faulkner), where he admits that Faulkner's difficult novels should be read many times in order to grasp their meaning fully. The characteristics of modern novel contribute largely to the complexity of Faulkner's writing, which Grün deals with in detail. His article focuses on both, Hemingway and Faulkner, the latter being introduced to the Slovene reading public no sooner than at the beginning of the 1950s. The critic draws the attention to the fact that in modern American novel "it is about evil passions, here people pursue and kill each other, they hate and love each other with biblical, basic drive [where the core of Faulkner's heroes is made up of] bootleggers, racial and religious fanatics, unreasonable lovers, criminals, and the like" (Grün 1953: 50, 51).

Grün – similarly to Ocvirk above – spends some time dealing with Faulkner's narrative technique. He is of the opinion that it is: "a jungle [where] images, events,

conflicts, memories, feelings, thoughts, stories are accumulated in a hard-to-follow and pathless arrangement” (Grün 1953: 51). He mentions Faulkner’s typical use of moving the narrative into the past through the mechanism of memory where the thread of the narrative is lost and clung to another, whereas at the end this thick and at first glance unconnected ball of thread is untwined and it gets its meaning, individual threads are untied, ended, wiped out, destroyed or lost.

The complicated narrative technique is also in the focus of Kajetan Kovič’s article “Moderni avtorji v izdajah Cankarjeve založbe” (Modern Authors in the Cankarjeva založba Publishing Company Editions) published in a magazine mainly intended for librarians *Knjiga*. American authors Faulkner and Hemingway are put to the foreground, the former through his novel *Light in August* where two intertwining stories are presented and based on the chronology and sequence of events by which the author manages to create a dramatic effect of showing the dark secrets of life in the South, “trapped between deeply rooted passions of racial and religious fanaticism” (Kovič 1955: 540). The linear flow of Faulkner’s narrative is disrupted, his novel abundant in contents and structurally complex. Kovič shares a wide critical consensus in his thinking that the world cannot be understood on the basis of external factors and circumstances only, but mainly and mostly through “an internal atmosphere of human beings who move in dark circles of faith” (Kovič 1955: 541). It is precisely the apparent racial prejudice and unsolved passions that drag from one generation to another and eventually seal Joe’s fate. There is Christmas who is internally shaken, unstable, insecure, his thoughts blurred, and there is Lena who is full of living power and energy that help her overcome all her difficulties. Kovič states that by using such different characters Faulkner demonstrates the dual quality of living and existing in the American South: on the one hand he offers an ethically charged accusation of negative, uncontrolled human passions and deeply rooted prejudice, on the other he leaves a ray of light by keeping faith in human existence and survival. All the above-mentioned characteristics “help promote the artistic power of his novel which belongs to one of the summits of contemporary world literature” (Kovič 1955: 542). The meaning of Faulkner’s work and modern novel in general is touched upon by Kajetan Kovič in his “Leposlovna bilanca 1945–1970” (Literary Review 1945–1970) published in the regional newspaper *Večer*. The author comments on the works of Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Joyce, Wolfe and others. He sees and recognizes the great power of these novels on Slovene reading public whose horizons widened. Moreover, a brand new and different world opened to the readers with the help of high-quality translations.

Faulkner serves as the main topic also in a contribution by Stanko Klinar. The article “Faulkner in pisateljvanje” (Faulkner and Writing) was published in the fortnightly *Naši razgledi* and is in fact a summary of the famous interview given by Faulkner to Jean Stein in 1956 for *The Paris Review*. It deals with various subjects, for example with Faulkner’s contempt for journalists who keep asking personal questions and with Faulkner’s attitude toward art. According to him, the artist “is above the critic – for the artist is writing something which will move the critic. The critic – on the contrary – is writing something which will move everybody but the artist” (Klinar 1956: 421). Faulkner’s writing belongs to the area of psychological novels, a detailed discussion of the subject is given in Klinar’s article “Psihološki roman 1900–1950” (Psychological Novel 1900–1950) published in

Naši razgledi. Klinar emphasizes the authors' (Faulkner included) orientation toward the heroes' inner world, their memories, experiences, feelings and imagination. Faulkner's power lies in the fact that through his heroes he reveals the secrets of the world to the readers. The third article on Faulkner by Klinar was published in *Naši razgledi* under the title "Nekaj misli o Williamu Faulknerju" (Some Thoughts on William Faulkner). In it the author writes about the Slovene reading public and their enthusiasm growing over the translation of Faulkner's *Light in August* (*Svetloba v avgustu*). The novel arouses the feelings of frustration based on fragmented, non-chronological forms and techniques used but nevertheless the reader can – using all the information from the novel – feel a certain connection, unity and coherence in the end.

Faulkner and his literary achievement are again put under thorough inspection in articles by Rapa Šuklje. Her article simply entitled "William Faulkner" and published in *Naši razgledi* examines the lively critical response to Faulkner that only happened twice in the States: first after the author was awarded the Nobel Prize for Literature and second after his death. Šuklje offers a summary of Faulkner's biography and novels. She also mentions his writer-in-residence position at the University of Virginia where he participated actively in question-and-answer sessions which are collected and published in *Faulkner in the University – Class Conferences at the University of Virginia 1957–1958*. The critic thinks that Faulkner is neither a powerful orator nor a profound thinker, but it is the power of his written work directly connected with digging through human subconscious that makes him unique and special. According to Šuklje practically all Faulkner's writing is based on trying to discover and understand family relations in the American South through different generations, the dynamics being built on the black-white relationship, especially miscegenation when "white owners' blood mixed with their black slaves' to such an extent that the whites and the blacks are often actually brothers; and this is the special, quiet tragedy of his imaginary Yoknapatawpha" (Šuklje 1962: 275).

Šuklje also discusses the hero's need to fill the aching void left by the incompetence to stick to religious beliefs based on puritanism, which Faulkner does by clinging to nature and to virtues characteristic of Christianity. A few of them are mentioned by the critic: love, compassion and self-sacrifice. A sum of all can clearly be seen through Faulkner's writing about the South, the problems and dilemmas of which are confronted directly, openly and without prejudice. Šuklje claims that if Faulkner's Jefferson stands for the whole South, than the South represents the whole world and it is "through their mistakes and delusions that the writer's faith is shown – faith in man who is 'reparable' and therefore worth being shown his deformed face in a mirror" (Šuklje 1962: 275).

In the same year Janko Kos wrote a long preface to the Slovene translation of *Light in August*. In it he sees Faulkner as an important author writing in the stream-of-consciousness technique (along with James Joyce and Virginia Woolf), he has praise for his writing techniques used in the novels *The Sound and the Fury* and *As I Lay Dying*, namely internal monologue, indirect internal monologue, soliloquy and an omniscient narrator. Kos states that in *Light in August* direct inner monologue was substituted by indirect inner monologue that pervades the narrative. According to Kos "the authors' attitude towards physical material is not only objectively refreshing or just impartial [...] it is actively involved or even participating" (Kos 1962, 10), thus making these passages

subjective in nature. A traditional approach to narration is rejected, time and place in Faulkner's novel represent a frame inside which everything is included.

A detailed account of the novel's themes and characters follows, Kos states that *Light in August* is "a combination of opposites, tensions and thrusts, everything in it is in constant movement and plotting" (Kos 1962, 19–20). Joe Christmas and people who suffer like him could only be saved through understanding based on forgiveness and love. He points out that all Faulkner's thinking is set in belief that man's salvation lies in closeness with society. Racial dilemmas that pervade the main character's life (and the narrative as such) serve as "a façade [...] that in itself is only a curtain [...] behind which real human conflicts can be found" (Kos 1962, 37).

Women's principle is introduced through Lena whose calm posture, strength and patience help her in life. She does not give up and she resembles mother nature. Kos believes that Faulkner presents both, female and male principles in the novel, the author's attitude is "conservative and even patriarchal" (Kos 1962, 41). Society plays an important role in an individual's life for peace, life energy and forgiveness of sins can be found in it, a person's destiny is shaped with the help of this very same society. Kos ends his preface by establishing that Faulkner manages to answer some basic questions of human existence in *Light in August*.

As already mentioned, Faulkner's presentation of the American South is based on the intertwining of time entities where past and present collide, mix and together constitute a significant part of heroes' lives and of the Southern society in general. The structural combining of events from the past with those from the present enables Faulkner to shift the time frame constantly between the two and to surpass the linear and chronological sequence of events. Mirko Jurak, who wrote two articles on Faulkner and his work (in 1979 and in 1985), in his article "Tragika modernega človeka v romanu Williama Faulknerja *Krik in bes*" (The Tragedy of Modern Man in William Faulkner's Novel *The Sound and the Fury*) examines the subject in detail, saying that for Faulkner "there is almost not a simple, linear time period, but there is – for his narrative so typical – retreat into the past about which he talks from either past or present perspective and from it highlights both, future and present" (Jurak 2001: 57). It is precisely for these reasons that the present is multilayered and closely connected to and intertwined with the past, Faulkner's characters being a product of a society of a certain period. Dilemmas, anxieties, wishes and needs of Quentin Compson, for example, are typical of a young male born in Jefferson in the American South around 1890. His problems arise from childhood experience, from his parents' attitude toward him, from racially and socially divided Southern society and from its attitude toward traditional values. It can be noticed that Quentin is an individuum but still – his story is only a part of a much bigger and more universal story that could be applied and understood widely; as a modern man's fate. It is in a similar way that Ike McCaslin from "The Bear" denies his past and the cruel heritage from his ancestors. The action is deeply rooted in the society he grew up in (elderly parents, boy's spiritual leader and father Sam Fathers) and in his ancestors' doings known to him from tales (grandfather manhandling his own mulatto daughter and treating her like sexual property). Jurak states that both of the above-mentioned stories serve as an example of a wider and more universal problem which arouses considerable interest among the reading public.

As already seen, a critical response to Faulkner in Slovenia did not come before 1950s, the same was true for translations of his novels. Another interesting feature is that many interviews with Faulkner were also translated into Slovene and appeared in the foremost Slovene newspapers and magazines. They described Faulkner's techniques and creative process as a whole, thus shaping the Slovene writers' literary opinions and efforts. And indeed, quite a few major Slovene authors adopted at least some Faulknerian literary methods.

The first Slovene author to show the influence of these methods was Prežihov Voranc (1893–1950), the foremost representative of Slovene social realism. His major topics of interest were the hardships of peasant and proletarian families in his native Carinthia (Koroška). His attitude towards the subject is critical and intertwined with all its social and economic peculiarities, all set in a certain historical frame. One of the key instruments is played by the war (the Great War), parallels with Faulkner's Civil War can clearly be seen. Carinthia – in the same way as the American South in Faulkner – represents the background against which the struggles of a simple man are set, the characteristics of the specific region, its people, their way of living, acting and speaking is of utmost importance for it exercises a strong influence on the heroes.

Voranc's novels *Požganica* (1939), *Doberdob* (1940) and *Jamnica* (1945), which bear highly symbolic geographical names practically untranslatable into English, represent a complex social and historical entity of life in Carinthia between the two wars. All the novels are told by numerous narrators who "carry the events where the community's destiny is decided upon and where this destiny is a part of historical process" (Kos 1991: 399).

The cyclic structure of the narrative can clearly be seen in *Doberdob*, a collective war novel where military life behind the front is depicted rather stoically, because Voranc avoids the discussion of battlefields as epic places. In his article entitled "Faulknerian Literary Techniques in Contemporary Slovene Fiction" Igor Maver noted parallels between *Doberdob* and *The Sound and the Fury* for both the authors "did not develop the situation by incorporating it into a simple linear plot; [they] circled round and round it, looking at it from different points of view, allowing new depth and meaning to be revealed with each new episode" (Maver 1993: 169).

Jamnica deals with the curse of the land and represents tragic life-stories of people belonging to all spheres of society. It is set between 1920 and 1935 – at the time of the economic crisis. The author sends a clear message that money dehumanizes people and makes them morally, socially and generically crippled. A comparison with materialistic Jason (and a part of society that shares his opinions) from *The Sound and the Fury* is obvious. Voranc and Faulkner both share the view that materially-striven individuals end up morally and ethically destroyed by forces such as violence, brutality, alienation, self-deceit, obsession, imprudence.

Literary style that appears in *Jamnica* is similar to Faulkner's *The Sound and the Fury*, both being characterized by clear, straightforward style that rests on personal (mainly love) destinies of the heroes. The heroes of the two novels are characterized by an untamable, violent, instinctive (sexual) world that forces them to speak with gestures and deeds rather than words. These people are the people of the region that have been isolated and socially self-contained for centuries. They are caught in the society surrounding

them, their destinies are written and determined by their own personal, biological and psychological attributes and qualities. The influence of environment and society with its expectations regarding the roles people play should not be overlooked as well.

The second wave of Faulkner's influence on Slovene literature started in the late fifties with Ciril Kosmač (1910–1980). His novel *Balada o trobenti in oblaku* (*The Ballad about the Trumpet and the Cloud*, 1957) thematically still belongs to the sphere of social realism, although Kosmač uses associative, memory and stream-of-consciousness technique, typical of Faulkner, Virginia Woolf and Marcel Proust. In his morally-charged text Kosmač disapproves of violence and has praise for struggle and sacrifice for others. Various stories are interwoven (about a lonely struggle of a determined old man and his brave wife, about a weak man, and about the strength and weakness of literary creation) and different times and places introduced. It is narrated in a typical humorous style and filled with reflections, grotesque, fantastic and audio-visual elements. But – as Igor Maver believes – “despite the introduction of formal and stylistic innovations, [Kosmač's writing] still cannot be considered the true beginning of modernism in Slovenia” (Maver 1993: 170).

Lojze Kovačič (1928–2004) represents modern psychologicistic Slovene fiction which subjectivizes dreams, visions, symbols, generally the entire inner psychological world of Man. Events are described in first person – in the same way as the young man experiences them: directly and with all the details and abilities of memory. There are plain facts, everyday reality is presented – such as seen by the hero in his consciousness, i. e. with memory laps and jumps, dreams, visions and presumptions. Stream-of-consciousness technique is used (compare Faulkner), it is realistic, matter-of-fact, his prose is autobiographical, it could be said that it is a declaration, an opinion and a monologue about one's own self. Reality is presented in its purest form, language is genuine and real, descriptions prevail, dialogues are scarce. It feels as if the hero's internal monologue moves from matter-of-fact descriptions to poetics. It is these very characteristics that link together the novel *Deček in smrt* (*The Boy and Death*, 1968) with modernism.

Still more significant is Dominik Smole (1929–1992) in his psychological cyclic novel *Črni dnevi in beli dan* (*Black Days and Broad Daylight*, 1958), which shows the adoption of several Faulknerian techniques. Apart from the cyclic narrative structure, which ensures that almost identical and only slightly modified stories reappear on various levels, there is also the ‘mad’ narrator, the ‘prompter’ of the protagonists who now and then intervenes »in the [protagonists'] action and reduces them to puppets, further soliloquy, cinematic montage, involuntary memory, limited omniscient narration, etc.« (Maver 1993: 170). Inner states of individuals are presented and the novel is based on the main characters' consciousness. Thus everyday dull life is shown through an unnamed painter and professor of painting, through unsuccessful actress Maruša and through the little whisperer. The novel can aesthetically and stylistically be described as Faulknerian.

The final consideration of Faulkner's influence on Slovene literature shows a strong and somewhat delayed influence of Faulknerian literary techniques on the novels of Rudi Šeligo in the late sixties (1935–2004). He deals with an individual's destiny, their intimate experience and universal existential, moral and erotic problems that surpass the

limits of time. Šeligo uses his novels and short stories to describe young people, workers and employees, whose problems are shown through the hero's consciousness and through perception of the world around her. *Triptih Agate Schwarzkobler* (*The Triptych of Agatha Schwarzkobler*, 1968) is written in a consistent realistic manner where Agata's moves and deeds are followed as if by video camera.

In conclusion it can be said that the literary influence of William Faulkner in Slovenia was quite significant. The lively critical response in Slovenia as discussed in the article – both, about author's life and about his work have proven an inexhaustible subject matter that has captivated the readers' imagination. In such a way also Slovene readers could get to know one of the greatest novelists of the 20th century and at the same time form an opinion about the author, his heroes, about the American South of the past and of the present and, last but not least, about themselves and about the world they live in.

Slovene authors of the 1950s and 1960s partly followed Faulkner regarding his subject matter and themes as well as writing technique and style: cyclic structures and stream-of-consciousness technique were adopted in their work, the latter being particularly decisive in forging the new Slovene modernist fiction that had started to emerge from the late 1960s onwards. These authors introduced heroes who depend on the society's demands and expectations, who are in constant battle with themselves and the environment, much the same as in Faulkner's writing.

Ljubljana, Slovenia

WORKS CITED

- Gliha, Marta. "Pisateljska pot Williama Faulknerja." *Beseda* I (št. 4) 1951/1952: 172–4.
- Gradišnik, Janez. "Nov roman Williama Faulknerja." *Slovenski poročevalec* XII (št. 268) 15. 11. 1951: 4.
- Grün, Herbert. "Zapiski o Faulknerju." *Beseda* II (št. 1) 1953: 46–53.
- Gwynn, Frederick Landis in Joseph L. Blotner. *Faulkner in the University – Class Conferences at the University of Virginia 1957–1958*. Charlottesville: The U of Virginia Press, 1959.
- Habjan, Vlado. "Nekaj misli o sodobni ameriški književnosti." *Primorski dnevnik* VII (št. 213) 09. 09. 1951: 4.
- Jurak, Mirko. "Tragika modernega človeka v romanu Williama Faulknerja *Krik in bes.*" *Ameriška proza: od realizma do postmodernizma*. Ur. Mirko Jurak, Jerneja Petrič. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001. 53–60.
- _____. "Spremna beseda o avtorju." W. Faulkner. *Absolom, Absolom!* Ljubljana: CZ, 1979. 379–395.
- _____. "Spremna beseda o avtorju." W. Faulkner. *Krik in bes.* Ljubljana: CZ, 1985. 329–342
- Klinar, Stanko. "Faulkner in pisateljstvo." *Naši razgledi* V (št. 17) 08. 09. 1956: 421.
- _____. "Nekaj misli o Williamu Faulknerju." *Naši razgledi* V (št. 12) 23. 06. 1956: 304.
- _____. "Psihološki roman 1900–1950." *Naši razgledi* V (št. 21) 10. 11. 1956: 510.
- Kos, Janko. *Književnost – učbenik literarne zgodovine in teorije*. Maribor: Založba Obzorja Maribor, 1991.
- _____. "William Faulkner: *Svetloba v avgustu.*" V: Faulkner, William. *Svetloba v avgustu*. Prevod Mira Mihelič. Ljubljana: CZ, zbirka Sto romanov, 1966. 5–42.

- Kovič, Kajetan. "Leposlovna bilanca 1945–1970." *Večer* XXVII (št. 276) 26. 11. 1970: 25.
- _____. "Moderni avtorji v izdajah Cankarjeve založbe." *Knjiga* III (št. 10) 1955: 536–42.
- Maver, Igor. "The Usage of Faulknerian Literary Techniques in Contemporary Slovene Fiction." *Faulkner, His Contemporaries, and His Posterity*. Ur. Waldemar Zacharasiewicz. Tübingen: A. Francke Verlag Tübingen, 1993. 167–73.
- Ocvirk, Anton. "William Faulkner in njegov roman *Krik in bes.*" *Naši razgledi* I (št. 18) 31. 10. 1952: 22–3.
- Šuklje, Rapa. "William Faulkner." *Naši razgledi* XI (št. 14) 28. 07. 1962: 275.

Note: All the translations from Slovene sources were done by the author of this article.

The article is partly based on the author's Ph.D. thesis, supervised by Professor Igor Maver.

THE DISPUTE BETWEEN JONATHAN FRANZEN AND OPRAH WINFREY

Nina Bostič

Abstract

Following the publication of Jonathan Franzen's *The Corrections* in September 2001, the novel was selected by Oprah's Book Club. Afterwards, Franzen commented negatively on the club's previous selections, upon which the invitation was withdrawn. The objective of this paper is to investigate the reasons behind Franzen's negative response, the preceding media fall-out and the effects of the Winfrey – Franzen dispute.

In an attempt "to get the whole country reading again," Oprah Winfrey established Oprah's Book Club (hereafter OBC) in 1996 and proved that a great number of people were prepared to interact with literary texts which would then serve as the basis for a guided discussion in a book club. When she decided to use the medium of television in order to expose her relatively low-educated audience to high literature, Winfrey defied the typical highbrow-lowbrow divide and proved that it was not just accessible to the highly educated elite but also to the uncultured and the marginalized and that, therefore, culture was no longer "something created by the few for the few" (Levine 1988:252). On her show, Winfrey stressed that "literature is powerful", that "it has the ability to change people, to change people's thoughts" and that "books expand your vision of yourself and your world" (qtd. in Farr 2005:52). In this way, every month for the next six years, Winfrey recommended a book for the audience to read and invited them to send a written response in order to be selected to attend the OBC show i.e. dinner with the author at which that particular book would be discussed. She always gave clear instructions as to how the books should be read i.e. not in terms of their literary value but as material providing help and advice in challenging everyday-life situations. Reading as promoted by OBC thus focuses on identification with events and characters, followed by a discussion about these which Farr calls the 'oprafication of books' (*ibid.*) Consequently, in OBC, books were regarded as a self-help device and a means to achieve an internal change of self rather than being evaluated in accordance to the standards of literary criticism, which is the main reason why the academia held a negative view towards the club throughout its existence in the original form. In her book *Reading with Oprah: The Book Club That Changed America*, Rooney suggests that it is possible that such reading

could result in the misinterpretation of a novel (Rooney 2005), which could be one of the reasons why Jonathan Franzen opposed his appearance on the show.

Since the majority of Winfrey's audiences have always been women, most of the recommended books were intended for female readers. Winfrey realised that it was mostly women who were victims of discrimination, harassment and violence and selected books which talked about these realities. In this manner she, for example, recommended *The Book Of Ruth* by Jane Hamilton, in which the protagonist is a mentally challenged but kind-hearted Ruth, who survives mental abuse by her mother and physical abuse by her husband, or *White Oleander* by Janet Fitch where the main character is faced with a mother who refuses to take care of her own daughter. These two novels are typical selections of the OBC as far as content is concerned.

On September 24, 2001 Winfrey announced on her show that the next book of the month was going to be Jonathan Franzen's new novel, *The Corrections*. If we consider some of OBC's previous selections and the introduction to the novel, which is still found on OBC's website it is clear that the novel was chosen because it talks about a modern dysfunctional all-American family. The Lambert family, who live in the Midwest are father Alfred, mother Enid and their children Gary, Chipper and Denise who have all moved to the East coast. At first glance this family is like any other, but readers follow its metamorphosis from the 1960s to the end of the 1990s as this suburban nuclear family gradually disintegrates, which is evident in the father's Parkinson disease and the children who try hard to socially, psychologically and geographically detach from their Midwestern roots. The novel is an account of cultural history through the configuration of social class identity (Green 2005: 105). At its most basic level, *The Corrections* is a novel comprised of six related novellas with a prologue and an epilogue and incorporates everything that is modern-day America – from politics, literary criticism as an undergraduate subject at university to clinical depression, from the ambivalent attitude to death penalty to third world exploitation, from illegal and legal drugs to pressure that comes from conforming to a particular sexual identity, from the pointless want of material goods and terrible pain that could only be caused by members of immediate family. While the first and the fourth chapter deal with the stories of Alfred and Enid, the last chapter entitled "The Corrections" brings all the family together and solves the family conflict described in all of the previous chapters. "The Corrections" shows that the future of the Lambert family is optimistic. *The Corrections* is, therefore, a portrayal of the American modern-day society and deals with family relationships and the effects these have on the family members' lives. It is, for this reason, not at all surprising that the novel made the OBC's list as it would provide a great basis material for a discussion over dinner where Franzen's Midwestern roots would surely feature at the core of the discussion as, before Winfrey withdrew the invitation, the author and the OBC film crew went to St. Louis, a suburb in Missouri where Franzen grew up to film a short introduction to the show. The latter was later described in Franzen's essay "Meet Me in St. Louis" (Franzen 2002).

Jonathan Franzen was born on August 17, 1959 in Chicago, Illinois but grew up in St. Louis, a suburb in the state of Missouri. He was educated at Swarthmore College and received a Fulbright Scholarship in the early 1980s to study at a Berlin university. To date, *The Corrections* is his most successful novel for which he was awarded the 2001 National Book Award for Fiction and the 2002 James Tait Black Memorial Prize

for fiction. He is also the author of *The Twenty-Seventh City* (1988), *Strong Motion* (1992), *How to Be Alone* (2002) and *The Discomfort Zone* (2006).

In the essay entitled “Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels” published in the *Harper’s* magazine in April 1996, Franzen expressed concerns about the fact that at this day of age Americans know more Hollywood stars than writers as he wrote: “Exactly how much less novels now matter to the American mainstream than they did when *Catch-22* was published is anybody’s guess. Certainly, there are a few American milieus today in which having read the latest work of Joyce Carol Oates or Richard Ford is more valuable, as social currency, than having caught the latest John Travolta movie or knowing how to navigate the web” (Franzen 1996: 38). In that same year the American talk show host Oprah Winfrey started her Oprah’s Book Club hoping to give a novel a more meaningful spot in the American mainstream culture. Hence, at that time both Franzen and Winfrey were concerned about the Americans’ lack of interest in literature. From Franzen’s article and the fact that Joyce Carol Oates’s novel *We Were the Mulvaney’s* even made the OBC book of the month it could be expected that Franzen’s attitude towards OBC selecting his novel would be positive, which at the beginning it was, as he told the *People* magazine that after Winfrey called him to tell him how much she had loved the book and invited him to the show he immediately called his girlfriend in California because he was so excited (Schidehette 2001: 83). Considering that *The Twenty-Seventh City* and *Strong Motions* published before *The Corrections*, sold only around 50 000 copies and that Winfrey’s recommendation would in all probability boost the book sales, his excitement was justified. Nevertheless, only weeks after agreeing to appear on the show, Franzen, in the middle of a sixteen-city book tour, began to make rather dubious remarks pertaining to his OBC status telling David Weich who conducted the interview with Franzen on October 4, 2001 in a bookshop in Oregon, “The problem in this case is some of Oprah’s picks. She’s picked some good books, but she’s picked enough schmaltzy, one-dimensional ones that I cringe, myself...” (qtd. in Rooney 2005: 39). Later, in an interview with Jeff Baker for *Portland Oregon*, Franzen said that not only the OBC logo made him feel uncomfortable, but that “[the novel] does as much for [Winfrey] as it does for us” and when the journalist asked him to explain further he said, “Well, it was already on the best-seller list and the reviews were pretty much all in. What this means for us is that she’s bumped the sales up to another level and gotten the book into Wal-Mart and Costco and places like that. It means a lot more money for me and my publisher” (40). Indeed, according to *The New York Times*, Winfrey’s selection encouraged Franzen’s publisher Farrar, Straus and Giroux, to print an additional 500 000 copies, which brought the author \$1.5 million (41).

However, Franzen’s arguably most regrettable statement was yet to come. After having been prompted to explain what his selection means, in turn, for Winfrey, he replied only that, “It gets that book and that kind of book into the hands of people who might like it” (*ibid.*). The journalist then asked him what he meant by “that kind of book” and in doing so Franzen stated that his selection for OBC “heightens this sense of split I feel. I feel like I’m solidly in the high-art literary tradition, but I like to read entertaining books and this maybe helps bridge that gap, but it also heightens these feelings of being misunderstood” (*ibid.*). In doing so, Franzen put a gap between him as representative of highbrow culture and Winfrey as middlebrow. In another interview he expressed

concerns about not having enough male readers as he said, “It has been a source of pain that there are interesting male novelists out there – and I’ll just leave myself out of the statement for the moment – who don’t find an audience because they don’t find a female audience because it is – I mean, so much of reading is sustained in this country, I think, by the fact that women read, while men are off golfing or watching football on TV or, you know, playing with their flight simulator or whatever” (42) from which it is clear that Franzen was looking for a male audience and that he might have thought that being an Oprah’s pick would dissuade the male readers from picking up his novel, which is clearly visible from his statement, “Now I’m actually at the point with this book where I worry – I’m sorry that it’s – I had some hope of actually reaching a male audience and I’ve heard more than one reader in signing lines now in bookstores say, ‘You know if I hadn’t heard you, I would’ve been put off by the fact that it is an Oprah pick. I figure those books are for women, and I never touch them.’ Those are male reader speakers. So I’m a little confused by the whole thing right now” (43). Considering the fact that a lot of the books that Winfrey had recommended were indeed intended for female readers as demonstrated above, Franzen’s fears may have been justified. Not only did Franzen make negative comments about the kind of books OBC selected, but he also criticised the production of Winfrey’s show saying, “I’ve done the sort of bogus thing where they follow you around with a camera and you try to look natural. And I’ve done a two-hour interview, which will be boiled down to three minutes or so. But, no, the show with – which I’ve never seen until they sent me a tape – the little coffee klatch and then the full audience stuff that has not happened. Won’t happen till November” (44), thereby criticising not only the show but also its audience. For *Philadelphia Inquirer* he said that the book would be difficult for Oprah’s Show viewers and thus implied that typical viewers of Winfrey’s show were less intelligent (Schindehette 2001: 84). Franzen was also very critical of the OBC logo which was to appear on the cover of the novel as he said that he was an independent writer and saw the book as his creation and did not want a logo of corporate ownership on it, especially because it was not just a sticker but part of the cover and, therefore, impossible to take off. Indeed, Franzen had always been critical of the consumer society and his view on corporate ownership was the result of this as expressed in his essay collection *How To Be Alone* (Franzen 2002).

As a result of Franzen’s continuing negative comments about OBC, on 22 October 2001 *Publishers Weekly* published Winfrey’s statement withdrawing Franzen’s invitation to the OBC show (Rooney 2005: 46), however, she has never taken *The Corrections* off her recommended books list, which to this day remains on her website.

After Winfrey withdrew the invitation, the media turned the Winfrey – Franzen dispute into a tabloid-like scandal rather than understanding it as an opportunity for a discussion about the role of culture and literary authorities in the modern world and the relationship between the high- middle- and lowbrow culture. Critics were either on the side of Franzen or Winfrey avoiding any argumentative criticism. *Washington Post* journalist Jonathan Yardley, for example, expressed his deep indignation for Franzen and writers who are bothered by the fact that the wrong people might read their books (Yardley 2001). A *Chicago Tribune* columnist Mary Schmich focused on Franzen’s appearance which, in her opinion, corresponds to that of a highly educated individual, “Maybe you’ve even run across Franzen’s official photo during his burst of fame. He’s a

handsome guy. He looks as if he might show up in one of those high-art fashion ads that wants you to believe that the brooding, cleft-chinned model is a Harvard grad student because who else would wear such earnest glasses and not have time to shave?" (qtd. in Rooney 2005: 53). These responses from the media even deepened the high-, middle- and lowbrow divide. Only a few critics managed to see the dispute as the consequence of the changing relationship between the three cultural categories, and the fact that middlebrow culture has penetrated highbrow culture, making the later today only available in small, highly specialized journals, thereby pushing it to the fringe of the academic world (Levine 1990). The editor of the *Harper's* magazine Lewis Lapham wrote that Franzen was too much like a literary genius of the 1920s who in today's world do not have the same effect on people as they did in the past and that more financial capital does not necessarily result in less cultural capital¹ anymore (Kirkpatrick 2001).

After the media created such a scandal, Franzen apologised on October 23, 2001, blaming the media for deepening the high-, middle- and lowbrow divide and said that he continues "to be grateful to Oprah for her love of *The Corrections*" (qtd. in Rooney 2005: 47). In a telephone interview that he gave Kirkpatrick for *The New York Times* Franzen said that he failed to realise that "you can't talk to reporters you don't know the same way you talk to family and friends – you really only learn by burning your hand on the stove" (*ibid.*). After the dispute he had obviously also changed his mind about what kind of readers he would like to have as he said that he did not have any preconceptions about what kind of reader made a good reader for his work and that anybody who enjoyed the book was a friend of his. He also began defending Winfrey's contributions to the American literary community in the same fashion he had previously employed against OBC. His wish to heal the cultural rift was perhaps most noticeable after he had won the National Book Award as he thanked Oprah Winfrey "for her enthusiasm and advocacy" (Rooney 2005: 50).

If Franzen responded to all the media frenzy again and again, Winfrey refused to comment, missing an opportunity for a public debate on cultural elitism and authority. Although she never specifically said that the dispute with Franzen was to blame, she announced the end of OBC in April 2002 saying that it had become continuously more difficult to find books she wished to recommend:

I just want to say that this is the end of the book club as we know it. Well, yes, yes, every month for the past six years I have selected a novel and this is my last regular selection. From now on when I come across something I feel absolutely compelled to share, I will do that, but it will not be every month. The truth is, it has just become harder and harder for me to find books on a monthly basis that I really am passionate about, and I refuse – because you all have noticed that first it's a month, then it's five weeks, then it's like six weeks, then seven weeks – and so I refuse to pick a book I have not personally read. I have to read a lot of books to get something that I really passionately love, so I don't know when the next book will be (qtd. in Rooney 2005: 163).

¹ The phrase 'cultural capital' was first used by Pierre Bourdieu in his book *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*.

One possible explanation that Rooney gives in her study of the club is that Winfrey had been continuously attacked by the academia when all she wanted was “to be loved and to be considered smart” (171) or that, as *The Economist* once observed, “The suspicion is that, like many who have successfully clambered to wealth and influence, Ms. Winfrey now craves intellectual respectability. After all, when you have \$500 million to your name, you can afford a little vanity” (1998: 76). This statement may prove true if we consider that Winfrey herself once said, “Once Maya Angelou had a party. It was a party for Tony [Morrison] after she received the Nobel Prize, and I went to it. I was surrounded by authors, and I felt like I was 11 years old. I felt like I could not even speak. At one point, somebody said, ‘Oh, I’d like some more coffee,’ and I got up to get it. Maya said, ‘Sit down,’ and I went ‘No, I’ll get it. It’d be a treat’” (qtd. in Rooney 2005: 172). Apart from her personal reasons, it is also possible that the show got cancelled because of low ratings and that the sales of books recommended by OBC and carrying the OBC logo were on the decrease selling 1.5 million copies in 1999 but only 700,000 in 2001 (Rooney 2005: 169).

After the show was cancelled there was varied media reaction. *Washington Post*, for example, published an advertisement, “THANK YOU; OPRAH, for your unique and magnificent work over the past six years on behalf of books, authors and readers everywhere” and finished it by saying, “Yes indeed, thank you, Oprah, for what you’ve done – in particular, for enlarging the readership for African-American writers – but that wasn’t exactly a Great Books discussion you were conducting, and it was about a mile short of ‘unique and magnificent’” (Yardley 2002). *L.A. Times* published an even more negative article entitled “Good Riddance to Oprah’s Book Club, and Her Literary Amateurism” (Vincent 2002).

The New York Times’ reaction was more positive as it admitted that some of OBC’s selections were prime literature and that “the list has included some truly distinctive writers, like Ms Morrison, Bernhard Schlink, and, notoriously, Jonathan Franzen” (“Oprah Demures” 2002).

OBC was revived on July 18 when Winfrey recommended the next title saying it would be John Steinbeck’s *East of Eden*, which resulted in sales sky-rocketing in just twenty-four hours after the announcement and the book finishing in second place just under *Harry Potter* (Rooney 2005: 187). Winfrey decided to return to the classics as they are the safest choice while being aware of possible attacks on the way OBC approached them as she said, “[Steinbeck] is not like Shakespeare, or even Faulkner; it is reader-friendly. I want to lead people down this path without them thinking they’re back in school. When you read something that’s good and juicy and it’s called literature, then you’re not closed to the idea of it. ... There are some who would argue that [*East of Eden*] is not really a ‘classic’... and I realized that that was a conversation that would come up over and over again...I just want to read great books without it becoming controversial” (qtd. in Rooney 2005: 192).

CONCLUSION

By establishing OBC, Winfrey exposed millions of people, who would otherwise not have picked up a book, to reading. As her audiences are mostly women and because

her show deals with addressing everyday personal problems, she typically selected books that would provide a good basis for a discussion about these. Despite the fact that most of her selections were novels of high literary value, if we trust *The New York Times Book Review* as a distinguished arbiter of literary taste, her attitude to presenting and evaluating these novels was most often middlebrow in that it focused on the plot and identification with characters. As this could result in misinterpretation of a novel, it could well be one of the reasons behind Franzen's negative attitude towards Winfrey's invitation to her show as he publicly expressed fears of being misunderstood. Furthermore, Franzen follows the traditional discourse which sees books as a serious, classic, permanent and intellectual property and not as consumer goods, which is the case with OBC as the club traditionally puts its logo on the cover of the monthly selections. The thought of having an OBC logo printed on the covers of his book, his intellectual property, made Franzen, who has always been a severe critic of consumerism (as is seen from his essays and *The Corrections*), cringe, as the traditional discourse that he is part of, sees books as dignified objects. However, OBC turned what used to be considered sacred, and which the traditional discourse still regards as such, more accessible by promoting books as objects offering possibility for reflection, contemplation and, above all, pleasure.

Although OBC followed the highbrow idea that stresses the inherent value of culture as the legitimate pointer of social privilege and thus continues the logic of cultural differences, through promising access to culture to audiences that were not exposed to it when growing up, it threatened the traditional exclusivity of culture and knowledge, which had before only been accessible to members of the upper class. Considering that Franzen wrote for *Harper's* magazine, which is one of the publications for the highly-educated elite and known for its pure and rich writing style which is based on hierarchy and elimination, his reaction to Winfrey's invitation shows that he remains close to the ideology of highbrow culture of which he feels he is part.

Although divisions between highbrow and middlebrow culture/literature are no longer as rigid as they once were and middlebrow culture has penetrated highbrow culture, making the latter today only available in small, highly specialized journals, thereby pushing it to the fringe of the academic world because postmodernism brought about the end of elitist ideas which emphasised high quality, beauty, truth and authenticity by bringing democratic values which appreciate multiculturalism, relevance and equality (Levine 1990), judging from his first reactions Franzen still feels that highbrow literature should also be interpreted in highbrow manner, which is not something OBC was practising.

Franzen was worried that because of the way books were read and interpreted in OBC, *The Corrections* would be misunderstood, which is legitimate if we take into consideration the standard way in which OBC approaches book analysis. Moreover, taking into consideration that Franzen wrote about his mixed feelings about appearing in Oprah's Show in *New Yorker* even before the dispute (Franzen 2000) and even though he later apologized for all the negative statements he uttered saying that he was only a writer who was not used to giving interviews and who naively believed that media did not manipulate, shows that he must have believed in all that he had said and that he was not just "carried away", as he later said in his apology. Franzen is therefore not just a literary snob, which is how the media often portrayed him because he had always been

critical towards the consumer society and was, therefore, labelled as an elitist too soon. He is an independent writer, who refuses to be part of a large corporation like that of Oprah Winfrey. The scandal was to a large extent brought about by the media and Franzen later expressed regret about the dispute only deepening the divide between highbrow, middlebrow and lowbrow culture, which again proves that he is not an elitist, as in that case, he would have wanted the divide to get bigger. However, it is true that Franzen was never willing to accept the fact that cultural and economic capital are becoming indistinguishable and that cultural definitions are not as rigid as they used to be.

Ljubljana, Slovenia/Melbourne, Australia

WORKS CITED

- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Massachusetts: Harvard UP, 1984.
- Bostič, Nina. Ameriška sodobna književna produkcija in Jonathan Franzen. Magistrsko delo. Rokopis. (Unpubl. MA thesis) Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2008.
- “Dumbing Up (How Oprah Winfrey Has Influenced People to Read More Through Her Television Show).” *The Economist*, 17 Oct. 1998: 76.
- Farr Konchar, Cecilia. *Reading Oprah: How Oprah’s Book Club Changed the Way America Reads*. Albany: State UP, 2005.
- Franzen, Jonathan. *The Corrections*. New York: Picador: Farrar, Straus and Giroux, 2001.
- Franzen, Jonathan. “Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels.” *Harper’s Magazine*, April 1996: 35-54.
- _____. *How To Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- _____. “Meet Me in St. Louis: A Writer’s Televised Homecoming.” *New Yorker* 24&31 (2000): 70-75.
- Green, Jeremy. *Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Kirkpatrick, D.David. “‘Oprah’ Gaffe by Franzen Draws Ire and Sales.” *The New York Times*, Oct 29, 2001. <<http://query.nytimes.com>>. Accessed: October 2007.
- Levine, Lawrence W. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard UP, 1990.
- “Oprah Demurs”, *The New York Times*, April 10, 2002. <<http://query.nytimes.com>>. Accessed: October 2007.
- Rooney, Kathleen. *Reading with Oprah: The Book Club That Changed America*. Fayetteville: The U of Arkansas P, 2005.
- Schindehette, Susan. “Novel Approach: Author Jonathan Franzen Insults Oprah-and Gets Dumped from Her Show.” *People* November 2001: 83-4.
- Vincent, Norah. “Good Riddance to Oprah’s Book Club, and Her Literary Amateurism.” *Los Angeles Times*, April 11, 2002. <<http://www.latimes.com>>. Accessed: June 2007.
- Yardley, Jonathan. “The Story of O, Cont’d.” *The Washington Post*, 5 November 2001 <<http://www.washingtonpost.com>>. Accessed: June 2007.
- _____. “Oprah’s Bookend.” *The Washington Post*, April 15, 2002.

PROSAAUFLÖSUNG DER WILLEHALM – TRILOGIE: GEWALT IM RELIGIÖSEN KONTEXT

Anita Gumilar

Abstract

Angesichts der Tatsache, dass das frühneuhochdeutsche Werk eines anonymen Prosabearbeiters der umfangreichen mittelalterlichen *Willehalm*-Trilogie sowohl in der frühneuhochdeutschen als auch in der gegenwärtigen Rezeption und literarischen Forschung nur in „Randbemerkungen“ seine Erwähnung fand, wird im vorliegenden Beitrag der Versuch unternommen, dem bisher noch unerforschten Feld von literarischer Darstellung der Gewalt im religiösen Kontext in der *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm* wenigstens eine Abhilfe zu leisten. Ausgehend von der am Anfang nur „skizzenhaft“ entworfenen Problematik des kausalen Zusammenhangs von Religion und Gewalt wird im Beitrag die Aufmerksamkeit auf die literarische Gestaltung von religiös motivierter Gewaltausübung in dem frnhd. Werk gelenkt, wobei die Gewaltphänomene sowie deren Funktion zur Diskussion stehen.

Rund 400 Jahre nach dem Ausbruch des ersten Kreuzzuges¹ führt der anonyme Prosabearbeiter der mittelalterlichen *Willehalm*-Trilogie in der *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Willhelm*, das aus den Auseinandersetzungen zwischen den Glaubensgruppen hervorgehende Gewaltphänomen in frühneuzeitlicher literarischer Form kodierend, die Präsenz Gottes als Beweggrund für die kriegerischen Zusammenstöße² an:

[...] jch will es aber läsen an stän vnd in Jhesu namen den strit mit dir an vahan, daz du mit wenest, das ich den strit hindren well; vnd da mit sprungent si an einandren vnd schreig Rennwart: „Jhesu, in dinem Namen

¹ Robert Payne beschreibt in seinem Werk *Die Kreuzzüge* – die historiographischen Quellen berücksichtigend – die erste große Auseinandersetzung zwischen dem muslimischen Osten und dem christlichen Westen mit Hilfe einer wahrheitsgetreuen Schilderung: „Für die Menschen des mittel. Abendlandes war Jerusalem die Stadt der Träume. Hunderttausende verließen zwischen 1096 und 1270 n. Chr. Heimat und Familie, um den Muslimen das Land zu entreißen, wo ihr Erlöser gelebt hatte. Unter unsäglichen Mühen kämpften sich die christlichen Heere von Schlachtfeld zu Schlachtfeld bis ins heilige Land durch und wüteten dort, im Namen des Kreuzes.“ (Robert Payne, *Die Kreuzzüge. Zweihundert Jahre Kampf um das Heilige Grab*. Aus dem Amerikanischen von Hans Marfurt. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2001, Vorwort).

² Die Tatsache, dass der Kontakt zwischen fremden Kulturen, d. h. zwischen politisch und religiös verfeindeten Kulturträgern konfliktreich sein kann, nimmt unter anderem Marija Javor Briški im Beitrag „Kulturkonflikte als Machtkonflikte am Beispiel spätmittelalterlicher Reiseberichte“ zum Ausgangspunkt der Ausführungen. Vgl. Marija Javor Briški, „Kulturkonflikte als Machtkonflikte am Beispiel spätmittelalterlicher Reiseberichte.“ *Acta Neophilologica* 39. 1-2 (2006): 99.

will ich diesen strit bestän!‘ [...] Vnd da mit schlügent si vff ein ander vnd gab Baldawin, der ris, Rennwarten ein so grimmen schlag, das er vff die knie viel, vnd hett im gott nit geholffen, er hett in ertodet.³

Die Gottheit als treibende Kraft bzw. Ursache für unendliches Leid und ungeheuerliche physische Gewalt einzustufen, erwies sich in den gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskussionen über den Kausalzusammenhang ‚Religion und Gewalt‘ als eine in der Forschung noch nicht hinreichend geklärte Frage. Vor dem Hintergrund der breiten Blutspur, die die Kämpfe im Namen der Religionen in der Menschheitsgeschichte sowohl in der historiographischen wie auch in der literarischen Überlieferung fast jeden Zeitalters hinterlassen haben, plädieren die meisten Forscher für einen fundamentalen Zusammenhang von Gewalt und Religion. Für Johannes Hahn steht angesichts des reichen Quellenbestandes der Antike außer Zweifel, die Anwendung von Gewalt als religiös motiviert zu betrachten, jedoch stellt er sich im Anschluss daran weitere Fragen: „War der gewaltsame Konflikt hier ein Regelfall der Auseinandersetzung oder diente diese Gewaltanwendung als äußerstes Mittel zur Selbstbehauptung im religiösen Wettbewerb?“⁴ Zugleich schlägt er vor, „[d]ie dokumentierten Fälle von religiös motivierter Gewaltanwendung [...] nicht länger als isolierte Episoden aufzufassen, sondern [sie] aus ihren Zusammenhängen mit dem gesellschaftlichen Leben zu interpretieren [...]“.⁵ Darüber hinaus kann man die Gewaltanwendung nicht zu streng auf den religiösen Kontext reduzieren, sondern man muss auch gesellschaftliche, wirtschaftliche und andere Interessen in die Überlegungen über Gewalt und Religion mit einbeziehen. Auf die Frage des eventuellen Missbrauchs der Religion für machtpolitische Interessen macht unter anderem Heinz-Günther Stobbe in seinem Beitrag „Religion und Gewalt. Systematisch-theologische Überlegungen“ aufmerksam. Die Parole „Gott will es/Gott mit uns/das war das Werk der Gottheit“ zu Rate ziehend, stellt er die rein aus dem Religiösen ableitbare Gewaltausübung in Frage:

Handelt es sich nicht in Wahrheit um sprechende Beispiele dafür, wie Religion für machtpolitische Interessen missbraucht wird, indem sie die tatsächlichen Motive der Kriegsführenden verschleiert und jedem Widerstand gegen den Willen zum Krieg durch die Berufung auf den Willen Gottes den Boden entzieht? Welche Beziehung besteht zwischen Gewalt und Krieg auf der einen und Religion auf der anderen Seite? Bringt die Religion tatsächlich, wie Saramago⁶ meint, zwangsläufig Gewalt und Krieg hervor?⁷

³ Holger Deifuß, *Hystoria von dem würdigen ritter sant Wilhelm. Kritische Edition und Untersuchung einer frühneuhochdeutschen Prosaauflösung*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2005: 258.

⁴ Johannes Hahn, *Gewalt und religiöser Konflikt. Studien zu den Auseinandersetzungen zwischen Christen, Heiden und Juden im Osten des Römischen Reiches (von Konstantin bis Theodosius II.)*. Berlin: Akademie Verlag, 2004: 11.

⁵ Ebda, 12.

⁶ Der portugiesische Literaturnobelpreisträger Jose Saramago führt in einem Kommentar kurz nach dem Anschlag vom 11. September 2001 allein die Religionen als Grund für unendliches Leid, für Massenmorde und Gewalt an. Siehe J. Saramago, „Im Namen Gottes ist das Schrecklichste erlaubt.“ Heinz-Günther Stobbe, „Religion und Gewalt. Systematische-theologische Überlegungen.“ *Zeitschrift für Theologie und Gemeinde (ZThG)* 9 (2004): 207.

⁷ Stobbe 2004: 208.

Sieht man zunächst einmal von dieser Fragestellung ab, so bleibt unter Berücksichtigung zahlreicher historiographischer, hagiographischer wie literarischer Quellen durch die ganze Geschichte der Menschheit hindurch jedoch festzuhalten, dass die Gewalt durchaus religiöse Motivierung besitzen kann. So ist sich auch Francis Gonsalves der Tatsache bewusst, „[...] dass Religionen heute offen oder verdeckt Gewalt erzeugen und sich dieser verschreiben.“⁸ Religion und Gewalt sind also vor dem Hintergrund der angeführten Feststellungen in einen Zusammenhang zu bringen, jedoch konstatiert Stobbe zum Schluss seiner Überlegungen bezüglich der Frage, ob die Religion Gewalt erzeugt, dass die Religion „[g]anz sicher nicht alleine und ganz sicher nicht im Sinne einer Ursache [...]“⁹ die Gewalt hervorruft.

Im Bereich der menschlichen Kultur existieren keine Kausalbeziehungen, sondern nur Bedingungsverhältnisse, in deren Medium sich der Mensch in Freiheit verwirklicht oder verfehlt. Zu den Bedingungen seiner Existenz, mit denen er sich, ob er will oder nicht, auseinandersetzen muss, gehört die Gewalt.¹⁰

Sei abschließend auf die Frage, ob die Gewalt als Konsequenz der Religion betrachtet werden kann, die Antwort formuliert, dass „religiöse Legitimierungen von Gewalt gegen den Ungläubigen [...] schließlich in [...] Religionen formuliert [sind], sei es in der *ġihād* – sei es in der Kreuzzugsideologie.“¹¹

Dennoch geht es im vorliegenden Beitrag weniger um die Frage des Verhältnisses von Religion und Gewalt oder darum, ob man die religiösen Argumente zur Rechtfertigung von Gewaltanwendung als zwingend betrachten soll, als vielmehr um den Versuch, in der frühneuhochdeutschen Prosaauflösung der umfangreichen *Willehalm*-Trilogie aus Ulrichs von dem Türlin *Arabel*, Wolframs von Eschenbach *Willehalm* sowie Ulrichs von Türheim *Rennewart*¹², den Status der Inszenierung von religiös motivierter Gewalt zu bestimmen um damit die These mancher Forscher zu überprüfen, die in ihren als „oberflächlich“ zu bezeichnenden Interpretationen, diesem Werk ein durchaus negatives Urteil entgegenbringen, vor allem was die Frage des „geistlichen“ Moments anbelangt.

Die bisherigen Forschungen konzentrierten sich bezüglich des religiös-moralischen Bereiches in diesem Werk auf die religiöse Komponente im Allgemeinen, sowohl was die epische Struktur als auch die Thematisierung des „geistlichen“ Elementes anbelangt, wobei sie zur Feststellung gelangen, dass sich das Werk von Anfang bis Ende auf einer

⁸ Francis Gonsalves, *Kriegsgötter und Gotteskriege. Religionen und Gewalt in der heutigen Gesellschaft*. URL: http://www.mwi-aachen.org/Images/wp2001-gonsalves_tcm20-8992.pdf, 6. 9. 2007.

⁹ Stobbe 2004: 229.

¹⁰ Ebda, 229.

¹¹ Manuel Braun und Cornelia Herberichs: *Gewalt im Mittelalter. Realitäten-Imaginationen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005: 277.

¹² Die *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm* ist eine frnhd. Prosaauflösung der sog. *Willehalm*-Trilogie aus Ulrichs von dem Türlin *Arabel*, Wolframs von Eschenbach *Willehalm* sowie Ulrichs von Türheim *Rennewart*. Diese während des gesamten Mittelalters breit und hauptsächlich als Zyklus überlieferten drei Versromane mit einem Umfang von mehr als 61000 Versen sind im 15. Jahrhundert von einem anonymen Bearbeiter in Prosa aufgelöst und dabei stark gekürzt, umgearbeitet und an einigen Stellen ergänzt worden. Der prosifizierte *Willehalm*-Zyklus ist in drei Handschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert, die sich alle auf den südalemanischen Raum konzentrieren. Vgl. Deifuß 2005: 11.

„primitiven“¹³ Ebene bewegt. Keine der zu diesem Werk verfassten wissenschaftlichen Arbeiten widmet sich aber der Untersuchung des religiösen Bereichs im Verhältnis zur Gewaltdarstellung. Deshalb soll mit der vorliegenden Untersuchung wenigstens ein kleiner Beitrag zur Forschungslücke im Zusammenhang mit der *Hystoria von dem würidigen ritter sant Wilhelm* geleistet werden. Die Art und Weise, wie die Gewalt im religiösen Bereich repräsentiert wird¹⁴, steht in diesem Beitrag im Mittelpunkt der Überlegungen.

Die in der Gegenwart viel diskutierte Frage, ob der Glaube ein Grund für den Ausbruch der Gewalttätigkeiten sein kann oder ob ein Kausalzusammenhang zwischen den beiden Elementen besteht, wird im Rahmen der Analyse der *Hystoria* außer Acht gelassen, denn das Werk ist geradezu ein Paradebeispiel für eine affirmative Thematisierung des Krieges bzw. der Gewalt gegen Andersgläubige.

Bevor ich aber Aspekte der Gewalt im religiösen Kontext in der Prosaauflösung zur Diskussion stelle, gehe ich auf die Problematik bisheriger Forschungsansätze ein. Der derzeitige „unbefriedigende“ Forschungsstand gibt zu erkennen, dass Einiges an Forschung zur *Hystoria* sowie zum frühneuhochdeutschen Prosaroman noch zu leisten ist. Die *Hystoria* ist bislang ein fast unerforschtes Feld und der Grund dafür hat seine Wurzeln schon in der „negativen“ Rezeption des Werkes in der Vergangenheit. Obwohl Holger Deifuß mit seiner kritischen Edition 2005 die bisherige negative Beurteilung des Textes revidierte und dem frühneuzeitlichen Autor einen „angemessenen Rang“¹⁵ in der Literaturgeschichte zusprach, stieß der Text sowohl zur Zeit seiner Entstehung im 15. Jahrhundert als auch heute auf mangelndes Interesse bei dem Rezipientenkreis. Der Vorwurf lag nach Ansichten mancher Forscher gerade in der zu streng religiös-moralischen Ausrichtung des Werkes, die auch das damalige zeitgenössische Publikum nicht befriedigen konnte.¹⁶ Jan-Dirk Müller sucht den Grund für die damalige mangelnde Rezeption des Textes in der Rezipientenschicht des 15. Jahrhunderts. Seiner Meinung nach blieb die Verbreitung von Prosaromanen zumindest am Ende des 15. Jahrhunderts „auf eine kleine, sozial und bildungsmäßig herausgehobene Gruppe beschränkt, die vor allem in den stadtbürgerlichen Ober- und Bildungsschichten, bei Hof und im Landadel zu suchen ist.“¹⁷ Der Grund für die negative gegenwärtige Rezeption liegt aber vermutlich auch darin, dass selbst die Vorlagen der *Hystoria* nicht genügend erforscht sind.¹⁸

Die meisten Forscher konzentrierten sich bei der Interpretation der Prosaauflösung entweder auf die Technik des Erzählens bzw. der Darstellung bestimmter Themenberei-

¹³ Zu dieser Feststellung kommt Rauscher in ihrer Dissertation aus dem Jahre 1952; auch Brandstetter äußert sich zur religiös-erbaulichen Komponente des Werkes, wobei er dem Werk jedoch kein „vernichtendes“ Urteil ausspricht. Siehe Deifuß 2005: 23-27.

¹⁴ Es wird von Interesse sein, ob man das Werk auch im Hinblick auf das Verhältnis Gewalt - Religion als eine ausgesprochen „negative“ Leistung zur frühneuhochdeutschen literarischen „Landschaft“ charakterisieren kann.

¹⁵ Deifuß 2005: 214.

¹⁶ Diese negativ besetzte Einschätzung spricht dem Werk Mathilde Rauscher zu. Vgl. Mathilde Rauscher, „Der heilige Wilhelm. Untersuchungen über die Züricher Prosa-Version.“ Diss. Phil., Erlangen, 1952: 133.

¹⁷ Vgl. Deifuß 2005: 57.

¹⁸ Der in Prosa aufgelöste *Willehalm*-Zyklus wird wohl auch wegen seines geringen Bekanntheitsgrades und der bislang in der Forschung vorherrschenden Ansicht, ein Werk minderer literarischer Qualität zu sein, nicht berücksichtigt. Vgl. Deifuß 2005: 21.

che und analysieren das Werk in Hinblick auf das Verhältnis „Vorlage - *Hystoria*“.¹⁹ Die einzige Monographie, die sich etwas gründlicher der Erforschung der *Hystoria* gewidmet hat, ist die Dissertation von Matilde Rauscher aus dem Jahr 1952.²⁰ Ihre Aufmerksamkeit gilt vorwiegend dem religiös-moralischen wie auch dem ritterlich-höfischen Bereich. Die negative Kritik an dem geistlichen Moment des Werkes²¹ übt Rauscher Deifuß‘ Meinung nach ohne eine nähere Begründung, wenn sie etwa das Werk als ein „Hemmschuh“ in Hinblick auf die Darstellung des geistlichen Moments charakterisiert.²² Vor dem Hintergrund der mangelnden Erforschung der *Hystoria* wird das Interesse einem einzigen Themenkomplex entgegengebracht, nämlich der Aufeinanderbezogenheit von Religion und Gewalt, um letztendlich auch die These Rauschers zu überprüfen, ob sich der Text tatsächlich auf einer als „minderwertig“ zu bezeichnenden Ebene bewegt, was die Darstellung der Gewaltverhältnisse im religiösen Kontext anbelangt. Es werden nur einige Beispiele aus dem *Willehalm* herangezogen, um die analysierten Gewaltverhältnisse in der Prosaauflösung zu untermauern.

Angesichts keiner eindeutigen Definition des heutigen²³ als auch des mittelalterlichen- und frühneuzeitlichen Gewaltphänomens²⁴ sollte man bei der Bestimmung der Gewalt eher einen „breiteren“ Gewaltbegriff in Betracht ziehen. Um die Gefahr der „Entsubstanzialisierung“²⁵ des Gewaltphänomens zu vermeiden, wird in diesem Beitrag von dem gegenwärtigen Gewaltbegriff ausgegangen.

Aus den heutigen Theorien über die Gewalt geht hervor, dass Gewalt viel mehr charakterisieren kann, als wenn man sie nur auf die physisch-körperliche Dimension reduziert. Braun und Herberichs betonen, dass man bei den Überlegungen über die Gewalt vielmehr das kritische Potenzial des Begriffs berücksichtigen soll, d. h. „[...] dass Gewalt mehr meinen und beinahe jedes Verhältnis charakterisieren kann, das als unge-

¹⁹ Deifuß 2005: 13f.

²⁰ Siehe Anm. 16.

²¹ Deifuß fasst in einer kurzen Anmerkung ihre wichtigsten Schlussbemerkungen zusammen: „So werden bis zum Überdruß fromme Zusätze und religiöse Ermahnungen eingeflochten [...]. Trotzdem bewegt sich unsere Prosa auf theologischem Gebiet von Anfang bis Ende auf einer primitiven Ebene. Obwohl ihr Schreiber Geistlicher ist, nützt er die Gelegenheit nicht, um sein theologisches Wissen einfließen zu lassen [...]“. Siehe Deifuß 2005: 23.

²² Vgl. Deifuß 2005: 23.

²³ Die Gewalt stellt noch heute ein Phänomen dar, über das in der Forschung kein Einvernehmen herrscht. „Die Gewalt gleicht Phänomenen wie Zeit, Liebe und Tod darin, dass sie ebenfalls quer durch verschiedene Lebensbereiche geht, als etwas Fremdes, Unfassliches, Unlösbares, als etwas Außer-ordentliches, das die verschiedenen Ordnungen in Frage stellt und nirgendwo einen gemäßen und festen Platz findet.“ Bernhard Waldenfels, „Aporien der Gewalt.“ Mihran Dabag, Antje Kapust, Bernhard Waldenfels (Hgg.), *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000: 9.

²⁴ „Aus der Perspektive der historischen Mittelalter- und Frühneuzeitforschung sind an anthropologischen Thesen über das Wesen von Gewalt Zweifel geboten – wie derjenigen, dass den Kern einer jeden Gewaltdefinition die physische, in letzter Konsequenz auf Tötung gerichtete Gewalt bilden müsse.“ Jutta Eming, Claudia Jarzebowski (Hgg.): *Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Göttingen: V&R unipress, 2008: 8.

²⁵ „In dem Moment, in dem der Gewaltbegriff von substanzialistischen, intentionalistischen und instrumentalistischen Festlegungen befreit und als relationaler, quantitativer, struktureller sowie ursprungs- und zielloser Begriff gefasst wird, wird die Analyse der einzelnen Gewaltphänomene erschwert.“ Alfred Hirsch, „Zur Rechtfertigung von Gewalt im philosophischen Denken.“ Mihran Dabag, Antje Kapust, Bernhard Waldenfels (Hgg.), *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. 2000: 72.

recht, asymmetrisch, Schaden verursachend usw. empfunden wird.²⁶ Die Beschränkung auf körperlich-physische Gewalt erscheint gerade in dem Kontext der Untersuchung von kriegerischen Auseinandersetzungen als weniger angebracht, da man im Fall eines Krieges sowohl mit den Folgen sichtbarer wie unsichtbarer Gewalt rechnen muss. Die Auswirkungen der Gewalt beziehen sich nicht nur auf die körperlichen Wunden, den Tod eines Menschen und den materiellen Schaden in der Natur und der Gesellschaft, sondern auch auf die unsichtbaren Auswirkungen wie Trauer, Traumata, Hassgefühle, Rachsucht und Siegesucht.²⁷ Die religiös motivierte Gewalt in den kriegerischen Auseinandersetzungen fasse ich demnach als eine Art der Gewalt auf, die sowohl physische als auch psychische Versehrungen²⁸ hervorruft und bei der natürlich die Religion als Ursache für deren Ausbruch gedeutet wird.

Die *Hystoria* – ein Werk, in dem vielerlei Arten von Gewalt präsent sind, die Formen physischer als auch psychologischer Gewaltformen. Anhand einiger Beispiele aus der *Hystoria*²⁹ wird gezeigt, wie die Religion als einziger Grund für den Ausbruch des Kampfes, für die Kampf motivation und die aus diesem Kampf hervorgehende Gewalteskalation dargestellt wird. Der Hauptakzent für fast alle mit Gewalt verbundenen Handlungen liegt auf dem Glauben. Die Gewalt schöpft ihre Kraft im Werk vorwiegend aus dem Kampf gegen Andersgläubige. Der Kampf, der sich gegen die Heiden richtet, wird affirmativ beurteilt.

Rennuwart sprach: „So will ich dir volgen vnd will dich got bevelchen vnd will durch gotz willen vnd durch dinen willen an die heiden striten vnd weler sich will bekeren vnd lausen toufen, den will ich lausen leben, welher das nit will tûn, den will ich toden, vnd darvmb bringet mir bald min harnesch vnd min stangen.“³⁰

Also sprangten si in gottez namen an die heiden, beidu ritent vnd gand, vnd ertotent ir än zal vil vnd macheten grulich vil wund.³¹

„Die Tatsache, dass im Krieg menschliche Körper systematisch und massenhaft verwundet, verstümmelt und getötet werden, erscheint in der Regel als selbstverständlich

²⁶ Manuel Braun und Cornelia Herberichs, „Gewalt im Mittelalter. Überlegungen zu ihrer Erforschung.“ Manuel Braun und Cornelia Herberichs (Hgg.), *Gewalt im Mittelalter. Realitäten-Imaginationen*. 2005: 15.

²⁷ „Dass [Carl von] Clausewitz [Klassiker der Militärtheorie] den Akzent nicht auf die physische Tötung, sondern auf das „Totschlagen des feindlichen Mutes“ verlagert, zeigt, dass sich die Militärtheorie des Stellenwertes von Verletzung als Schädigung wie auch ihrer traumatischen Effekte in einem gewissen Sinne bewusst ist, und zwar insoweit, als es das Postulat der Schädigung verlangt und vorgibt.“ Antje Kapust, „Feindschaft und Vernichtung.“ Mihran Dabag, Antje Kapust, Bernhard Waldenfels (Hgg.), *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. 2000: 209.

²⁸ Die Unterscheidungen zwischen „physisch“ und „psychisch“ sind in der heutigen Forschung noch immer umstritten, weil „[...] die Grenzbereiche zwischen ihnen nicht klar zu definieren sind, [weil] [...] jede gewalttätige Verletzung eines Menschen auch geistige Verletzung derjenigen, die mit ihm leben, ihn mögen, schätzen oder auch nur ihm gegenüber gleichgültig sind, [ist].“ Pascal Delhom, „Verletzungen.“ Mihran Dabag, Antje Kapust, Bernhard Waldenfels (Hgg.), *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. 2000: 295.

²⁹ Es werden auch Beispiele aus dem *Willehalm* herangezogen, um die jeweiligen Gewaltdarstellungen in der „Hystoria“ besser zu verdeutlichen.

³⁰ Siehe Deifuß 2005: 275; Hervorhebungen von der Verf.

³¹ Siehe Deifuß 2005: 268; Hervorhebungen von der Verf.

und nicht weiter hinterfragbar oder theoretisierbar.“³² Der Gewalt, die mit Blut gekennzeichnet vonstatten geht mit einer detaillierten Darstellung der Folgen, vor allem was die Körperlichkeit anbelangt, steht der frühneuzeitliche Autor mit einer gewissen Distanz gegenüber. An den Beispielen religiös motivierter Gewalt wird deutlich gezeigt, dass der frnhd. Verfasser das zerstörerische Potenzial der Gewalt, die sich als religiös motivierter Hass auf konstruierte Feindbilder des Heidentums zeigt, auf das bloße Ergebnis solcher Gewalt reduziert, auf den Tod. Es geht ihm vor allem darum, den Kampf der Religionen auf das Endergebnis zu beschränken, auf den Tod des jeweiligen Kämpfers oder die Niederlage des Heeres, ohne weitere Ausführung der körperlichen Beschädigungen mit Blutmetaphorik, wie das beispielsweise bei Wolfram der Fall ist:

man gesach den liechten sumer in so maniger varwe nie, swie vil der meie
uns brahte ie vremder bluomen underscheit: manec storje dort geblümet
reit, gelich gevar der heide. [...] si mohten under hundert man einen kume
ze iser han: des wart ir lieht anschouwen ungevuoge verhouwen³³. si waren
ir lebens milte: swa mans ane schilte traf, da spürte man diu swert so, daz
manec heiden wert da der orse teppich wart. mit swerten was vil ungespart
ir hoch gebende snevar; drunde ane harnasch gar was manec edel houbet
daz mit tode wart betoubet.³⁴

Wolfram führt uns hier das Bild der blühenden Sommerwiese vor Augen; dieses Bild täuscht jedoch über das Leid, das die Kämpfer erfahren, hinweg. Er lässt dieses Bild ins Grausame kippen; die blühende Wiese birgt Gewalt und Tod in sich.

von wunden harte groze nit die sibene enpfiegen, swaz der was, [...] ime
sweize muose erkalten sin werder lip, e der erstarp, der ie nach sölhem
prise warp, des andren künegen was ze vil.³⁵

schiere kom gerunen zu munde, zu oren und zu nasen daz machet al rot
den grünen wasen.³⁶

von getouften bluotes vloze und von den werden toten daz velt begunde
roten.³⁷

e truogen vörhen rotiu mal: rot wurden vische über al von dem strite in
Larkant. Ouch war der Provenzalen lant von maneger vlüchteclichen schar
uf der sla al rot gevar also der berc Tahenmunt.³⁸

sin her da bluotigen sweiz vor den Franzoysären rerte.³⁹

³² Ruth Seifert, "Im Tod und im Schmerz sind nicht alle gleich: Männliche und weibliche Körper in den kulturellen Anordnungen von Krieg und Nation." Steffen, Martus, Marina Münkler und Werner Röcke (Hgg.), *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel*. Berlin: Akademie Verlag, 2003: 237.

³³ Hier begegnen wir dem Bild der schrecklichen Verstümmelung der heidnischen Kämpfer.

³⁴ Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*. Völlig neu bearbeitete Übersetzung, Vorwort und Register von Dieter Kartschocke. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1989, (1. Buch 20, 4-26); Hervorhebungen von der Verf.

³⁵ *Willehalm*, (9. Buch, 419, 8-15); Hervorhebungen von der Verf.

³⁶ *Willehalm*, (9. Buch, 430, 7-10); Hervorhebungen von der Verf.

³⁷ *Willehalm*, (9. Buch, 431, 10-13); Hervorhebungen von der Verf.

³⁸ *Willehalm*, (9. Buch, 439, 1-7); Hervorhebungen von der Verf.

³⁹ *Willehalm*, (1. Buch, 33, 4-5); Hervorhebungen von der Verf.

gefurriert was ir sweiz. an diu schef truoc manc riter guot geparriert sweiz und bluot: diu kleider wurden rot gesniten.⁴⁰

Gewalt lässt im Fall Willehalm neben der bloßen Erwähnung des Todes als Folge von Gewalt auch das Phänomen der Körperlichkeit hervortreten. Der Krieg ist dem mittelalterlichem Verfasser eine zutiefst körperliche Angelegenheit, was sich an der zahlreichen Erwähnung solcher Gewaltformen ablesen lässt. An die Stelle des Blutes tritt sogar blutiger Schweiß. Die Zerstörungsmacht des Krieges wird mit dem Bild „*sweiz und bluot*“ präsentiert, wobei Wolfram auch mit der Euphemisierung arbeitet, als er uns das Bild der roten Fische vor Augen führt. Es impliziert unendliche Grausamkeit – die Tatsache, dass in solchem Maß Blut vergossen wurde, zeugt vom großen Leid.

Dass sich Wolfram auf die detaillierte Schilderung der Kampfvorgänge und Kampfvorbereitungen sowie auf die Betonung der Grausamkeit konzentriert, stellen unter anderem auch Greenfield und Miklautsch fest: „Eines der Hauptthemen des Willehalm ist das große Leid, das der Krieg zwischen Christen und Heiden über die Protagonisten gebracht hat. Die Beschreibung der beiden Schlachten auf Alischanz lässt an Drastik und grausamen Details nichts zu wünschen übrig.“⁴¹ Das grausige Geschehen bezieht Wolfram in die Beschreibung der Schlachten in der Weise ein, dass der Rezipient mit der Reflexion arbeiten muss: „Wolfram ordnet sie [die Darstellung der Schlacht] vielmehr ein in übergreifendes, anspruchsvolles Geflecht von Themen und erzählerischen Anliegen, das es dem Hörer nicht erlaubt, sich heroischem Pathos hinzugeben, sondern ihn vielmehr dauernd zum Mit- und Nachdenken über das Geschehen, dessen Menschen und Probleme veranlasst.“⁴²

Der Prosabearbeiter der *Willehalm*-Trilogie konzentriert sich bei der Gewaltdarstellung nicht auf die Hervorhebung des Leidvollen und Grausamen, die die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Christen und Heiden nach sich ziehen:

Der toten heiden was ouch so vil, daz das feld als vol lag, daz si komm uber si gestruchen kondent, [...]. ; „[...] vnd schlügent mit dem stangen gewor, daz der heiden so vil erschlagen ward, daz man weder geriten noch gän konnd, vnd ward der cristen och ein teil erschlagen, aber nit vil.⁴³

Also kament die cristen vnd die heiden an ein ander, das ie die heiden fluhent vnd fluchtig wurdent zû einer burg, die heist Vipromonte; vnd ward ir vnderwegen vil erschlagen.⁴⁴

Also wurdent die heiden fluchtig mit grosem schaden vnd mit schanden vnd vn zal hattent iro vil daz leben verlor. Do was ir ouch vn zal vil wunnd vnz vff den tod [...]. ; Sy hattent froid, daz in got geholffen hat, daz die cristenheit den sig gewonnen hatt, si hattent och leid vmb die, die da erschlagen warent, [...].; vnd ertotent ir än zal vil vnd machten grulich

⁴⁰ *Willehalm*, (9. Buch, 443, 20-23); Hervorhebungen von der Verf.

⁴¹ John Greenfield und Lydia Miklautsch, *Der „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach. Eine Einführung.* Berlin, New York: de Gruyter, 1998: 175.

⁴² Greenfield und Miklautsch 1998: 178.

⁴³ Deifuß 2005: 219; Hervorhebungen von der Verf.

⁴⁴ Deifuß 2005: 307; Hervorhebungen von der Verf.

vil wund.; Also fiengent si an striten vnd was Rennuwart mit der stangen erlangen mocht, das hatt das leben verloren.⁴⁵

Die *Hystoria* ist bei der Kampfschilderung auf den bloßen religiösen Stellvertreterkampf beider Religionen reduziert; und die Tatsache der Hervorhebung des reinen Konflikts zwischen den Religionsgruppen hat sicherlich Folgen für die Formulierung der Gewaltverhältnisse bzw. deren Auswirkungen, die in diesem Kontext – wie wir im Folgenden sehen werden –, angesichts der zu starken Betonung des geistlichen Moments manchmal nicht zur vollen „Entfaltung“ kommen. Die Beispiele machen deutlich, dass das Augenmerk des Verfassers nicht mehr auf dem Kampf liegt, sondern auf der Verehrung des christlichen Glaubens oder einfach auf der Weiterführung der Handlung ohne „Zurschaustellung“ der fatalen und grausamen Folgen des Kampfes.

Noch denn halff got den cristenen, daz ir än zal vil erschlagen ward, [...]. Vnd do Renwart den got sach, do nam er sin stangen vnd schlug den abgot, das er ze kleinen stucken brach, vnd den guldinen grifen ouch. Also wurdent die heiden fluchtig mit grosem schaden vnd mit schanden vnd vn zal hattent iro vil daz leben verlorn. Do was ir ouch vn zal vil wunnd vnz vff den tod [...].⁴⁶

Der Körper ist in der *Hystoria* nicht mit gleicher Semantik aufgeladen wie im *Willehalm*. Die körperliche Gewalt ist zwar in der *Hystoria* durchaus präsent, jedoch hat das Körperliche eine andere Funktion angesichts der Tatsache, dass sich die Folgen der im Kampf ausgeübten Gewalt lediglich auf die Betonung des Endzustandes, des Todes beschränken. Wolfram gestaltet die Folgen der Gewalt mit „bitteren“ Formulierungen, hebt die Auswirkungen des Krieges mehr in den Vordergrund, was die Körperlichkeit anbelangt. Es scheint, als ob ein Toter bzw. mehrere tote Menschen in der *Hystoria* nur die Funktion haben, um mit den Getöteten die Religion, für die diese Körper stehen, zu zerstören und damit dem christlichen Glauben noch mehr Gewicht zu verleihen. Die Körperlichkeit tritt, wie gesagt, beim frnhd. Prosaautor in den Hintergrund, da der Autor nur am Ausgang der Stellvertreterkämpfe interessiert ist. Sobald das Ergebnis der kämpferischen Auseinandersetzung angeführt wird – d. h. der Tod der Menschen oder die Vernichtung des Heeres – widmet sich der Verfasser gleich der Weiterführung der Handlung um entweder der „Verehrung“ des christlichen Glaubens Raum zu schaffen oder dem Rezipienten die Bedeutung der Christianisierung vor Augen zu führen.⁴⁷

⁴⁵ Deifuß 2005: 252f; Hervorhebungen von der Verf.

⁴⁶ Deifuß 2005: 252; Hervorhebungen von der Verf.

⁴⁷ [...] vnd sprach Rennuwart zû dem kung Panthanis: '[...] Nun will ich uch uwer manheit lausen genesen vnd will uch ein geteiltes geben: eintweders läsent die abgott vnd lausent uch toffen oder verderbent von minen henden.' Der kung sprach: 'Ich will mich e lausen toden, e ich mich lausen will toufen, jch mein aber dich als bald ze toten als du mich.' Damit fiengent si an vnd strittent mit einander wol drye stunnde, das jettwedra sich etwa dick verwegen hatt sins lebens. [...] Nun hatt Rennuwart vil gevangen, die sich wollten lausen töffen. [...] Vnd da mit fûrt er in ze Portipaliart vnd hieß sin volck, das si die cristenen, die da erschlagen warent, hin fûrtin, das man si begrub nauch cristlichen rechten. [...] Vnd do sant Rennuwart nauch dem byschoff von Ybernia, das er die heiden alle toffte. Deifuß 2005: 276f.

Wolfram führt die Gewalt, die von Blut und Tod gekennzeichnet ist, in einem solchen von Konkretheit gekennzeichneten, „atemberaubenden“, fast realen Stil⁴⁸ vor, von dem bei dem Prosabearbeiter fast nichts mehr vorhanden ist. Der Grund dafür mag in der mittelalterlichen Epoche liegen, die den großen kämpferischen Abenteuern mit Darstellung exzessiver Gewalt ein reges Interesse entgegenbrachte. Die negative Kritik, die manche Forscher an der *Hystoria* geübt haben mit der Begründung eines zu extrem formulierten religiösen Hintergrundes im Werk, kann demnach auch mit der „mangelnden“ Betonung der Gewaltauswirkungen seitens des Prosabearbeiters in Verbindung gebracht werden.

Die physische Gewalt bettet der Erzähler in eine fast zu extreme religiöse Situation ein, wobei ein monotoner und schematischer Stil mit immer wiederkehrenden stereotypen Wendungen entworfen wird.⁴⁹ Man hat den Eindruck, als ob der frnhd. Autor mit der Inszenierung der Gewalt für den damaligen wie auch für den gegenwärtigen Rezipienten nichts „Fesselndes“ darstellen würde, da man durch den ganzen Text hindurch mit fast gleichen Formulierungen der Gewalteskalation konfrontiert ist.⁵⁰ Auf stilistischer Ebene ist das Werk durchaus eine „negative“ Leistung in Hinblick auf die Schilderung der Gewalt. Man muss dabei aber beachten, dass sich die Forscher nur bezüglich der Darstellung des geistlichen Moments negativ geäußert hatten, wobei die Gewaltproblematik ohne Erwähnung blieb. Die Gründe, dass der frnhd. Autor die Räume exzessiver Gewalt nicht mit besonderer Aufmerksamkeit schildert, sind vielleicht bei dem Autor selbst zu suchen, den Gewaltdarstellungen eine dienende Funktion zu verleihen. Es ist in diesem Rahmen nicht wichtig, ob die *Hystoria* einen „Rückschritt“ auf stilistischer Ebene bei den Gewaltdarstellungen repräsentiert. Von Bedeutung ist vielmehr, nach dem Zweck dieser Darstellung zu fragen, was zweifelsohne als eine positive Leistung des frnhd. Autors bezeichnet werden kann. Die Gewalt kann nur dann sinnvoll sein, wenn durch diese dem Glauben eine höhere Bedeutung verliehen wird. Die Absicht des Autors, die Rezipientenschicht des 15. Jahrhunderts mit derartigen Gewaltschilderung anzusprechen, ließe sich mit außertextuellen Bezügen zur zeitgenössischen Wirklichkeit erklären.

Der Prosabearbeiter widmet sich dem Bereich psychischer und physischer Gewalt im religiösen Kontext; er weiß die Religion als Legitimation bzw. Grund und Rechtfertigung von Gewalt in die Räume des Unerfahrbaren zu steigern. Die Forderung, die Ungläubigen zu bekämpfen, wird in einer Rede des Kreuzifix artikuliert:

⁴⁸ Wie realistisch Wolfram den Krieg schildert, beweisen folgende Beispiele: *der smac von toten was da groz, unt sus von manegen asen.* (5. Buch, 222, 12-13) oder *alda die heiden waren gelegen, da was gemaches gar verphlegen von rouche unt von smacke. Ein nasloser bracke woere wol ze werte komen da: so breit was Terrameres sla.* (5. Buch, 240, 7-12).

⁴⁹ Der Erzähler kann den Grund für den Kampf, nämlich die Gottheit, nicht unerwähnt lassen und verwendet die Wiederholungsstrukturen, um die Religion als Motivation bzw. Rechtfertigung des Kampfes fast an jeder mit Gewaltausübung verknüpften Szene zu erwähnen.

⁵⁰ Nach dem Prinzip: zwei Heere fangen an zu kämpfen, das Resultat ist der Tod der im Kampf Beteiligten. Der Verfasser lässt aber keinen Raum für die emphatisch und metaphorisch dargestellten Gewaltauswirkungen, bei denen die Rezipienten mit größerem Interesse und persönlicher Anteilnahme anwesend sein könnten. Der Stil hat fast nichts Gewalttätiges an sich, da er angesichts mangelnder metaphorischer Betonung eben nicht als Gewalt implizierend fungieren kann.

„[...] vnd wa du wider die heiden vnd den vngloben stritest, das ist min will vnd verdienst ewigen lon.“⁵¹

Im Hinblick auf die Gestaltung der unsichtbaren Folgen der Gewaltausübung im religiösen Kontext sind auch die Formen der als psychologisch zu charakterisierenden Gewaltauswirkungen von Interesse. Die psychischen Konsequenzen der Kriege betonend, äußert sich der heidnische Kaiser an einer Stelle:

„Hand si mir min sun erschlagen, daz leid, daz will ich ymer klagen vnd niemer vngerochen län.“⁵²

Die Rachsucht als Triebkraft, die zugleich als psychische Folge des einem Menschen zugefügten Leids betrachtet werden kann, tritt nochmals in Erscheinung:

„Ich bin darvmb har kommen, daz ich kung Terramere will all sin lant an gewinnen oder er mûs sich lausen toffen, vnd will an Tibalt, dem kung, rechen daz schelten, daz er mir hat getân.“⁵³

Die Untersuchung hat ergeben, dass der Religion im Hinblick auf die Thematisierung des Gewaltproblems eine zu starke Aufmerksamkeit seitens des Erzählers verliehen wird, wobei sie als pures Mittel zur Legitimation der Gewaltanwendung fungiert und somit den Auswirkungen dieser Gewaltanwendung nicht den Raum zur vollen literarischen Darstellung, wie das z. B. im Werk Wolframs von Eschenbach der Fall ist, zulässt. Auf stilistischer Ebene betrachtend, erwies sich die negative Kritik mancher Forscher als berechtigt, auch im Rahmen der Überlegungen des Verhältnisses „Religion-Gewalt“. Der heute oft zu hörende Vorwurf, die Religionen förderten Gewalt, erscheint im Kontext der *Hystoria* als berechtigt; die Religion wird im literarischen Kontext als Mittel zur Förderung der Gewalt gewissermaßen „missbraucht“, indem sie die Gewalt gegen Andersgläubige legitimiert. In dieser Hinsicht trägt die Auswirkung der Gewalt, d. h. der Tod eine repräsentatorische Funktion in sich, er ist Symbol für die Vernichtung des Fremden.

Universität Ljubljana, Slowenien

⁵¹ Deifuß 2005: 293.

⁵² Deifuß 2005: 240; Hervorhebungen von der Verf.

⁵³ Deifuß 2005: 305; Hervorhebungen von der Verf.

QUELLEN UND FORSCHUNGLITERATUR

- Braun, Manuel u. Cornelia Herberichs. *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Dabag, Mihran, Antje Kapust u. Bernhard Waldenfels (Hgg.). *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000.
- Delhom, Pascal. "Verletzungen." Dabag, Mihran, Antje Kapust u. Bernhard Waldenfels (Hgg.). *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. 295.
- Deifuß, Holger. *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm. Kritische Edition und Untersuchung einer frühneuhochdeutscher Prosaauflösung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005.
- Eming, Jutta u. Claudia Jarzebowski (Hgg.). *Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Göttingen: V&R unipress, 2008.
- Gonsalves, Francis. Kriegsgötter und Gotteskriege: Religionen und Gewalt in der heutigen Gesellschaft. URL: http://www.mwi-aachen.org/Images/wp2001-gonsalves_tcm20-8992.pdf, 6. 9. 2007.
- Greenfield, John u. Lydia Miklausch. *Der "Willehalm" Wolframs von Eschenbach. Eine Einführung*. Berlin; New York: de Gruyter, 1998.
- Hahn, Johannes. *Gewalt und religiöser Konflikt. Studien zu den Auseinandersetzungen zwischen Christen, Heiden und Juden im Osten des Römischen Reiches (von Konstantin bis Theodosius II.)*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.
- Hirsch, Alfred. "Zur Rechtfertigung von Gewalt im philosophischen Denken." Dabag, Mihran, Antje Kapust u. Bernhard Waldenfels (Hgg.). *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. 72.
- Javor Briški, Marija. "Kulturkonflikte als Machtkonflikte am Beispiel spätmittelalterlicher Reiseberichte." *Acta Neophilologica* 39. 1-2 (2006): 99.
- Kapust, Antje. "Feindschaft und Vernichtung." Dabag, Mihran, Antje Kapust u. Bernhard Waldenfels (Hgg.): *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. 209.
- Martus, Steffen, Marina Münkler u. Werner Röcke (Hgg.). *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.
- Payne, Robert. *Die Kreuzzüge. Zweihundert Jahre Kampf um das Heilige Grab*. Aus dem Amerikanischen von Hans Marfurt. Düsseldorf: Albatros Verlag, 2001.
- Rauscher, Mathilde. "Der heilige Wilhelm. Untersuchungen über die Züricher Prosaversion." Phil. Diss. Erlangen, 1952.
- Seifert, Ruth. "Im Tod und im Schmerz sind nicht alle gleich: Männliche und weibliche Körper in den kulturellen Anordnungen von Krieg und Nation." Martus, Steffen, Marina Münkler u. Werner Röcke (Hgg.). *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel*. Berlin: Akademie Verlag, 2003. 237.
- Stobbe, Heinz – Günther. "Religion und Gewalt. Systematische – theologische Überlegungen." *Zeitschrift für Theologie und Gemeinde, (ZThG)* 9 (2004): 208.
- Waldenfels, Bernhard. "Aporien der Gewalt." Dabag, Mihran, Antje Kapust u. Bernhard Waldenfels (Hgg.). *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. 9.
- Wolfram von Eschenbach. *Willehalm*. Völlig neubearbeitete Übersetzung, Vorwort und Register von Dieter Kartschoke. Berlin, New York: de Gruyter, 1989.
- Zeitschrift für Theologie und Gemeinde, (ZThG)*. Hg. von der Gesellschaft für Freikirchliche Theologie und Publizistik. Hamburg: Verlag der GFT, 2004.

WER WAR IGOR VON PERCHA?

„DIE URSACHEN DESSEN, WAS HEUTE GESCHIEHT,
LIEGEN STETS IN DER VERGANGENHEIT.“ (PERCHA 2005: 5)

Mira Miladinović Zalaznik

Abstract

Im Beitrag wird der Lebensweg Igor von Perchas, eines Autors der Nachkriegszeit, rekonstruiert, der seine in Deutsch verfassten Werke unter vier verschiedenen Namen publizierte und als Igor Šentjurs das Licht der Welt erblickte. Auf die Frage, wie aus einem slowenischen Publizisten, Journalisten und Erzähler ein deutscher Bestsellerautor mit Verbindungen zur *Gruppe 47* werden konnte, versucht die Autorin eine Antwort zu geben, die wegen der Unvollständigkeit der Quellen, eine vorläufige ist.

Am 27. Januar 1996 starb in Bayern an Herzversagen der Bestsellerautor Igor von Percha, der in mehr als vierzig Jahren seiner schriftstellerischen Tätigkeit in der deutschen Sprache über dreißig Romane verfasst hatte. Seine Werke erreichten eine Gesamtauflage von über 10 Millionen und wurden ins Amerikanische, Dänische, Englische, Finnische, Französische, Hebräische, Niederländische, Portugiesische, Slowenische und Türkische übersetzt.¹ Der gleichen Quelle kann man entnehmen, dass sie unter vier verschiedenen Namen veröffentlicht wurden: Igor von Percha², Igor Georgew³, der Roman *Standgericht* unter Georg Seberg⁴ und die letzten unter Igor Šentjurs, wie der richtige Name des Autors lautete. Heute weiß man, dass einige dieser Romane in *Münchener Abendzeitung*, *Quick*, *Stern* und *Bunte Illustrierte* im Vorabdruck erschienen sind. Sowohl den schriftlichen Zeugnissen des Autors als auch den mündlichen Aussagen seiner Gattin zufolge unterhielt er Kontakte zu der in der deutschen Literaturgeschichte berühmt gewordenen *Gruppe 47*, besonders noch zu Ingeborg Bachmann (1926–1973), Hans Magnus Enzensberger (1929) und in erster Linie zu deren geistigem Vater Hans Werner Richter (1908–1993). Nach Perchas Roman *Bumerang*, der in der *Münchener Abendzeitung* als Feuilleton erschienen war, wurde 1959 ein gleichnamiger Kriminalfilm

¹ Vgl. http://www.ava-bookagency.com/autoren/Percha_Igor_von_.htm (Zugriffsdatum: 13. 08. 2008).

² Percha hieß jene deutsche Stadt, wo er als Emigrant zunächst wohnte.

³ Das wäre in etwa die Übersetzung seines Familiennamens.

⁴ Auf Wunsch des Verlags verfasste er den 1961 erschienenen Roman gemeinsam mit Franz Taut (Franz Freiherr von Tautphoeus) unter dem Pseudonym Georg Seberg (Jezersko, auf Deutsch Seeberg, heißt ein Bergpass an der slowenisch-österreichischen Grenze).

mit Hardy Krüger (1928), der ihn dort gelesen hatte und nachher kennen lernen wollte, in einer der Rollen gedreht.⁵

Igor von Percha war ein begnadeter Fabulierer, der im besten Sinne des Wortes eine unterhaltende Literatur mit leicht pädagogischer Note (Humanismus, Pazifismus, Gleichberechtigung der Frauen) geschrieben hat. Er wollte keine experimentelle oder schwer zu verstehende Literatur schreiben. Er hatte auch nicht den Ehrgeiz, in seinen Werken im Sinne der Romantik ästhetische Theorien zu entwickeln, sondern eher im Aufklärungsgeist zu belehren und zu unterhalten, wobei er sowohl den Geschmack seiner Leserschaft traf als auch ein Thema behandelte, das sich eines gesteigerten Interesses des Publikums erfreute. Die Figuren, die er schuf, wirken nicht wie Typen, sondern wie Menschen aus Fleisch und Blut, d. h., sie ermöglichen dem Leser eine leichte Identifikation selbst dann, wenn sie höheren Schichten angehören. Wenn seine Charaktere unsympathisch oder gar kriminell sind, wirken sie auch in diesem Fall echt und glaubwürdig. Für die Schauplätze seiner Geschichten wählte er sowohl vertraute als auch etwas exotischere Gegenden, die den Leser durch eine gekonnte Mischung aus bekannt Unbekanntem anziehen. Dass in seinen Werken sowohl Figuren slawischer Herkunft vorkommen als auch Gegenden dargestellt werden, die von Slawen bewohnt werden, war ein Tribut, das der Romancier gerne zahlte. Dass nicht alle seiner Werke ein Happy End auszeichnet, dass der Schluss nicht selten offen bleibt, ist auch etwas, was man heute wohl zu schätzen weiß.

Nur seine letzten Romane, drei an der Zahl, die er selbst *Zeitenwenderomane* nannte und in einer Zeit verfasste, als sein Geburtsland sich anschickte, die Souveränität zu erlangen, veröffentlichte Percha unter seinem richtigen Namen Šentjunc. Er konzipierte sie als einen Zyklus von 10 Werken, in denen er das unruhige, von zwei Weltkriegen heimgesuchte Europa am Beispiel einiger Familien slawischer, germanischer und romanischer Herkunft darstellen wollte. Es war ihm vergönnt, zwei umfangreiche Romane (*Feuer und Schwert*, 1988, *Im Sturm*, 1991) abzuschließen. An der Arbeit am dritten dieses Zyklus, *Vaters Land*, ist er gestorben, so dass er 1997 postum erschienen ist.

Um wenigstens eine kurze Information über Šentjunc zu erhalten, die uns während der gesamten Schul- und Studentenzeit nicht zuteil wurde, nehmen wir das *Slovenski biografski leksikon* zur Hand. Vergeblich. Auch die Ausgabe des Lexikons *Slovenska književnost* (Cankarjeva založba) aus dem Jahr 1982 gibt keine Auskunft über ihn, wohl aber die aus dem Jahr 1996. Darin berichtet F(rance) P(ibernik) in knapp 14 Zeilen das Nötigste zu seinem Leben und Schaffen: Als junger *slowenischer* Autor habe er vornehmlich kritische, sozial engagierte Novellen und Kurzgeschichten verfasst, die er in Zeitungen und Zeitschriften wie *Tovariš*, *Novi svet*, *Beseda*, *Nova obzorja* und *Naša sodobnost* veröffentlicht habe. Sie seien im Geiste Hemingways verfasst. Sein literarisches Schaffen in Slowenisch fand ein jähes Ende 1953, als er nach Deutschland emigriert sei, wo er in Deutsch geschrieben habe (F. P. 1996: 446).

⁵ Hardy Krüger engagierte ihn oft als Drehbuchautor. Privat wurden sie Freunde. Auch habe ihm Igor Šentjunc zum Schreiben Mut gemacht: „*Wer die Götter, / seinen eigenen Gott, / die Allmacht, / die Natur, / kurz, alles Überirdische, / beschreiben will, / sollte nicht mit dem Universum, / sondern eher mit einem Blatt / an einem Baum beginnen*“ (Krüger 2007: s. p.). Diese Worte seines slowenischen Freundes stellte Krüger dem eigenen Werk *Eine Farm in Afrika* als Motto voran.

Wie ist aber aus einem slowenischen Journalisten, Publizisten und angehenden Erzähler ein deutscher Bestsellerautor geworden? – Wäre seine Biografie nicht so tiefgehend von zwei totalitären Systemen gezeichnet, wäre man versucht, die Frage mit den Worten *Auf Umwegen* zu beantworten.

Igor von Percha wurde am 31. Januar 1927 in Slovenj Gradec als Igor Šentjunc geboren, in einer Ortschaft an der österreichischen Grenze, wo auch der große Komponist Hugo Wolf (1860–1903) zur Welt kam. In seinem Geburtsjahr, das kein besonders aufregendes war, ging im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen, wie das Land damals hieß (ab 1929 Jugoslawien), der Vorsitzende der Slowenischen Volkspartei, Dr. Anton Korošec (1872–1940), mit der großserbischen Nationalen Radikalen Partei eine Koalition ein, die ihm Mitte des nächsten Jahres für ein Jahr zum Posten des ersten *nichtserbischen* Ministerpräsidenten verhalf. Im gleichen Jahr wurde TIGR (steht für Triest, Istrien, Gorica und Reka) gegründet, die erste Organisation europaweit, die sich gegen den Faschismus empörte. Sie wurde von den jugoslawischen Kommunisten totgeschwiegen, ihre Mitglieder bekämpft, mitunter sogar liquidiert. Bei den Parlamentswahlen 1927 haben Kommunisten in Slowenien 9.102 Stimmen von den 177.255 abgegebenen erhalten, d. i. 5,13%. Ljubljana bekam im gleichen Jahr, wohl weil es für die Entwicklung des Postwesens im südslawischen Königreich zuständig war, seine erste automatische Telefonzentrale mit einer Kapazität von 3.000 Anschlüssen, ein Umstand, der im weiteren beruflichen Leben, der auch für das private von Šentjunc von großer Bedeutung war, eine gewisse Rolle spielen sollte.

Šentjunc wurde laut einem Enquete-Blatt, das er am 28. 11. 1950 ausgefüllt unterschrieben hatte und das sich heute im Archiv Sloweniens in seiner Partei-Akte befindet (AS 1589, TE 3631), im August 1950 zum Mitglied der Kommunistischen Partei. Seine Akte umfasst u. a. seine Fotografie und seine handgeschriebene, undatierte, ebenfalls unterzeichnete Biografie, wo man unter anderem lesen kann: dass er aus einer Beamtenfamilie (Eltern Lehrer) stamme, von Beruf Journalist sei, mit einer Hausfrau verheiratet, deren politische Überzeugung die Befreiungsfront (OF) sei, dass er vom Dezember 1949 bis August 1950 Kandidat der Partei und vom Juni 1945 bis Sommer 1949 Mitglied des SKOJ⁶ gewesen sei, dass er keine Funktionen in der Partei habe und von ihr nie bestraft worden sei etc. etc. Auf der letzten Seite des Enquete-Blattes gibt er seine Ausbildung an (Grundschule und Gymnasium), seine Arbeitsstelle (von Mai 1947 bis März 1948 Propagandist im Turnverbund Sloweniens), den Militärdienst (von März 1948 bis März 1949 im serbischen Titovo Užice) und seine damalige Beschäftigung (seit 1949 Journalist, nun stellvertretender verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift für Sport *Polet*).

Aus den gleichen Unterlagen geht hervor, dass sein Vater und seine Schwester während der Okkupation von der Gestapo inhaftiert und vertrieben wurden: der Vater nach Norddeutschland, die Schwester nach Österreich. Seine Mutter, sein Bruder und er wurden später ebenfalls nach Österreich vertrieben. 1943 wurde er in eine Hilfseinheit zur Luftabwehr einberufen, nachher zum Arbeitsdienst nach Polen geschickt, nach gescheitertem Fluchtversuch festgenommen und zur Infanterie nach Brünn beordert. Mit einem Strafbataillon kam er an die Front. Hier desertierte er und kam als russischer

⁶ Steht für *Savez komunistične omladine Jugoslavije*.

Soldat über Ungarn und Wien nach Belgrad, wo er sich den Partisanen anschloss und zu slowenischen Einheiten in Skopje stieß. Von dort wurde er nach Slowenien versetzt.

Die Zeiten nach dem Krieg waren in Slowenien nicht leicht. Das Land war verwüstet, die Lebensmittelknappheit groß, die politischen Zustände gespannt, ja gefährlich. Im Jahr 1947, als Šentjurg zum Militärdienst einberufen wurde, wurde in Ljubljana der *Nagode*-Prozess abgehalten, ein politischer Prozess, an dem Menschen, welchen oppositionelle Tätigkeit, die damals *nicht* verboten war, vorgeworfen wurde, verurteilt wurden, drei davon zum Tode. In den Jahren 1947–49 wurden zehn sog. *Dachauer* Prozesse durchgeführt.⁷ Im Jahr 1948, nachdem er seinen Militärdienst abgedient und in der Redaktion des *Polet* Arbeit gefunden hatte, kam es zum Bruch Titos mit Stalin, infolgedessen spitzte sich auch die Lage im Land einmal mehr radikal zu. Er hörte zum ersten Mal vom slowenischen Konzentrationslager Strnišče / Sterntal (heute Kidričevo) bei Ptuj.⁸ Im Jahr 1949 kam es zu den sog. *Kulaken*-Prozessen gegen jene Bauern, die ihre Abgaben nicht leisten konnten und sich weigerten, ihre Felder kollektivieren zu lassen. Im gleichen Jahr wurden die Insel Goli otok und einige andere kroatische Inseln zu Konzentrationslagern. 1951 ist die ungewöhnliche Novellensammlung *Strah in pogum* [Angst und Mut] des einstigen Partisanen und hohen Funktionärs Edvard Kocbek (1904–1981) erschienen, worauf er als 47jähriger zwangspensioniert und für 10 Jahre mit Berufsverbot belegt wurde (Miladinović Zalaznik 2006, 607–621). 1952 wurde die Theologische Fakultät aus der Universität Ljubljana ausgeschlossen, obwohl sie zu ihren Gründungsmitgliedern gehörte. Im gleichen Jahr gab Šentjurg, der auch literarisch tätig war, die Erzählung *Eden proti trem* [Einer gegen drei] heraus, deren Hauptfigur, ein junger im Namen der Geheimpolizei agierender Mann, seinen politischen Gegner, einen *Domobranzen*⁹, aufspürt und tötet. Während dieser Aktion gelangt er zu der Einsicht, dass sein Gegner, den er zwar auftragsmäßig liquidierte, zu respektieren sei, denn er hatte für seine Ideale auch ohne jegliche Hoffnung auf einen Sieg weiter gekämpft.

1953 wurden landesweit Parlamentswahlen abgehalten, Tito reiste mit seiner Familie per Schiff nach Großbritannien, wo er von der angehenden Queen empfangen wurde, Triest wurde endgültig Italien zugesprochen, der SZDL [Sozialistischer Bund des arbeitenden Volkes] gegründet, der agrarische Privatbesitz nationalisiert und die

⁷ Diese Prozesse wurden so genannt, weil die Prozessierten Überlebende der deutschen Konzentrationslager waren, denen man u. a. zum Vorwurf gemacht hatte, dass sie die Lager überlebt hätten, während abertausende ihrer Leidensgenossen dort elendiglich umgekommen seien.

⁸ Was er damals erlebt hatte, beschrieb Igor von Percha im deutschen Exil in seinem Werk *Gebet für den Mörder* (1958), in dem er zwar den ungarischen Aufstand gegen den Kommunismus von 1956 thematisierte, dabei aber auch eigene Erfahrungen damit verarbeitete. (Vgl. Vodeb 1963: 186. Vgl. auch: *50 Jahre Ungarnaufstand*. Bibliographie aus dem Bestand der Bibliothek der Bundesstiftung Aufarbeitung. In: <http://www.stiftung-aufarbeitung.de/downloads/pdf/hu1956medien.pdf>, Zugriffsdatum: 13. 08. 2008).

⁹ Die ersten Einheiten von Domobranzen wurden 1809 wegen des Kampfes gegen Napoleon gegründet und 1852 aufgelöst. Eine erneute Gründung erfolgte 1867. Während des Ersten Weltkrieges waren sie slowenisch-deutsche Einheiten, die an den Kämpfen um Galizien, im Karst, in Tirol und 1917 bei Kobarid an der Soča teilnahmen. Die Domobranzen, von denen hier die Rede ist, wurden im September 1943 von einigen katholischen Slowenen gegründet, schworen ihren Eid Hitler und waren entweder der SS oder der Gestapo unterstellt. Nach Kriegsende flohen sie großteils und gemeinsam mit ihren Angehörigen über die Grenze nach Österreich, wo sie in dem von Engländern verwalteten Aufnahmelager Vetrinj / Viktring bei Celovec / Klagenfurt untergebracht wurden. Abgesehen von den meisten ihrer Anführer erlebten sie ein ähnliches Los wie die Kosaken: Sie wurden samt ihren Angehörigen und anderen Zivilisten Jugoslawien ausgeliefert und dort ohne Gerichtsurteil exekutiert (Teharje, Kočevski rog) (Vodušek Starič 1992: 233).

Schule reformiert. Nur Šentjunc berichtete in seinem Sportblatt darüber, dass in West-Deutschland Adenauer zum Kanzler gewählt und das Land stärker an Frankreich gebunden wurde, um intensiver europäisiert und demokratisiert zu werden.

Ein Jahr davor, 1952, wurde Šentjunc zum verantwortlichen Redakteur bei der neu gegründeten Zeitschrift *PPP* [*Poletove podobe in povesti*], der Beilage des hier bereits erwähnten Sportblattes *Polet*. Langsam führte er das Feuilleton ein, das recht beliebt war. Hier ließ er Fortsetzungsromane englischer und amerikanischer Autoren veröffentlichen, was an Wunder grenzte, da sich die gesamte südslawische, demnach also auch slowenische Literatur und Kultur nach der russischen zu orientieren hatten.¹⁰ Šentjunc ließ in *PPP* Kurzprosa (auch deutsche und österreichische Autoren wurden veröffentlicht, z. B. Wolfdietrich Schnurre und Roda-Roda), Beiträge zum modernen Leben, praktische Ratschläge für Frau und Familie, Mode, Witze, Karikaturen und die ersten *Comics* von Miki Muster (1925) abdrucken, der später einen Teil seines beruflichen Lebens (17 Jahre) bis 1990 ebenfalls in Deutschland verbracht hatte.¹¹

Von *PPP* wurde ein Literaturpreis für die beste Kurzgeschichte ins Leben gerufen, um den sich Autoren wie der in Basel einem slowenischen Vater und einer deutschen Mutter geborene Lojze Kovačič (1928–2004), der – nicht nur deswegen – erhebliche Schwierigkeiten hatte, aber auch Žarko Petan (1929), der 1959 für drei Jahre inhaftiert wurde, bewarben. Kovačič thematisierte in seiner Erzählung die Nationalisierung vom Land am Beispiel eines Albaners, während Petans Erzählung eine Triester Geschichte behandelt, in der es um eine Geld-Heirat zwecks weiterer Emigration zwischen einem emigrierten Bulgaren und einem örtlichen Freudenmädchen geht. Eher selten veröffentlichte Šentjunc hier seine eigenen Kurzgeschichten und Novellen.

Immer öfter brachte Šentjunc in *PPP* Reportagen aus unterentwickelten Teilen Sloweniens, aus welchen hervorging, dass sich in den sieben Jahren der Volksdemokratie die Zustände in Slowenien keinesfalls gebessert haben. Diese Texte waren bei den Lesern äußerst beliebt und sorgten dafür, dass die Auflage der Zeitschrift rasant

¹⁰Vgl. Miki Musters Interview für die slowenische Ausgabe Playboy vom Januar 2006. In: http://www.playboy.si/branje/intervju/miki_muster-4409@4.aspx (Zugriffsdatum: 13. 08. 2008).

¹¹Zu seinen Anfängen bei Šentjunc äußerte sich Muster im besagten Interview für den Playboy im Januar 2006 folgendermaßen: „*Veste, kako je bilo, ko smo začeli. Jaz sem risal že na akademiji, stalno, ampak ni bilo nič objavljeno, ker je bil v Sloveniji strip tabu. To je bilo proameriško, to je bilo prepovedano [...] potem se je pa skorajžil Igor Šentjunc, ki je bil glavni urednik Poleta, da bo izdal tednik, v katerem bodo samo slovenski stripi. In je potem iskal ljudi, ki bi risali. Mislim, da nas je bilo pet. Ampak to so bili realistični stripi po raznih predlogah, po romanih in podobno. // Za zadnjo stran so pa hoteli otroški strip, in so naročili Disneyjevega. Sumim, da je strip prišel, pa da so ga potem na carini ali kjerkoli ustavili, da ne bi kvaril mladine. In so potem prišli k meni, ali bi jaz narisal zadnjo stran. To sem zagrabil z obema rokama, potem je pa šlo.“ Die Figur Zvitorepec wurde nach einer ausführlichen Debatte in der Redaktion entworfen. Um dabei auf keine Schwierigkeiten mit den Behörden zu stoßen, nahm Muster Zuflucht zu Fabeln, die in der Literaturgeschichte, wie wir wissen, eine altherwürdige Gattung zur Umgehung der Zensur darstellen, wo sich Tiere wie Menschen gebärden und sogar reden können. Muster dazu: „*Kaj pa sploh lahko damo, da bo dovoljeno? In smo ugotovili, da če bomo narisali slovenske pravljice, basni, potem ne bodo mogli reči, da je to amerikanizem. In smo vzeli slovenske narodne basni in ugotovili, da so notri lisica zvitorepka pa jazbec, sraka in te domače živali. Rekli smo: tole bo šlo. In sem poskusil. Narisal sem gozdne živali, ki so živele v jamah, v brlogih, ki so se začele pogovarjati, počlovečene. // To je nekaj časa šlo, potem se je pa vendarle nekdo spomnil, da to ni napredno, da to ni rusko, in so ga prepovedali. Nekaj časa sem moral risati neke Turke pa enega zajčka, dokler niso bralci zahtevali, da hočejo imeti Zvitorepca. In ker so bralci zmagali, sem ga lahko poslal na Arktiko, na Luno, celo na Divji zahod. Imel sem proste roke.“ (Muster 2006, Hervorhebungen von M. M. Z.)**

stieg. Immer öfter veröffentlichte er auch politische Beiträge zu den Zuständen in den sog. Bruderländern, so z. B. am 08. 08. 1952 einen anderthalb Seiten langen Beitrag mit dem Titel *Kdo je kriv* [Wer trägt die Schuld], der das Verbrechen an polnischen Offizieren in Katyn thematisiert.¹²

Šentjanc veröffentlichte auch einen einigermaßen brisanten Beitrag mit dem Titel *Pribežali so trije romunski graničarji* [Drei rumänische Grenzer zu uns geflüchtet]. Konzipiert ist er als eine Kurzgeschichte mit einem Rahmen. Der Erzähler sitzt im Park in der Sonne, faulenzt sozusagen, bis er ein kleines Stück Zeitung vor seinen Füßen bemerkt, worauf steht, dass drei Rumänen, über die Donau schwimmend, nach Jugoslawien gelangten. Dadurch wird seine Phantasie in Gang gesetzt: Er schildert ihren Entschluss zur Flucht, vor allem die psychologischen Hintergründe.

Anfang 1953 berichtete das Blatt vom Sterben Stalins (1879–1953) und veröffentlichte aus diesem Anlass auch eine Karikatur, die zeigt, wie die Mitarbeiter des sowjetischen Diktators an dessen Krankenbett um Macht und Einfluss kämpfen.

Einen Blitzerfolg erlebte das Blatt am 26. 06. 1953 mit dem Bericht über den Aufstand in Ost-Berlin, der vom West-Berliner Journalisten Martin Pfeideler verfasst wurde. Er berichtete von Tausenden Demonstrierenden, die gegen Panzer kämpften, von den Schießereien der Sowjets, der Flucht der Menschen, den ersten Opfern. (Vgl. Pfeideler 1953: 1).

Hie und da konnte man im Blatt Mitteilungen über Ungarn lesen, zum ersten Mal am 10. 10. 1952: In den Schulbüchern für ungarische Volksschulen gibt es auch folgende mathematische Probleme: In einer Fabrik gibt es 225 Arbeiter. Davon haben 175 das Friedensmanifest unterzeichnet. Wie viele Volksfeinde gibt es in dieser Fabrik? (Vgl. Anonym¹ 1952: 4)

Eine nächste „ungarische“ Nachricht gehört gewissermaßen der Unterhaltung an. Sie berichtet von einem Löwen im Budapester Zoo, den man mit einem Schild folgenden Inhalts versehen habe: Alle kennen sein Brüllen. Dieses Brüllen macht sogar im Käfig einen tiefen Eindruck, noch einen tieferen aber, wenn der Löwe in Freiheit ist. Einige Tage darauf, so der Artikel, habe ein Besucher hinzu geschrieben: Es ist nicht das Brüllen, was mich beeindruckt, sondern die Freiheit (Anonym³: 2).¹³

Dafür mutet der 1953 auf der Titelseite des *PP*¹⁴ veröffentlichte Bericht *Moderne Inquisition. Ein neues Gebäude der ungarischen Geheimpolizei – Drei Stockwerke unterirdischer Gefängnisse und Folterkammern – Auch die Stärksten „sagen willig aus“* keinesfalls humoristisch an. Hier wurden grausame Praktiken der ungarischen „Volkspolizei“ bei Verhören von Gefangenen geschildert: Diese wurden in Säрге ver-

¹² Es ging dabei um die Festnahme von fast einer Viertel Million polnischen Flüchtlingen und die Exekution von neun Tausend polnischen Offizieren und sechs Tausend Unteroffizieren durch die Sowjets. Der Artikel wurde mit einem -r- signiert, das für den Redakteur bzw. die Redaktion stehen könnte. Ende August 2008 konnte man darüber im slowenischen Fernsehen eine britische Dokumentarsendung mit Zeitzeugen – Kindern der Liquidierten sehen.

¹³ Seit einigen Jahren steht in Ungarn ein ungewöhnliches, aus einer Schule hervorgegangenes Museum, wo auch das Schulbuch ausgestellt wird, in dem solche Aufgaben gestellt wurden. (Für den Hinweis bedanke ich mich bei Professor Árpád Bernáth, Szeged.)

¹⁴ Der Name des Blattes wurde regelmäßig geändert, was sich aber merkwürdigerweise nicht negativ auf dessen Verkauf auswirkte. In geregelten Verhältnissen ist jede Namensänderung eines erfolgreichen Produktes fatal.

schlossen, die man in die aus Zement und Gummi gebauten Zellen untergebracht und ihnen mittels besonderer Vorrichtungen in Abständen den Sauerstoff so lange entzogen hatte, bis die Eingeschlossenen bereit waren, das auszusagen, was man von ihnen hören wollte (Anonym⁴: 1).

Auch später griff Šentjunc immer wieder zu jenen Themen, über die er bereits als Journalist und Publizist in Slowenien berichtet hatte. So z. B. in seinem letzten, unvollendeten Roman *Vaters Land* (1997), dem dritten seiner *Zeitenwende*-Romane, der postum erschienen ist und den wir seit 2001 auch in slowenischer Übersetzung haben. Hier behandelt er unter anderem den spanischen Bürgerkrieg. Mit diesem Thema befasste er sich bereits 1952, als er in ausführlichen Artikeln des *PP* sein Publikum – das war damals keine Selbstverständlichkeit, sondern eine äußerst mutige Tat – über die Bürgerkriegsfolgen unter den republikanischen bzw. kommunistischen Emigranten in der Sowjetunion informierte (Anonym²: 1; mehr dazu Miladinović Zalaznik 2007: 512–514).

Wir dürfen annehmen, dass eine erste Reaktion der Behörden auf die Tätigkeit von Šentjunc darin zu sehen ist, dass er, der er ab Nummer 2 des Jahres 1953 der Chef- und verantwortliche Redakteur des Blatts *PP – Petkova panorama* war, mit 14. 08. 1953 eine Umbenennung des Blatts in *Petkov poročevalec* und seine eigene Absetzung vom Posten des Chefredakteurs hinnehmen musste. In seiner Funktion als nunmehriger verantwortlicher Redakteur gab er bekannt, dass man ab sofort sowohl politische Tagesnachrichten bringen wolle, da andere Tagesblätter wie *Slovenski poročevalec* und *Borba – Ljudska pravica* freitags nicht erschienen als auch das Format des Blattes verkleinern müsse, weil man die Druckerei gewechselt habe und Papierknappheit herrsche (Uredništvo²: 1).¹⁵

Aufgrund politisch interessanter, anderswo nicht veröffentlichter Artikel erhöhte sich die Auflage des *PP* – trotz aller Namensänderungen der beliebten Publikation – innerhalb eines Jahres von 6.000–7.000 auf über 120.000 (Vodeb 1963: 183). Natürlich begann man sich nun auch in der Partei zu überlegen, wie diesen Aktivitäten ein Ende zu setzen sei. Eine Zeitschrift, die sich in Richtung Opposition zu bewegen begann, wollte man trotz der „Liberalisierung“ nicht dulden. So wurde vom Zentral-Komitee der Partei beschlossen, *PP* eingehen zu lassen. Und auch ein glaubwürdiger Anlass stellte sich bald, bereits Ende Sommer 1953, ein.

Ab diesem Zeitpunkt kann man in Bezug auf Igor Šentjunc auf eine Weise berichten, die sich schändlicherweise immer noch am besten mit Goetheschen Worten *Dichtung und Wahrheit* erfassen lässt. Šentjunc soll da laut offizieller Darstellung eine Studienreise nach Deutschland angetreten haben. Er soll sein Land mit einem gültigen Reisepass und 100 Dollar in der Tasche verlassen haben. Am 09. 10. 1953 soll er laut Zeitungsbericht und Eintrag in der Parteiakte, die seinen Ausschluss aus der kommunistischen Partei zur Folge hatten, seinem Verlag schriftlich mitgeteilt haben, dass er aus diversen Gründen – *in erster Linie aus politischen* – beschlossen habe, in absehbarer Zeit nach Ljubljana *nicht* zurückzukehren. Daher habe er die deutschen Behörden in München um politisches Asyl gebeten. Am 15. Oktober 1953 wurde die in seinem angeblichen

¹⁵ In seinem Interview aus dem Jahr 1963, das er der slowenischen Exilzeitschrift aus Argentinien *Med-dobja* gegeben hatte, meinte Šentjunc, dass man dem Blatt kein Papier mehr geben *wollte*, um Druck auf ihn auszuüben (Vodeb 1963: 183–184).

Schreiben bekundete Emigrationsabsicht an seinen Arbeitgeber in der Partei-Zeitung *Ljudska pravica – Borba*¹⁶ in einer Rubrik, die es sonst im Blatt gar nicht gab, nämlich *Bralci nam pišejo* [Leserbriefe], mit einem langen, mit Initialen T. B. signierten Kommentar abgedruckt. Hier wurde Šentjunc als ein Mensch mit ungesunden Tendenzen dargestellt, mit einer kleinbürgerlichen Denkweise, politisch rückständig und in gewissen Fällen mit Hass auf die heutige gesellschaftliche Wirklichkeit und sozialistische Ordnung erfüllt. Vor kurzem sei er, so der Leserbrief, auf eine Studienreise nach Deutschland aufgebrochen mit der Aufgabe, mit den ausländischen Journalisten in Kontakt zu treten, die jugoslawische Presse zu repräsentieren (mit welchem Recht und wer habe ihn dazu bevollmächtigt, so der Verfasser des Leserbriefes) und vier Reportagen über seine Reise in Deutschland zu schreiben. Die verleumderische Schlussfolgerung des anonymen Beitraglers lautete: Šentjunc sei in Deutschland geblieben, weil er wohl Sehnsucht nach den ehemaligen deutschen Soldaten, mit welchen er den Krieg verbracht und schwere Tage geteilt hätte, spürte (T. B. 1953: 6).¹⁷ Am Tag darauf, dem 16. Oktober 1953, erschien PP ohne jegliche Erklärung zum letzten Mal. Aus dem Impressum wurde der Name von Igor Šentjunc als Redakteur getilgt.

Möglich wäre aber auch, dass Šentjunc ins Ausland nicht *geschickt* wurde, sondern dass er *emigrierte*.¹⁸ Unabhängig davon, wie er in den Westen gelangt war, waren es wohl auch folgende Ereignisse, die seinen Entschluss, in West-Deutschland zu bleiben, gefestigt hatten:

1. Šentjunc hatte noch vor seiner Reise / Flucht nach Deutschland erfahren, dass man im August 1953 den Direktor seines Verlages, Boris Osole¹⁹, einen ehemaligen Partisanen und überzeugten Kommunisten, der wegen des Informations-Büros (Bruch mit Stalin) bereits seine Strafe abgesessen hatte, festnahm, weil er im trunkenen Zustand über Tito witzelte (Vodeb 1963: 184). Osole war ein Mitschüler von Šentjunc in Ptuj. Er war, genauso wie alle Geschwister (zwei Brüder und eine Schwester), Mitglied des von Šentjunc' Vater gegründeten liberal orientierten Turnvereins *Sokol*, was bedeutet,

¹⁶ Die slowenische Zeitung *Ljudska pravica* war damals ein gemeinsames Unternehmen mit der jugoslawischen Partei-Zeitung *Borba*, die Redaktionen in Belgrad, Zagreb und Ljubljana unterhielt. Die beiden Publikationen hatten *eine* Redaktion und viele der im slowenischen Blatt veröffentlichten Artikel wurden vom Belgrader Team beigesteuert und in slowenischer Übersetzung abgedruckt. Der Grund dieser Praxis war meiner Meinung nach nicht ökonomischer, sondern inhaltlicher Natur. Er lag im Umstand, dass man auf diese Weise die Veröffentlichungspolitik beider Blätter, vor allem jedoch des slowenischen, leichter kontrollieren und steuern konnte.

¹⁷ Das würde im Klartext bedeuten, dass Šentjunc *offiziell* ins Ausland geschickt wurde, um dort Nachrichtendienste zu leisten. (Vgl. auch die Parteiakte von I. Šentjunc: OOKKS, 17. 10. 1953. AS 1589, TE 3631.) Es sei hier angemerkt, dass die Zagreber *Borba*, die in der Narodna in univerzitetna knjižnica (National- und Universitätsbibliothek, forthin NUK) in Ljubljana aufbewahrt wird (die Belgrader *Borba*, die im Unterschied zu der heute immer noch erscheinenden *Politika* nicht in kyrillischer Schrift gedruckt wurde, gibt es in der NUK nicht), über das Exilgesuch von Šentjunc weder damals noch später berichtete, obwohl das slowenische Pendant dazu, *Ljudska pravica*, wie wir gerade gesehen haben, wortreich zum Fall Šentjunc Stellung genommen hatte. Offensichtlich wollte man den Schaden möglichst klein halten, aber gleichzeitig die Slowenen vor ähnlichen Taten „vorwarnen“.

¹⁸ Vgl. das Interview von Taras Kermauner (1930–2008) für die Zeitung *Delo*, das unter dem Titel *Moja družina, moji prijatelji in jaz v kolesju slovenstva* veröffentlicht wurde. Leicht angewidert spricht er hier von dem Emigranten Šentjunc, der es im Unterschied zu ihm, der die Unfreiheit und die Partei bekämpft habe, vorgezogen habe zu emigrieren.

¹⁹ Auch T. B. schreibt dazu, freilich ein wenig anders, als es Šentjunc 1963 in seinem Interview aussagt. (Vgl. T. B.: 1953, 6; vgl. auch: Vodeb 1963: 184.)

dass sie (bzw. ihre Eltern), obwohl erst Jugendliche, (politisch) Gleichgesinnte und befreundet gewesen sein mussten. Wie den Ausführungen von Šentjerc, die vom Philosophen, Theologen, Kunsthistoriker, auch Lyriker, Rafko Vodeb (1922–2002) in seinem Interview festgehalten wurden, zu entnehmen ist, merkte zeitgleich ein Major der Geheimpolizei – er und Šentjerc suchten Schutz vor dem Regen in der Passage des Laibacher Wolkenkratzers, wo *PP*'s Verwaltung ihre Büroräume hatte und in dessen Nähe sich auch der Sitz der Geheimpolizei befand – ihm gegenüber an, dies sei nur der Anfang gewesen und man würde es nicht nur bei diesem einen Fall bewenden lassen (Vodeb 1963: 184)

2. Šentjerc bekleidete 1953 den Chefredakteurs-Posten bei einer Zeitschrift, die wegen der Aktualität und Brisanz ihrer Beiträge äußerst populär war. Er deckte darin die Grausamkeiten des Faschismus, aber auch des Kommunismus auf (z. B. die Liquidierungen von emigrierten spanischen Kämpfern in der UdSSR und die fragwürdige Rolle, die dabei Palmiro Togliatti (1893–1964), Ilija Ehrenburg (1891–1967) und Dolores Ibárruri – La Pasionaria (1895–1989) gespielt hatten).²⁰

3. Auch im Blatt selbst, das Šentjerc herausgegeben hatte, wird in den manchmal signierten, manchmal anonym erschienenen Wortmeldungen von dessen prekärer Lage berichtet. So wendet sich die Redaktion wiederholt an die Leser, indem sie von hohen Papierpreisen und Druckkosten berichtet, die eine Preiserhöhung der Publikation zur Folge hatten. Ein Mal führt sie eine Umfrage zur Beliebtheit und Qualität der Publikation bei den Lesern durch mit der Bitte um schriftliche (auch kritische) Stellungnahmen zum Inhalt des Blattes, eine Vorgehensweise, die bei uns damals *nicht* üblich war. In der Begründung einer dieser Aktionen gab die Redaktion an, dass, seitdem *PP* auf dem Markt war, sowohl seine Auflage als auch die Zahl seiner Gegner gestiegen seien, die das Blatt am liebsten eingehen lassen würden. Gleichzeitig kündigte sie an, zu einem späteren Zeitpunkt die Leser zu öffentlichen Kundgebungen aufzufordern, um die Lage mit ihnen öffentlich zu diskutieren (Uredništvo¹, 1). Das war im Klartext nichts anderes als ein angedrohter Aufstand. Die Partei sah sich genötigt zu handeln: Ein halbes Jahr später wurde Šentjerc ins Ausland geschickt bzw. er ist nach Westdeutschland geflüchtet und *PP* wurde eingestellt. In Deutschland wurde er zum Emigranten. Dass er über seinen Entschluss, in Deutschland bleiben zu wollen, die einstigen Arbeitgeber per Post benachrichtigt haben soll, scheint mir heute fragwürdig. Auf jeden Fall wurde der Brief, in dem Šentjerc seine Emigrations-Absichten verkündet haben soll, bis heute nicht gefunden. Einmal in Deutschland, nahm Šentjerc relativ bald jene Tätigkeit wieder auf, die er am besten beherrschte: Er wurde Redakteur bei einer Zeitschrift und begann Romane zu schreiben.

4. Soll man aber den in *Ljudska pravica – Borba* veröffentlichten und hier bereits zitierten Aussagen des mysteriösen T. B. Glauben schenken, so bietet sich als Emigrationsgrund der Umstand an, dass man Šentjerc mit dem Auftrag nach West-Deutschland geschickt hatte, sich dort umzuschauen, d. h. zu spionieren und entsprechende Berichte zu verfassen. Er war dafür bestens qualifiziert: Er sprach Slowenisch, Serbokroatisch und Deutsch, hatte einige Kriegsjahre in österreichischer Vertreibung verbracht, war

²⁰ Darüber schrieb General Valentín Gonzáles, genannt El Campesino (Bauer, 1909–1983) in seinem Werk *Leben und Tod in der UdSSR* (erschienen in Paris 1950), nachdem er die SU verlassen hatte. Šentjerc kannte dieses Werk und berichtete darüber. (Mehr dazu in Miladinović Zalaznik 2007: 512–513).

eine Zeitlang deutscher Soldat gewesen und hatte in der jugoslawischen „Volksarmee“ gedient. *Last but not least*, in Slowenien war er organisiert (Mitglied der KP). Diesem Auftrag wollte sich Šentjunc entziehen und kehrte nicht mehr in seine Heimat zurück.²¹

Hier stellt sich im Zusammenhang mit Šentjunc noch eine Frage. Warum veröffentlichte er (so lange) seine Werke unter diversen Pseudonymen? Wollte er sich dadurch der Aufmerksamkeit des jugoslawischen Nachrichtendienstes entziehen, der damals auch in der BRD tätig war? – In den Zeiten des kalten Krieges hätten deutsche Verlage wohl kaum Einwände gegen die Verwendung eines exotisch klingenden Namens eines Emigranten gehabt, der im Westen zu einem angesehenen Autor wurde.

Ab 1956 lebte Šentjunc mit seiner Familie (fünf Kinder und eine Tochter aus seiner ersten Ehe in Slowenien, die etliche Jahre beim Vater lebte) am Starnberger See und war fast ausschließlich als freier Schriftsteller tätig. Nur gelegentlich arbeitete er für Magazine, Zeitschriften (Reisereportagen) und fürs Fernsehen (Drehbücher). Im Jahre 1963, zehn Jahre nachdem er emigriert war und sieben Jahre nachdem er in Deutschland seinen Erstling publiziert hatte, gab er sein erstes Interview für slowenisches Publikum. Es wurde von Rafko Vodeb, der damals in Rom lebte, geführt und in der Exil-Zeitschrift *Meddobje* in Argentinien veröffentlicht.²²

Ab 1987 lebte Šentjunc in Niederbayern. Einige Tage vor seinem 69. Geburtstag starb er am 27. Januar 1996 unerwartet an Herzversagen während der Arbeit an seinem dritten Roman des Zyklus *Zeitenwende*.²³ Sein Tod wurde im Feuilleton der slowenischen Presse dezent vermerkt (Glušič 1996: 15).

Im Jahr 1969 veröffentlichte Šentjunc als Igor von Percha seinen Roman *Charlotta. Gräfin von Potsdam*, eine Liebes- und Abenteuergeschichte, in der es eingangs heißt: „Die Ursachen dessen, was heute geschieht, liegen stets in der Vergangenheit.“ (Percha 2005: 5) Dieser Unterhaltungsroman wäre für uns weniger interessant, wäre an sich auch weniger brisant, wenn der Autor darin nicht die Arbeitsmethoden der Geheimdienste, das Anwerben von naiven oder idealistischen, wegen leichterer Vergehen oder Privatgeheimnisse erpressbarer Menschen beiderlei Geschlechts dargestellt hätte, die er wohl aus eigener Erfahrung im Nachkriegs-Slowenien gut kannte. Die Geschichte beginnt folgendermaßen: Zwei Kinder, ein zehnjähriger Junge und das fünfjährige Mädchen

²¹ Davon, dass dies eine gängige Arbeitspraxis der slowenischen Geheimpolizei war, zeugt auch eine *Familienanekdote*. Ende der 60er Jahre des verflossenen Jahrhunderts (wir durften damals den eigenen Reisepass nicht zuhause haben und mussten ihn daher für jede Auslandsreise beantragen), erging es meinem Vater – einem Ex-Partisanen, damals Rechtsanwalt – ziemlich ähnlich, als er mit einer Touristengruppe Moskau besuchen wollte: Die Geheimpolizei erfuhr es und wollte ihn für Informationsarbeit gewinnen. Er verzichtete auf diese Reise – aus Arbeitsgründen.

²² Die Zeitschrift *Meddobje* durfte, weil von der slowenischen Emigration herausgegeben, in Slowenien nicht gelesen werden, doch sie wurde im *D-Fonds* katalogisiert. Der *D-Fonds* ist die Bezeichnung für den so genannten Direktor-Fonds, der 1945 eingerichtet und bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts in der NUK geführt wurde. Es ist eine einmalige Einrichtung in Ex-Jugoslawien gewesen, aus welcher im Laufe der Zeit eine Sammlung der Emigrantendrucke hervorgegangen ist, die ihres gleichen sucht. Die in diesem Fonds aufbewahrten verbotenen Schriften durften nur mit einer Sondererlaubnis vor Ort gelesen werden. *Meddobje* befindet sich auch heute an der gleichen Lokalität in der NUK wie damals, nämlich in der Manuskripteabteilung.

²³ Der Roman *Vaters Land* (1997) wurde von seiner Frau Eva Šentjunc und dem Verlagslektor Rolf Ulrici behutsam zu einem Abschluss geführt.

Charlotta Wielcke, ein unehelich geborenes Kind, das seinen Vater nicht kennt, werden in Potsdam im Kaiserschloss, wo ihre Eltern arbeiten, Zeugen eines Mordes. Dabei finden sie ein Kästchen und verstecken es intuitiv. Das Mädchen wird zur Gärtnerin ausgebildet und findet als eine junge Schöne Arbeit in Rom, wo sie ihr erstes Liebesabenteuer erlebt, aber auch von Kriminellen überfallen, vergewaltigt und ausgeraubt wird. Sie leistet Widerstand und tötet in Notwehr einen der Täter. Sie wird von einer alten einsamen Dame aufgenommen und zieht mit ihr auf ihre Güter in Deutschland. Ihre Wohltäterin stirbt, vermacht ihr einen Teil ihres Vermögens und weihet sie gleichzeitig in ein Geheimnis ein, das Charlotta gegebenenfalls bis hin zum deutschen Kaiser führen könnte. Sie bekommt eine neue Identität (Urkundenfälschung) und reist als Comtesse von Taffy-Palmanova durch die Welt, heiratet einen Grafen, lässt sich von ihm scheiden und ehelicht kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs einen jungen Franzosen, der im Krieg fällt. Sie wird als jemand, der sich mit gleicher Natürlichkeit und Leichtigkeit durch die deutsche und französische Welt bewegt, zur Spionage zugunsten der Franzosen durch Erpressung (längere Haft, nächtelange Verhöre, unbefohlene Anwesenheit bei der Hinrichtung eines Bekannten) gezwungen. Dabei appelliert man pervers genug auf ihre Friedensliebe, die sie sogar in fremden Schlafzimmern unter Beweis stellen soll. Doch anstatt zu verraten, rettet sie unter Lebensgefahr ihr Opfer – ihre erste große Liebe, den Fürsten Arthur zu Wied. Die ganze Aktion findet 1916 statt, mitten im Ersten Weltkrieg also, als der österreichische Kaiser Karl mit Hilfe des Fürsten zu Wied versucht, einen separaten Frieden mit den Russen zu schließen, was Franzosen zu vereiteln suchen.

Šentjurc war ein äußerst kritischer Zeitgenosse. Seine Werke sind nichts anderes als ein Spiegel der Zeit, wo er jene Gesellschaftsprobleme behandelte, jene Themen ansprach, die ihn beschäftigten, aber auch aktuell waren. Geradezu prophetisch klingen die Worte Arthurs, einer Romanfigur, die von einem Mitglied der altehrwürdigen, historisch verbürgten und hoch angesehen Adelsfamilie derer zu Wied inspiriert wurde, die fast am Schluss des Romans zu lesen sind, nachdem er sich vor Verfolgungen diverser Geheimdienste in die Schweiz hatte retten können: „Man schickt Berufsmörder aus, heuert Taschendiebe oder Zuhälter an. [...] Eine Zivilisation, in der sich die Staaten durch ihre Organe der Methoden der Unterwelt bedienen, ist zum Untergang verurteilt. Und sie hat es nicht besser verdient.“ (Percha 2005: 315).

Universität Ljubljana, Slowenien

QUELLEN UND LITERATURVERZEICHNIS

- Anonym.¹ „Matematični problemi v madžarskih šolah.“ *PPP* I. 14 (10. 10. 1952). 4.
 Anonym.² „Življenje in smrt v Sovjetski zvezi. Kako se je godilo borcem republikanske Španije v Sovjetski zvezi. – Življenje, ki je slabše od smrti.“ *PPP* I. 17 (31. 10. 1952). 1.
 Anonym.³ „Budimpeštanski lev.“ *PPP* I. 23 (12. 12. 1952). 2.
 Anonym.⁴ „Moderna inkvizicija. Novo poslopje madžarske tajne policije – Tri nadstropja podzemskih zaporov in mučilnic – Tudi najmočnejši so voljni ‘izpovedati’.“ In: *PP* II. 4 (23. 01. 1953). 1.
 Glušič, Helga. „Tenkočuten opazovalec in izjemno spreten fabulist.“ *Delo, Književni listi* (15. 2. 1996). 15.

- Krüger, Hardy. *Eine Farm in Afrika*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe Taschenbuch 2007.
- Miladinović Zalaznik, Mira. „Heinrich Böll und Edvard Kocbek im Briefwechsel. Die Geschichte einer Freundschaft.“ Fernando Magallanes Latas (Hg.): *Estudios Filológicos Alemanes* 12 (2006): 607–621.
- _____. „Igor Šentjerc (1927–1996), ein Immigrant in die deutsche Sprache, und sein spanischer Roman“. Fernando Magallanes Latas (Hg.): *Estudios Filológicos Alemanes* 13 (2007) : 505–516.
- Percha, Igor von. *Charlotta. Die Gräfin von Potsdam*. Augsburg: Weltbild 2005.
- Pfeideler, Martin. „Kaj se je zgodilo v Berlinu. Zahodnoberlinski novinar med demonstranti, tanki, sovjetskimi vojaki in policisti v Vzhodnem Berlinu – Generalna stavka v Vzhodni Nemčiji – Zadnje vesti.“ *PP* II. 26 (26. 06. 1953). 1.
- P(ibernik), F(rance). „Šentjerc, Igor.“ Kos, Janko et al. (Hg.): *Slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba 1996. 446.
- T. B. „S tem sramotnim dejanjem so pokazali svoj pravi obraz“. *Ljudska pravica – Borba*. 259 (15. 10. 1953). 6.
- Vodeb, Rafko. „Srečanje na Lilijski poti. (Razgovor z Igorjem Šentjercem).“ *Meddobje* 3–41 (1963): 180–188.
- Uredništvo.¹ „Anketa PP: Dragi bralci!“ *PP* II. 12 (20. 03. 1953). 1.
- Uredništvo.² „Obvestilo.“ In: *PP* II. 33 (14. 08. 1953). 1.
- Vodušek Starič, Jera. *Prevzem oblasti 1944–1946*. Ljubljana: Cankarjeva založba 1992.

Internetquellen

- Igor von Percha. http://www.ava-bookagency.com/autoren/Percha_Igor_von_.htm (Zugriffsdatum: 13. 08. 2008)
- 50 Jahre Ungarnaufstand. Bibliographie aus dem Bestand der Bibliothek der Bundesstiftung Aufarbeitung http://www.stiftung-aufarbeitung.de/downloads/pdf/hu_1956medien.pdf (Zugriffsdatum: 13. 08. 2008).
- Miki Muster: Intervju. http://www.playboy.si/branje/intervju/miki_muster-4409@4.aspx (Zugriffsdatum: 13. 08. 2008).
- Taras Kermauner: *Moja družina, moji prijatelji in jaz v kolesju slovenstva*. http://www.slo.at/zso/sturm_sl_more.php?id=1170_0_6_0_M (Zugriffsdatum: 13. 08. 2008).

TRANSKULTURALITÄT DER ‚SCHWEIZER‘ AUTORIN ILMA RAKUSA

Vesna Kondrič Horvat

Abstract

Ilma Rakusa gibt mit ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin, Essayistin, Übersetzerin und Dozentin ein Paradebeispiel für die Transkulturalität ab, die bekanntlich die Fähigkeit bedeutet, scheinbar gegenteilige Werte in Einklang zu bringen. Sie hat die Erfahrung mehrerer Kulturen und Sprachen gemacht, die sie sehr konstruktiv zu verbinden weiß, was ihre Gedichte, Dramolette, Erzählungen sowie Essays am deutlichsten demonstrieren. Der Beitrag versucht ein reiches Spektrum ihres transkulturellen Lebens und Schaffens zu erfassen.

„Triest disponiert zur Vielsprachigkeit, sein kakanisches Erbe ist allenthalben präsent. Ich bewegte mich wie selbstverständlich zwischen den verschiedenen Idiomen. Und die Identität, die sich dabei herausbildete, war multipel und bunt. Triest verdanke ich den Sinn für sprachliche und kulturelle Vielfalt, für den Reiz der Mischungen und Schichtungen, der kreativen Uneindeutigkeit. Soll ich ergänzen: der Ambivalenz?“ (Rakusa „Zwischen Märchen und Melancholie“ 79)

Diese Worte stammen von der Dichterin Ilma Rakusa. Triest, von dem sie hier spricht und wo sie bis zu ihrem fünften Lebensjahr lebte, kündigte die künftige Transkulturalität dieser ‚Schweizer‘ Autorin an. Laut dem Philosophen Trompenaars ist transkulturelle Kompetenz die Fähigkeit, scheinbar gegenteilige Werte in Einklang zu bringen. Dabei soll es besonders wichtig sein, die Stereotypie der einzelnen Kulturen zu kennen.¹ Geht man davon aus, dass die transkulturelle Kompetenz synonym zu der interkulturellen Kompetenz verwendet wird, jedoch stärker die kulturübergreifenden Kompetenzen, wie die Sozialkompetenz betont, so können wir in der ‚Schweizer‘ Autorin Ilma Rakusa ein Paradebeispiel für diese Fähigkeiten finden, die sich in ihrem kulturellen Engagement und ihren Werken manifestieren.

Transkulturalität, der 1999 von Wolfgang Welsch begründete Begriff, wird hier nicht zufällig verwendet, denn Ilma Rakusa eignet sich bestens für die Veranschaulichung dieses Wortes. Wie aus Welsch' Schriften hervorgeht, bedeutet die Transkulturalität für ihn die praktische Anwendung dessen, was er unter „transversaler Vernunft“ versteht, wie dies bereits aus dem Titel seines Buches aus dem Jahre 1995 hervorgeht, und

¹ Ausführlicher dazu in Fons Trompenaars: *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. Random House Bussines Books 1993.

diese „transversale Vernunft“ kann man auch bei Ilma Rakusa feststellen. Der Begriff Transkulturalität entwickelte sich nämlich als Antwort auf die immer eindringlichere Globalisierung einerseits und eine Verstärkung von Partikularisierungen und somit Plädoyers für lokale Kulturen andererseits. Nach Welsch handelt es sich bei Transkulturalität um einen Begriff, der von der klassischen Auffassung der Monokultur abweicht, aber ebenso von den Begriffen „Interkulturalität“ und „Multikulturalität“. Nach ihm ist die Beschreibung der Kulturen als Inseln deskriptiv falsch. Die heutigen Kulturen seien innerlich durch Pluralisierung der Identitäten gekennzeichnet und äußerlich durch die Überschreitung der eigenen Grenzen. Die traditionelle Kulturauffassung sei weiterhin normativ gefährlich, weil sie struktural die Unterschiede unterdrücke sowie Separatismus und Gewaltkonflikte fördere. Der Hauptmangel der beiden Ausdrücke „Interkulturalität“ und „Multikulturalität“ liege in der Annahme, dass die Kulturen homogene Inseln oder begrenzte Sphären seien. „Transkulturalität“ verstehe dagegen die Kultur als Verflechtung, die man auch auf der individuellen Ebene finden könne. Transkulturalität ziele auf Kulturen mit der Fähigkeit der Verbindung und des Übergangs bei gleichzeitiger Gefahr der Homogenisierung und Uniformierung der Kultur. Kulturbuntheit tritt also auf eine neue Weise auf und zwar vielmehr als kulturelle Mischung denn als Aufstellung von klar abgrenzbaren Kulturen. Dies kann man am Beispiel der heute als „Schweizer Autorin“ bezeichneten Künstlerin am schönsten veranschaulichen.

Die ‚Schweizer‘ Autorin, d.h. 1946 in der Slowakei geborene Tochter eines slowenischen Vaters und einer ungarischen Mutter, die in der Slowakei sowie in Ungarn, Slowenien, Italien und in der Schweiz mehrsprachig aufgewachsen ist, steht als Schriftstellerin, Übersetzerin, Publizistin und Slawistin schon seit langem paradigmatisch für die neu aufgekommenen Wörter wie „interkulturell“, „transkulturell“, „multikulturell“ etc. und ist eine subtile Vermittlerin zwischen verschiedenen Nationen, Kulturen und Sprachen. Mit Hilfe der auf der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft basierenden Abhandlung wird in diesem Beitrag gezeigt, dass es sich um eine Persönlichkeit handelt, die ein sehr scharfes Gehör für die Pluralität nicht nur der historischen, sondern vor allem der heutigen Lebenswelten entwickelt hat, in ihren Werken einen starken Gegenwartsbezug aufweist und auf die kulturgeschichtlichen Voraussetzungen der Literatur verweist. Oder anders gesagt: sie ist ein offener, kosmopolitischer Mensch, der durch seine Persönlichkeit und Tätigkeiten die heute sehr oft nur proklamierte Interkulturalität und die Möglichkeit für das Zusammenleben von verschiedenen Kulturen und Nationen personifiziert und sie auch als Mensch lebt, womit sie gerade im Jahr des interkulturellen Dialogs demonstriert, wie wir es trotz der Unterschiede miteinander schaffen können, wie die Interkulturalität zur Transkulturalität wird.

Um das zu beweisen, berufe ich mich in der vorliegenden Studie auf die germanistische Philologie als Kulturwissenschaft, denn ich betrachte die Literatur als „Teil der Gesamtkultur, also in ihrer Mitwirkung an Konstitution, Tradierung und Veränderung von kulturellen Sinn- und Zeichenbildungen“ (Dieterle 2001: 1). Kulturalität bedeutet nämlich, „dass historische Gegenstände (zum Beispiel literarische Texte) nicht als autonome, isolierte Objekte bestehen, sondern spezifischen, historischen und kulturellen Bedingungen unterworfen sind“ (Benthien und Velten 2002, 13), vor allem wenn man bereit ist, die Ästhetik nicht von der Wahrnehmung der lebensweltlichen und historischen Erfahrung abzuschotten. Dabei dringt immer mehr ins Bewusstsein, dass unsere Kulturen

keine geschlossenen Einheiten sind, sondern eine wechselseitige Wirkung haben. Ilma Rakusa ist sich dessen schon lange bewusst. Sie ist eine sprachgewaltige und formbewusste Künstlerin, deren höchst poetische Texte zwar den Willen zum ästhetischen Ausdruck deutlich zu spüren geben, die aber trotzdem nie ihre Eingebundenheit in die sozialen und historischen Verflechtungen vergisst; sie befasst sich auch mit brisanten gesellschaftlichen Fragen.

Ilma Rakusas Transkulturalität bezeugen ihre Aussagen, in denen sie sich selbst als „eine deutschsprachige Schriftstellerin, die in Zürich lebt“ (Rakusa *Zur Sprache gehen* 7) bezeichnet und zugleich feststellt, dass die Schweiz in ihren Texten nicht vorkommt: „Es sind ferne Schauplätze, fremdländische (oft russische) Namen, die meine Prosa und Lyrik bevölkern, als führte ich einen heimlichen Dialog mit andern – auf deutsch“ (8). Diese Zwiesprache führt sie, auch weil sie zugleich von sich als einer „im ursprünglichen Sinne Heimatlosen“ spricht (100). „Fremdsein als Lebensart“ betitelt sie einen ihrer zahlreichen Aufsätze, in dem sie von „Heimatlosigkeit und Mehrsprachigkeit“ (Rakusa „Fremdsein als Lebensart“ 6) spricht und stellt an einem anderen Ort fest: „Ich bin ein Nomade des Geistes. Eine Nomadin, wenn man so will. Ich habe Standorte, keinen Standort. Ich setze über von Sprache zu Sprache, und falls es Die Sprache gibt, großgeschrieben, ist es meine Heimat in Anführungszeichen“ (Ilma Rakusa 180) und an einer anderen Stelle sieht sie sich als „schreibende Nomadin, unterwegs mit einem *work in progress*“ (Rakusa *Zur Sprache gehen* 16, wobei sie *work in progress* als „eine fortschreitende Konstitution von Sprache und Identität“ (32) versteht.

Aus ihrem gesamten Schaffen, den literarischen Werken, Essays, Übersetzungen und Zeitungsartikeln strahlt eine Offenheit für alles und es scheint, dass sie sich überall an das ihrer Erzählung „Gehen“ vorangestellte Motto von René Char hält: „Wir können nur im Offenen leben, exakt auf der hermetischen Trennlinie zwischen Schatten und Licht. Doch werden wir unwiderstehlich nach vorn gestoßen. Unsere gesamte Person unterstützt und beschleunigt diesen Drang“ (Rakusa „Gehen“ 53). Diesen Drang bannt diese von der „Sehnsucht nach der Form“ (Rakusa *Zur Sprache gehen* 15) gezeichnete Autorin in verschiedene Formen, am liebsten in Gedichte. Ihr ganzes Opus ruht auf Wörtern mit jener magischen Kraft, die sie immer wieder zu deren Aufzeichnung, zur Schaffung eines eigenen Alphabets zwingt, den Leser aber immer wieder davon überzeugt, dass erst die Sprache die Welt erschafft. Die daraus hervorgehende Gestaltung des sprachlichen Materials bedeutet jene primäre Beziehung, mit der die Dichterin nicht die Wirklichkeit in Worte fasst, sondern durch ihre Schreibweise den Bezug zur Wirklichkeit. Sie bedient sich dabei einer breiten Palette: Lyrik, Prosa, Dramolette und Essays, ist aber ebenso eine anerkannte Übersetzerin, Kritikerin und Publizistin, die mit ihrer Kreativität und ihrem luziden Denken sichtbare Spuren im kritischen gesellschaftlichen Dialog des mitteleuropäischen Raums hinterlässt, welcher zu jedweder Grenzüberschreitung tendiert und zur Transkulturalität disponiert. Wie bereits zu Beginn angedeutet, wurde die diplomierte Romanistin und Slawistin, die in Zürich, Paris und Leningrad studierte und mit einem Thema zum „Motiv der Einsamkeit in der russischen Literatur“ promovierte, schon früh von dem Grenzgang, von der Verflechtung der Sprachen gezeichnet und reflektiert diese auch oft. Dabei stellt sie fest, dass „Grenznähe das Bewusstsein der Differenz schärft“ (Rakusa „Dreimal Süden“ 29). Bereits als kleines Mädchen träumte sie „dreisprachig“ (31) und die Sprachenvielfalt erlebt sie nach eigenen Worten als

Heimat. Die schöpferische Beschäftigung mit der Sprache und die Wortkunst wurden ihr in die Wiege gelegt. Die „Nomadin des Geistes“ wechselt dauernd von Ort zu Ort, von Kultur zu Kultur, von Sprache zu Sprache und sprengt damit die Grenzen.

Nicht unbegründet nennt sie die Sprache mit Danilo Kiš, einem von ihr übersetzten Autor, „Schicksal“ (Rakusa *Zur Sprache gehen* 66). Ihre frühe Kindheit verbrachte sie in ihrem Geburtsort Rimavska Sobota, in Budapest, Ljubljana und Triest und wurde bereits hier verschiedenen sprachlich-kulturellen Lebenswelten ausgesetzt, die sie unterschiedlich erlebte. Mit fünf kam sie nach Zürich, wo sie zum ersten Mal die Fremdheit wahrnahm: „Triest war Glück, Zürich – protestantisch und meerlos – machte Fremdheit bewusst“ (Rakusa „Selbstvorstellung“, 169). Ihre Studienaufenthalte und privaten Wege führten sie in verschiedene Richtungen in Europa und weltweit. Die damit verbundene Offenheit und Aufnahmefähigkeit für Differenzen spiegeln sich sowohl in ihren Erzählungen und Gedichten, in den Essays und Anthologien wie auch selbst in der Wahl der Autoren und Autorinnen, mit denen sie sich beschäftigt – sei es als Übersetzerin oder als Forscherin: Marguerite Duras, Marina Zwetajewa, Josif Brodskij, Danilo Kiš, Imre Kertész und viele andere. Sind die Arbeitssprachen der Übersetzerin, Forscherin und Publizistin Französisch, Russisch, Serbokroatisch und ihre Muttersprache Ungarisch, so wählte sie Deutsch als ihr literarisches Idiom. Durch die Verleihung des Adalbert-von-Chamisso-Preises im Jahre 2003 (dieser wird seit 1985 für herausragende literarische Leistungen deutsch schreibender Autoren und Autorinnen nichtdeutscher Herkunft und Muttersprache verliehen) wurde Ilma Rakusa als eine der bedeutendsten SprachschöpferInnen in der deutschen Sprache anerkannt. Auch wurden ihre Werke bereits in viele Sprachen übersetzt.

Betrachtet man ihr Opus, so muss man von poetischen, lakonischen, elliptischen, assoziativen, komplexen, heterogenen Texten sprechen. Sie zeichnet sich durch einen hohen Sinn für Rhythmus, Wiederholungen, Andeutungen, bewusstes Konstruieren der Situationen und Evokation der Bilder und Gefühle mittels einer sehr verdichteten, fragmentarischen und höchst poetischen Sprache aus. Am schönsten fühlt man diese Sprache in den Gedichten, mit denen sie ihre schriftstellerische Karriere begann. „Kunst ist und bleibt eine Paralleltat, ein Pendant zur Wirklichkeit. Eine Schöpfungsgeschichte sui generis“ (Rakusa *Farbband und Randfigur* 17) meint sie und an einer anderen Stelle: „Dichtung ist eine Parallelwelt. Und sie schafft das Paradox, mein Fremdsein so umzuwandeln, daß es heimisch wird. Das einzige, was es mir abverlangt, ist ein waches Ohr für die Sprache, für ihre Musik, für ihre ‚Applikatur‘ – und Arbeit am Wort“ (Rakusa *Zur Sprache gehen* 42). In erster Linie handelt es sich zwar um Arbeit mit der Sprache, um Spiel mit der Sprache, um den Drang, sich selbst auszudrücken, doch beruht dies alles auf einer äußerst subtilen Beobachtung der Welt und des eigenen Selbst. „Beschwörung, nicht Belehrung ist das Eigentümliche der poetischen Sprache“ (36). Zugleich geht es um die kritische Aufzeichnung der Dinge, die die Schriftstellerin bewegen, wenn sie die Welt um sich aufnimmt und dabei bereits den Drang nach deren Versprachlichung spürt. In Gedichten ist sie sensible, nachdenkende und reflektierende Forscherin der Seele und der Welt. Darin gelingt ihr mit einer ganz persönlichen Sprache und mit präziser Arbeit am Wortmaterial immer wieder die „Wiedergabe einer konzentrierten Vision, eines momentanen Zustands, einer Empfindung, einer Ansicht; [...]“ (Rakusa *Farbband und Randfigur* 50f) eines Ereignisses oder einer Erinnerung. Das Sinnbild

wird sprachlich verdichtet, wobei die Dichterin die Wörter in mehrdeutige Beziehungen setzt und ihre unterschiedlichen Bedeutungen, unterschiedlichen Möglichkeiten durchspielt, sei es, dass es sich um den „Kosmos der Sinnlichkeit, der Phantasie“ handelt, in dem Gedichtband *Ein Strich durch alles. Neunzig Neunzeiler* /1997, worin sie „Momente, Erinnerung, Notate, verkürzte Geschichten“ (Rakusa *Ein Strich durch alles*, Klappentext) einfigt, oder um die acht frei fließenden langzeiligen erzählenden Gedichte im Band *Love after Love* /2001, worin das lyrische Subjekt zärtlich, herb und traurig in einer Mischung aus Deutsch und Englisch die Sehnsucht, die Trauer und den Verlust des geliebten Menschen thematisiert. Lyrisch, ebenso musikalisch und rhythmisch wie die Poesie ist in ihrem Wesen auch ihre Prosa, in der „nur noch Situationen konstelliert werden“ (Fürst-Reuter 1993: 23), wie sie treffend ihre schriftstellerische Tätigkeit selbst bezeichnet. Bereits im Erstling *Die Insel*, in dem es um „Fremdheit, Identitätssuche und Spracharbeit“ (Rakusa *Zur Sprache gehen* 23) geht, findet man nur Gedankensplitter, Impressionen, Träume und keine linearen Geschichten, obwohl dort die Sprache noch weniger dicht ist. Im Zentrum steht ein Mann, der von seiner Frau verlassen wurde und auf der griechischen Insel Pathoms – die Offenbarung Johannes’ und Pathmos-Hymne von Hölderlin reden mit – in der Konfrontation mit der ‚Fremde‘, über den Verlust hinwegzukommen versucht. In der als fremd erfahrenen Umwelt kann er sich leichter mit sich selbst auseinandersetzen, leichter zu sich finden und hier befindet sich der „mitteleuropäische Kopfmensch auf dem Prüfstand“ (Rakusa *Die Insel* 16). Er lebt auf der Insel als Fremder, „selber eine Insel inmitten der Menschen, deren Sprache er nicht kennt, ausgeschlossen – oder eingeschlossen – weil er es so will“ (19). Ilma Rakusa psychologisiert oder erklärt nicht, sondern entlarvt mittels Sprache und Gesten zwischenmenschliche Beziehungen. Kulturelle Unterschiede, wie sie sich aus dem Aufenthalt in einem fremden Land ergeben und aus der Geschlechterdifferenz ergeben, bilden das zentrale Thema dieses Werkes. Noch eine kurze Bemerkung zu den Erzählungsbänden Ilma Rakusas, die ebenso die kulturelle Buntheit thematisieren und nach dem Erstling immer komprimierter, reduzierter, fragmentarischer, durch Bilder und Andeutungen verfremdet werden. Zwischen den Zeilen steckt viel Ungesagtes. Beide Erzählungsbände – *Miramar* /1986 und *Steppe* /1990 – enthalten Texte, die als Sammlungen von Stimmungen und Fragmenten, als kurze, auf ein Minimum verknäppte Erzählungen bezeichnet werden können. Es sind virtuos skizzierte, fragmentarische Situationen, in einer konzisen Sprache verfasst, wo ein weiter Assoziationsraum durch viel Verschwiegene in den Netzstrukturen eröffnet wird. Nicht zufällig spielt Walter Schmitz dabei auf das Rhizom an: „Dezentriert und nicht-hierarchisch, entwickeln sich für den Leser die Texte Ilma Rakusas im Prozeß der Lektüre. An Deleuze/Guattaris Charakteristik des Rhizoms darf man hier wohl denken; [...]“ (Schmitz 2006: 212).

Auch als Literaturwissenschaftlerin ist Ilma Rakusa Vermittlerin zwischen den Kulturen. Als Assistentin bzw. seit 1977 als Dozentin für slawische Sprachen und Literaturen an der Universität Zürich beschäftigt sie sich auch wissenschaftlich mit der Verbindung und Verflechtung von Kulturen, gab unter anderem einige Anthologien heraus und publizierte eine Reihe von wissenschaftlichen Aufsätzen. In zahlreichen Artikeln und Essays, besonders ausführlich jedoch in ihren Grazer Poetikvorlesungen *Farbband und Randfigur* /1994 und Dresdener Chamisso-Poetikvorlesungen 2005 *Zur Sprache gehen* spiegelt sie ihr eigenes multikulturelles Schaffen, ihre eigenen

poetischen und erzählerischen Verfahren in den Poetiken von kulturell und sprachlich ganz unterschiedlichen Autoren und Autorinnen: Marina Zwetajewa, Danilo Kiš, Oskar Pastior, Gertrude Stein, Inger Christensen, Rilke, Puschkin, Peter Waterhouse, Novalis und vielen anderen – und beweist dadurch, dass große Werke keine einsamen Leistungen sind, sondern Jahrhunderte von gemeinsamem, transkulturellem Denken voraussetzen. Ihre Transkulturalität bringt sie oft auch selbst zur Sprache, denn sie spricht „von vielen Stimmen in meinem Kopforchester“ (Rakusa *Zur Sprache gehen* 51), die ihr Schaffen deutlich geprägt haben. Vornehmlich die „Grenzgänger von den ‚hereinbrechenden Rändern‘ Europas“, die sie als die „wahren literarischen Kosmopoliten“ (28) bezeichnet. Selbstreflexionen über das Schreiben sind also ebenso ein Teil des Schaffensprozesses von Ilma Rakusa. Ihre Beziehung zu den schönen Künsten kommt auch in der Essaysammlung mit dem vielsagenden Titel *Langsamer!* zum Ausdruck, worin sie „mit der Lektüre als Liebesakt“ (Rakusa *Langsamer!* 17) gegen das „Geschwindigkeitszeitalter“ (41) plädiert.

Neugier und Neigung zum Übergreifen und Überschreiten der Grenzen prädestinierten sie auch, sich als Übersetzerin aus dem Französischen, Russischen, Ungarischen und Serbokroatischen einen Namen zu machen, zu einer Autorin, die ihre „sprachkünstlerische Begabung in fremde Dienste“ stellt (Rakusa *Zur Sprache gehen* 43), wobei ich ihre Übersetzungen mit Doris Bachmann-Medick als „Repräsentation fremder Kulturen“ verstehe, oder noch genauer gesagt, Repräsentation der Verbindung von Kulturen. Die größte Anerkennung für ihre Spitzenleistungen auf diesem Gebiet war der Petrarca-Preis, den sie 1991 als Übersetzerin der Werke von Marina Zwetajewa ins Deutsche erhielt, mit der vielsagenden Begründung, die russische Dichterin sei erst durch ihre einfühlsame Übertragung in ihrer Bedeutung für die moderne Literatur sichtbar geworden, womit sie wieder einmal ihre Rolle als exzellente interkulturelle bzw. transkulturelle Vermittlerin bestätigte. Für die Übersetzungen wählt sie meistens AutorInnen, die nicht nur große KünstlerInnen sind, sondern deren Werke auch zur größeren transkulturellen Verständigung beitragen, Werke, deren Faszination „auf dem Paradox von gleichzeitiger Vertrautheit und Fremdheit“ beruht (Rakusa *Zur Sprache gehen* 53), wie das beispielsweise bei dem großen Danilo Kiš der Fall war, der mit seiner Trilogie *Frühe Leiden Garten, Asche, Sanduhr* „die Auslöschung des mitteleuropäischen Judentums“ (54) beschrieben hat, oder mit *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* 1976 „die radikalste literarische Auseinandersetzung mit dem stalinistischen Totalitarismus“ (63) schuf.

Von äußerst großer Bedeutung für die transkulturelle Verständigung ist auch Ilma Rakusas essayistische Betätigung. Als mitteleuropäische, kosmopolitische, zwischen vielen Sprachen und Kulturen angesiedelte Autorin, wurde sie im Jahre 1998 mit dem Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung geehrt. In einer Zeit, in der die Welt einerseits immer mehr zusammenwächst, auf der anderen Seite jedoch die Risse immer offensichtlicher werden, in einer Zeit der Entfremdung, Intoleranz und Globalisierung reflektiert sie luzid auch die Möglichkeiten der Kunst, der Kultur und des Zusammenlebens. Die Essays Ilma Rakusas entpuppen sie als wache Teilnehmerin und Beobachterin der neuen europäischen Gegebenheiten: „Europa ist nicht Archiv, sondern Palimpsest: vielschichtig beschrieben, wobei unter jeder neuen Schrift die ältere durchscheint. Oder anders: Europa gibt es nur in der Mehrzahl“ (Rakusa „Eindrücke und Pausengespräche“

41), stellt sie fest. Dabei blickt sie optimistisch in die Zukunft: „Ist Europa ohne Risse überhaupt denkbar? Die europäische Vergangenheit zeigt so viele Verwerfungen, dass ein pragmatischer Europa-Bau illusionär erscheint. Also müsste die Kultur helfen, mit ihrer Differenziertheit und Geduld. Was Zeit braucht wie alle komplexen Prozesse“ (40) Einen gewichtigen Beitrag bildet in diesem Prozess ein Band mit dem bedeutungsvollen Titel *Europa schreibt. Was ist das Europäische an den Literaturen Europas? Essays aus 33 europäischen Ländern/2003*, den Ilma Rakusa zusammen mit Ursula Keller herausgab. Ilma Rakusa ist eine einfühlsame Beobachterin des Weltgeschehens, wobei sie deutlich von dem mitteleuropäischen Raum geprägt wurde und oft vom „Fehlen des Meeres“ spricht und in diesem Zusammenhang von „Verlustmeldungen“ und „Vermißtanzeigen“ (Rakusa *Zur Sprache gehen* 105). Außerdem stellt sie fest: „Wenn ich Danilo Kiš' Definition einer ‚mitteleuropäischen Poetik' lese, muß ich gestehen, daß sie exakt auf mein Schreiben zutrifft. In seinem Essay *Mitteleuropäische Variationen* ist nicht nur vom Form-, sondern auch vom Kulturbewußtsein die Rede: [...]“ (20). Auch darin spürt man ihre poetische Kraft, ihre schöpferische Unruhe, Offenheit, ihren Sinn für Pluralität und die Fähigkeit zur Darstellung kultureller Komplexität und nicht zufällig tragen ihre Dresdener Poetikvorlesungen, die sie 2005 hielt, den Titel *Zur Sprache gehen* (veröffentlicht 2006) und nicht zufällig handelt die erste Poetikvorlesung vor allem von ihrem Bezug zu verschiedenen Sprachen und nicht zufällig treffen wir schon auf der zweiten Seite viermal auf die Silbe „fremd“. Eindringlich spiegeln sich darin mediterrane und andere mitteleuropäische Räume wie auch die permanenten Übergänge zwischen ihnen, zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen. Man kann feststellen, dass ihr tiefes Verständnis für die Verschiedenheit in ihrer Pluralität gründet.

Offen wie sie für alles ist, scheint die Autorin mit einem „nomadische[n] Identitätsverständnis“, das zum „Credo ständigen Unterwegsseins, zur Horizontalität der Bewegung“ (99) gehört, also überall und nirgends eine Fremde zu sein. Genauso wie ihr Ich-Erzähler Bruno in *Die Insel*, der festhält: „In der Fremde bin ich anders nur für die anderen“ (Rakusa *Die Insel* 121). Diese Polarität und die Tatsache, dass das Fremde immer eine relationale Kategorie ist, die nur in der Begegnung entsteht, spiegelt sich auch in ihrem Verhältnis zur deutschen Sprache: „Deshalb ist Deutsch meine Schreibsprache, die Sprache in der ich denke. Daneben sind aber andere Sprachen quasi etwas leiser und etwas undeutlich präsent, zumindest in meinem Bewußtsein. So ist Deutsch für mich eine Fremdsprache, die eigentlich zur Heimat geworden, dadurch aber nicht selbstverständlich ist“ (Rakusa „Theater aus der Sprache“ 83). Gerade mit seinem Begriff Transkulturalität hat Wolfgang Iser die geeignete Lösung gefunden um die heutige Situation zu erfassen, in der die Kulturen keineswegs mehr als geschlossene Einheiten gedacht werden können, sondern ineinander übergehen, wie das am Leben und Schaffen von Ilma Rakusa demonstriert wurde.

Universität Maribor, Slowenien

QUELLEN UND FORSCHUNGSLITERATUR

- Bachmann Medick, Doris (Hrsg.). *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1997.
- Benthien, Claudia und Velten, Hans Rudolf. „Einleitung.“ *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hrsg. Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. 7-34.
- Dieterle, Bernard u. a. „‘Kulturpoetik’. Eine Zeitschrift stellt sich vor.“ *Kulturpoetik* 1.1(2001). 1-3.
- Fürst-Reuter, Doris. „Die Frauen sind die politisch Integren in Ex-Jugoslawien. 17. Pfäffiker Literaturzyklus – ein Abend mit der Übersetzerin und Schriftstellerin Ilma Rakusa.“ *Die Regionalzeitung*, 28. Jan. 1993. 23.
- „Ilma Rakusa“. Zwischenzeilen. Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz, Zürich, Bern/: Pro Helvetia/Zytlodge 1989. 180.
- Rakusa, Ilma. *Die Insel*, Frankfurt/Main: Suhrkamp (1982) 1992.
- _____. „Dreimal Süden. Gefühle.“ *Vilenica / 20. mednarodni literarni festival/20th International Literary Festival*. Hrsg. Miljana Cunta, Barbara Šubert. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev 2005. 25-35.
- _____. „Eindrücke und Pausengespräche.“ *Europa schreibt. Was ist das Europäische an den Literaturen Europas? Essays aus 33 europäischen Ländern*. Hrsg. Ursula Keller/Ilma Rakusa. Hamburg: edition Köber-Stiftung 2003, S. 35-41.
- _____. *Farband und Randfigur*. Graz: Droschl 1994.
- _____. „Fremdsein als Lebensart.“ *Entwürfe* 5 (März 1996). 4-7.
- _____. *Langsamer!*, Graz: Droschl 2005.
- _____. „Selbstvorstellung.“ *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 1996*. Göttingen: Wallstein, 1997. 168-170.
- _____. *Steppe*, Frankfurt: Suhrkamp 1990.
- _____. „Theater aus der Sprache. (Reflexionen aufgrund einer Befragung durch Caroline Weber).“ *Damendramen. Dramatikerinnen in der Schweiz*. Zürich: FIT Frauen im Theater 1994. 83-90.
- _____. „Wo fang ich an, wo höre ich auf? Von den porösen Grenzen der Haut.“ *Poetik der Grenze. Über die Grenzen sprechen – Literarische Brücken für Europa*. Hg. Dževad Karahasan und Markus Jaroschka. Graz: Steirische Verlagsgesellschaft 2003. 16-27.
- _____. *Zur Sprache gehen. Dresdener Chamisso-Poetikvorlesungen* 2005. Dresden: Thelem, 2006.
- _____. „Zwischen Märchen und Melancholie. Triester Erinnerungssplitter.“ *Du*, Oktober 1994, Heft 10. 78-79.
- Schmitz, Walter. „Das Ich im Netz der Sprache. Zu Ilma Rakusas Schreiben.“ *Ilma Rakusa. Zur Sprache gehen, Dresdener Chamisso-Poetikvorlesungen* 2005. Dresden: Thelem 2006. 193-251.
- Trompenaars, Fons. *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. Random House Bussines Books 1993.
- Welsch, Wolfgang. *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftskritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.
- Welsch, Wolfgang. „Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today.“ *Spaces of Culture: City, Nation, World*. ed. by Mike Featherstone and Scott Lash, London: Sage 1999. 194-213.

GODEFROI DE BOUILLON

Chef militaire de la première croisade et héros littéraire - « le premier européen »?

Tadeja Dermastja

Abstract

Godfrey of Bouillon, one of the most important leaders of the first crusade, represents the central hero of the epic crusade cycle, in which he is claimed to be a descendant of the mysterious Knight of the Swan. The legend is supposed to have Nordic origins, and has been transmitted to several cultures of the medieval age. Not only the legend, but also the hero himself does not belong to one nation or culture. The 19th century scholars from different nations, influenced by nationalistic ideas, tried to proclaim Godfrey as their property. In certain points this fact somewhat blocked further research into the matter. It is very difficult, though, to find out whether Godfrey in his time belonged to one specific nation, as the concept nation did not exist in the sense it does today. Nowadays, the barriers between the European nations are being erased and the hero and his legend require an analysis from a different point of view.

1. LE HÉROS DE LA PREMIÈRE CROISADE ET L'ÉPOPEE COMPOSÉE À PARTIR DE SON MYTHE

Pour connaître le héros, il faut se plonger dans sa biographie et dans l'histoire médiévale pour essayer de découvrir ce qui a pu donner naissance à sa légende. Premièrement, la connaissance du lieu de naissance de Godefroi de Bouillon n'est pas certaine. On accepte généralement Boulogne-sur-mer (France), mais sans pouvoir le prouver, faute de sources. La date de naissance du héros est plus facile à déterminer, car des sources historiques confirment que Godefroi était le deuxième enfant de sainte Ide, né environ deux ans après le mariage de celle-ci avec le comte Eustache II de Boulogne, en 1060. Le jeune Godefroi a probablement reçu une éducation conforme à son rang. Sa mère descend de la branche généalogique de Charlemagne, son père, guerrier de Guillaume le Conquérant, appartenait lui aussi à la noblesse d'origine franque et flamande. Les trois enfants, dont Godefroi, sont issus des deuxièmes noces d'Eustache II, qui avait hérité, après la mort de sa première femme, de certains territoires en Angleterre. Les recherches historiques ont montré que le jeune Godefroi a été envoyé en Angleterre pour s'instruire. A son retour en France, il a été choisi par son oncle du côté maternel, Godefroi le Bossu, pour l'héritier des territoires du duché de la Basse

Lotharingie, comprenant la forteresse de Bouillon dont le jeune Godefroi a pris le nom. Les premières victoires militaires de Godefroi de Bouillon ont été remportées lors de la querelle des Investitures pendant laquelle Godefroi soutenait au début la cause de l'empereur germanique Henri IV, mais après une sérieuse maladie ou sous l'influence de sa mère, chrétienne très dévouée, Godefroi s'est retiré de cette campagne. Il s'est même repenti d'avoir participé à la bataille d'Henri IV : en effet, il s'est rendu à la première croisade pour faire pénitence. Pour faciliter son départ, comme celui de son frère Baudouin, à la guerre sainte, Ide a vendu beaucoup de ses propriétés en France, en Angleterre et en Flandre.

L'armée de Godefroi et de son frère cadet Baudouin, partie en 1096 pour la Terre sainte était composée de gens de Lorraine, de Brabant et d'Allemagne. On dispose de beaucoup de connaissances sur cette période grâce aux témoignages des chroniqueurs rédigés en latin. Les plus précieux chroniqueurs sont ceux qui ont été les témoins oculaires de la première croisade et on doit être très vigilant aux sources postérieures (Guillaume de Tyr, par exemple). L'armée chrétienne, après avoir atteint Constantinople, s'est dirigée vers son but principal: la libération de Jérusalem occupée à cette époque par les Turcs seldjoukides. Le rôle de Godefroi jusqu'à l'arrivée de l'armée à Jérusalem a été strictement militaire ; il n'est que l'un des chefs de la première croisade, habile dans le maniement des armes, très dévoué à la prière, il semble être un parfait chevalier médiéval. Dans la «Chanson d'Antioche», composée pendant la guerre sainte, on peut même remarquer que d'autres héros comme, par exemple, Robert de Normandie sont plus remarquables à l'époque. La notoriété de Godefroi prend commence à s'établir pendant le siège de Jérusalem où il manifeste la plus grande perspicacité dans la stratégie d'attaque de la ville. Le fait le plus important de son histoire est que Godefroi, après la victoire des chrétiens en 1099, devient le premier roi de Jérusalem et y mène une vie de chevalier exemplaire ; étant personnellement très combatif il réussit à garder la ville et même à remporter de petites victoires autour de Jérusalem tout en gardant toujours son esprit pieux et soumis à la volonté divine. Il établit, notamment, une petite garde du Temple qui devient à l'époque l'ordre militaire des Templiers. Après un an de règne, Godefroi meurt dans la Ville sainte des suites d'une assez courte maladie, étant peut-être empoisonné. Les chroniqueurs de son époque le décrivent comme un chef militaire pieux et noble, sans femme ni descendant, toujours prêt pour la bataille et en conflit perpétuel avec le chef de l'armée Provençale, Raymond de Toulouse. Pourtant, il y a une grande différence dans la description de ce même héros chez Guillaume de Tyr, qui écrit sa chronique quatre-vingts ans après la mort du héros et attribue à Godefroi des qualités presque mythiques. On pourrait émettre l'hypothèse que le mythe de Godefroi s'est établi après sa mort, à cause de son titre prestigieux. Cependant, le mythe lié à sa famille existait déjà avant sa naissance, son grand-père s'étant vanté d'être issu de la légende des cygnes.

L'épopée prise en considération pour cette étude a été publiée pour la première fois en 1852 par Céléstin Hippeau et réimprimée à Genève en 1969. À la Bibliothèque Nationale de France, le manuscrit est classé sous le numéro 1621 et la daté de 1268. Il est assez difficile de reconnaître l'auteur de l'épopée intitulée lors de sa première publication «Chevalier au Cygne et Godefroi de Bouillon», mais il est certain que l'auteur d'au moins une branche a été un certain Renaut. Il est clair que Guillaume de

Tyr était déjà sous la forte influence de la légende créée autour de ce héros, mais on ne peut pas confirmer s'il y a contribué grâce à sa chronique qui reste jusqu'à nos jours la plus souvent citée parmi les sources de la première croisade. Il faut quand même rester très vigilant pendant la lecture, parce que la valeur scientifique historique de ces faits n'est pas garantie. Une épopée peut aussi être une source historique, ce qui est définitivement le cas pour la «Chanson d'Antioche», chanson centrale du cycle de la croisade. Il est plus difficile d'utiliser la «Chanson de Godefroi de Bouillon» pour une source, ce qui est certainement impossible pour la «Chanson du Chevalier au Cygne» qui conte la vie des ancêtres mythiques de Godefroi. Les branches des chansons de geste ayant le même thème sont dispersées dans de nombreux manuscrits de longueur, origine et qualité différentes. Le manuscrit analysé est un des plus anciens et comprend aussi des épisodes de la Conquête de Jérusalem. Dans les manuscrits datant d'une époque plus récente, spécialement de 1356, nous trouvons des branches comportant ce même motif, mais un peu plus développé, et ressemblant sur certains points même au roman courtois. De manière générale, ces manuscrits ont été trouvés dans les anciens territoires de Picardie, Artois, Hainaut et Flandre. Il existe aussi des fragments à Berne et une petite partie de la «Chanson Assigne» de 370 vers a été trouvée en Angleterre.

Dans la tradition médiévale, il était assez fréquent de composer une chanson épique concernant un noble dont on cherchait les origines parmi les successeurs de Charlemagne et louait ses faits d'armes. Les branches incluses dans le cycle de la croisade ont, à part cette caractéristique, une autre encore : faire la propagande pour les nouvelles guerres saintes ou seulement une sorte de motivation pour reconquérir le territoire en Palestine. Godefroi et Baudouin sont morts sans successeurs, quant au frère aîné, Eustache, il a eu une fille, qui s'est mariée au roi d'Angleterre. C'est pourquoi il n'est pas nécessaire ici de créer une chanson qui magnifiera la famille. Il s'ensuit que le mythe s'est créé sur la base d'un seul personnage, Godefroi, auquel on peut joindre la célèbre personnalité d'Ide, proclamée sainte après sa mort en raison de ses œuvres caritatives.

2. L'ÉPOPÉE AU XIX^e SIÈCLE

La légende est dans l'oubli jusqu'au XIX^e siècle, époque où on commence à découvrir le passé médiéval. Surtout en opposition avec le style classique, orienté vers l'Antiquité, le romantisme naissant essaie de trouver son inspiration dans l'époque médiévale. Ce n'était pas la seule raison qui motivait les recherches dans ce passé ; il était aussi dans l'intérêt des érudits européens de s'y plonger. Une des raisons de leur travail était de trouver les racines culturelles, linguistiques et historiques de la nation à laquelle les hommes appartenaient. C'était un processus complexe qui a eu une influence considérable sur les doctrines, les idées et le mouvement général du XIX^e siècle. Bien que le nationalisme ait été une invention du siècle précédent et ait pris de l'ampleur depuis la Révolution, il a fortement imprégné les esprits européens de l'époque romantique. La découverte et l'analyse des «Serments de Strasbourg» ne sont qu'une conséquence des recherches et études détaillées sur les origines du peuple français, de son importance dans l'histoire d'une nation. C'est aussi le cas des épopées médiévales et de la «Chanson du Chevalier au Cygne» et la «Chanson de Godefroi de Bouillon».

Ici, les érudits, les historiens et les chercheurs des sources médiévales du XIX^e siècle, influencés par les idées nationalistes, ont rencontré un problème. Un des plus grands héros de la croisade «franque» allait-il devenir à l'avenir Allemand, Belge, Flamand ou Français ? On constate aujourd'hui que le héros est né en France, tandis que la légende dont les racines semblent pousser en Europe septentrionale, ne peut pas être facilement liée aux chansons de geste ou encore au roman courtois français. Godefroi de Bouillon, libérateur du Tombeau du Christ, a simplement mérité qu'on lui consacre une épopée, fondée sur le mythe préexistant. Pourtant, ce mythe qui faisait partie des légendes ou des sagas du nord figure dans les littératures flamande, française, anglaise et allemande. Au Moyen Âge, la perception du lieu était tout à fait différente de celle d'aujourd'hui et la distribution d'une possession intellectuelle entre les nations ne peut nullement exister, car l'homme médiéval ne connaissait pas la notion de possession intellectuelle ni celle de nation. Au XIX^e siècle, quand les idées nationalistes ont pris un grand essor, il était très important de définir le lieu où un manuscrit était trouvé, d'en préciser le dialecte dans lequel il était écrit, de bien le dater et s'il était possible, de trouver son auteur et rechercher sa biographie. Les érudits et les historiens français du XIX^e siècle comme, par exemple, Léon Gautier, Jules Michelet, Paul Mayer, François Guizot, ont fait un travail énorme dans le domaine de l'histoire médiévale, toutefois leurs œuvres portent la marque de l'esprit du XIX^e siècle, romantique et nationaliste à la fois. Les chansons de geste prouvaient que l'esprit des Francs, militant, invasif et fier, existait déjà au Moyen Âge et, le plus important, se différait de celui des peuples allemands, anglo-saxons et autres qui sont devenus des États nations au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. Dans le contexte de cette résurrection des héros médiévaux à l'époque romantique, il n'était pas très clair à quelle nation naissante appartenait Godefroi.

3. L'ÉPOPÉE DU CHEVALIER AU CYGNE AU CARREFOUR DES IDENTITÉS NATIONALES AU XIX^e SIÈCLE

Le manuscrit de la «Chanson du chevalier au Cygne», l'un des plus longs et des mieux conservés, a été publié en 1846 à Bruxelles par le baron belge von Reiffenberg. Dans l'introduction de cette édition, il fait de Godefroi un grand héros belge, posant le lieu de sa naissance à Baisy-Thy et proclamant ce manuscrit comme l'œuvre du remanieur Graindor de Douai, qui a, certes, remanié une grande partie du cycle de la croisade, mais qui n'a pas pu remanier le manuscrit édité par Reiffenberg. D'après les études contemporaines effectuées par S. Duparc-Quioc il est clair que le manuscrit de la «Chanson d'Antioche» définitivement remanié par Graindor diffère grandement par la langue et le style de celui qu'a publié Reiffenberg. Les Belges ont fait de Godefroi leur idole nationale et ont érigé sa statue au centre de Bruxelles, ce qui n'est pas surprenant si l'on considère que le héros médiéval portait le titre de comte de la Basse-Lotharingie, région incluant une grande partie du sud de la Belgique actuelle. Cependant, ce pays, qui dans l'histoire subit l'hégémonie d'autres peuples et qui est aujourd'hui la résidence de l'Union européenne, reste divisé en communautés parlant le flamand, le français et le wallon. De fait, la tradition de la légende médiévale du chevalier au cygne était et est restée flamande, comme le prouve une ancienne chanson populaire : «*Zwane, zwane*

witte plek, / Waneer gaet-gy over 't watertje gaen?»¹ Dans la chronique médiévale du scribe flamand Van Maerlant on trouve : «Godevaert van Bolioen,/ Daer loghenaers aen doen,/ Datsi hem willen tien ane/ Dattie ridder metter swane/ Siere moeder vader was.»²

Ce qui est sûr, la légende provient du monde germanique, elle s'y est enracinée et survit encore sous la forme de l'opéra romantique de Wagner, *Lohengrin*. L'opéra est bien sûr le produit allemand de la compétition des identités nationalistes et encore une autre preuve de la puissance allemande médiévale. En effet, Lohengrin, le chevalier au cygne allemand, fait suite à l'épopée allemande de *Parzival*, mais qui, à l'époque médiévale, était emprunté au Perceval français, créé par Chrétien de Troyes. Sous l'aspect historique, il est important de mentionner que le héros Godefroi de Bouillon, le descendant de la lignée mystérieuse du chevalier au cygne, parlait aussi allemand et était, de ce fait, divisé entre les peuples allemand et roman, comme l'a noté le scribe médiéval Otton de Freising dans sa Chronique : « *tamquam in termino utriusque gentis (Franci, Romani, Teutonici) nutritus, utriusque linguae scius* »³. Comme Godefroi était le chef militaire d'une armée composée de Lorrains, d'Allemands et du peuple de Brabant, il va de soi qu'il y avait des gens parlant allemand, flamand, francique et même roman. D'après les chroniqueurs, il y avait peu de querelles entre ces peuples ; toute l'armée, précédée par les Francs, semblait être une parfaite union où se trouvait une mêlée de peuples et de langues. Foucher de Chartres, le chroniqueur qui accompagnait le frère de Godefroi, Baudouin, décrit cette armée chrétienne : « (...) *qui jamais ait entendu dire qu'autant de nations de langues différentes aient été réunies en une seule armée (...) où se trouvaient rassemblés Francs, habitants de la Flandre, Frisons, Gaulois, Bretons, Allobroges, Lorrains, Allemands, Bavarois, Normands, Ecossais, Anglais, Aquitains, Italiens, gens de la Pouille, Espagnols, Daces, Grecs et Arméniens ?* » (Guizot 1825 : 33).

Il s'ensuit que la nation, au sens où l'entendait au XIX^e siècle, est loin de voir le jour. Pourtant, les Français ont repris à leur compte le héros Godefroi, non seulement à cause de son lieu de naissance (Boulogne-sur-mer), mais aussi parce qu'il était l'un des plus importants chefs de la première croisade où les Francs étaient les plus nombreux et à l'issue de laquelle il s'est fait roi de Jérusalem. Après sa mort, l'héritage du trône est passé aux mains de sa proche famille. Il ne faut pas exposer seulement des faits historiques pour rattacher le héros et, par conséquent, la légende du chevalier au cygne à la France. Dans l'épopée même, dont le manuscrit a été trouvé en France et qui est le sujet de cet article, il est fait mention de Roland, Olivier et Ganelon, personnages provenant d'une autre chanson de geste, populaire et répandue presque uniquement dans les territoires de la France contemporaine.

*Or ert grans la batalle, puis que Rolans fu nés
N'oïstes mais si fiere de .II. homes armés
(vv. 1398-9)*

¹ «Cygne, mon beau cygne blanc, quand traverseras-tu l'eau?» Traduction par L. de Baecker. L. de Baecker. *Sagas du Nord* (Paris : 1857), 32.

² «Des menteurs ont voulu faire accroire que ce chevalier au Cygne était le père de la mère de Godefroi de Bouillon.» *id.* 1, 33.

³ «si tu es décidé d'aider l'autre peuple (Francs, Romains, Allemands), il faut que tu connaites sa langue». J. Flach, *Les Origines de l'ancienne France*, Tome IV (Paris : 1904), 44.

*Si sont moult grant parage de traïtors felons
Si sevent plus de mal c'ainc ne sot Guenelons*
(vv. 4382-3)

*Qui véist le baron les Saisnes martirier,
Por noient rementust Rollant, ne Olivier.*
(vv. 5363-4)⁴

La noblesse des actes de Godefroi, sa dévotion chrétienne et le prestige du titre qu'il a obtenu n'ont pas inspirés seulement Guillaume de Tyr et les trouvères, mais aussi Le Tasse qui en a fait le sujet central de sa *Jérusalem délivrée*. Cette œuvre qui a influencé la genèse du *Génie du christianisme* suscitait l'admiration de Chateaubriand qui y trouvait une défense de la foi chrétienne et une évocation de ses nobles actes chevaleresques tout à fait exemplaires : « *On sait combien le caractère chevaleresque est favorable à l'épopée. (...) Soliman même n'a tant d'éclat, que parce que le poète lui a donné quelques traits de la générosité du chevalier : ainsi le principal héros infidèle emprunte lui-même sa majesté du christianisme. Mais c'est dans Godefroi qu'il faut admirer le chef d'oeuvre du caractère héroïque.* » (Chateaubriand 1847 : 239) Dans *La Légende des siècles*, Victor Hugo fait aussi mention de la célèbre lignée des héros médiévaux en décrivant dans ces vers, le vieux chevalier Evirandus : « *Il s'est, comme Baudoin, ceint les reins d'une corde (...)/ Qu'importe l'âge? il lutte. Il vient de Palestine.* » (Hugo 1868 : 133).

Quand la « Chanson du chevalier au cygne et de Godefroi de Bouillon » a été publiée au XIX^e siècle, les érudits français n'y ont pas fait trop attention. La cause repose dans l'impossibilité de séparer le héros de sa propre légende dans un contexte où il fallait créer un espace purement français sans ambiguïtés et confusions avec d'autres cultures et peuples.

4. CONCLUSION

Au cours du XX^e siècle, les études des grandes épopées médiévales deviennent un territoire très restreint et elles sont le sujet de recherche d'un très petit nombre d'écrivains, chercheurs, linguistes. Godefroi, qui a été sans aucun doute le sujet de discussion des spécialistes littéraires, était un homme incontestablement assez charismatique pour prendre une si grande place dans l'histoire européenne. De nos jours, il est certainement plus facile de le caractériser qu'au XIX^e siècle, car les nationalismes sont devenus un acte anti-européen et anti-unitaire. La situation est diamétralement opposée à celle du XIX^e siècle et, ainsi, Godefroi et sa belle légende mériteraient de sortir de l'oubli historique dans lequel ils ont sombré. Ce héros de la chanson de geste incarne un ensemble de qualités propres à l'homme et à l'esprit européens, car il est détaché de toute idée de descendance familiale, de race : parlant plusieurs langues, il guidait des peuples réunis sous un même drapeau. Même la légende construite autour de sa grandeur s'est étendue sur un territoire comprenant aujourd'hui les États membres de l'Union européenne sui-

⁴ Tous les six vers cités sont tirés de la même œuvre. C. Hippeau, *La Chanson du Chevalier au Cygne*, Tome I, (Gnève : Slatkine Reprints, 1969), 53, 161, 196.

vants : les Pays-Bas, la Belgique, le Luxembourg, l'Allemagne, la France, l'Angleterre, même la Suisse où l'on a trouvé un court manuscrit. Tandis que la légende du chevalier au cygne et son héros sont presque effacés des recherches littéraires et historiques, il est en effet assez surprenant de découvrir que les héros épiques existent toujours sous une certaine forme – ils ont rejoint sur les grands écrans des cinémas où leur rôle n'est pas fondamentalement différent de celui qu'ils avaient au Moyen Âge.

Ljubljana, Slovénie

BIBLIOGRAPHIE

- Dickès, Jean-Pierre. *Sainte Ide de Boulogne*. Paris: Éditions de Paris, 2004.
- Hippeau, Célestin. *La Chanson du Chevalier au Cygne et de Godefroid de Bouillon. Tomes I et II*. Genève: Slatkine Reprints, 1969.
- Hippeau, Célestin. *La Conquête de Jérusalem*. Paris (1858): 5-20.
- Andressohn, John C. *The Ancestry and Life of Godfrey of Bouillon*. Bloomington: Indiana University, 1947.
- Duparc-Quioc, Suzanne. *Le Cycle de la Croisade*. Paris (1955): 98-143.
- Reiffenberg, Frédéric Auguste. *Le chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon, poème historique, Tome I*. Bruxelles: Hayez, 1847.
- Guizot, François. *Collection des mémoires, relatifs à l'histoire de France, Histoire des croisades par Foulcher de Chartres*. Paris (1825).
- Chateaubriand, François René de. *Le Génie du Christianisme, Tome I*. Paris, 1847.
- Hugo, Victor. *La Légende des siècles*. Paris, 1868.

LA GRAVURE TRIOMPHE DE LA MORT DE JANEZ VAJKARD VALVASOR

Martin Germ

Abstract

Le rôle que le grand historien et fondateur de l'art graphique en Carniole a eu dans le développement de l'art et de la culture est bien connu du fait que Valvasor, lui-même artiste-amateur des techniques graphiques, a mis la main à la pâte et produit une gravure intéressante figurant à l'introduction de son Œuvre *Theatrum mortis humanae tripartitum*,¹ qui, en dépit de son aspect graphique très riche, n'a pas attiré beaucoup d'attention des historiens de l'art. Il s'agit pourtant d'une œuvre importante intégrant les grands courants de la production artistique traversant l'Europe contemporaine qui thématisent, dans les arts plastiques et dans la littérature, la fugacité de la vie humaine et la mort.²

L'intérêt du *Theatrum mortis humanae tripartitum*, littéraire et, surtout, artistique, d'autant plus que les gravures exécutées d'après les originaux du peintre slovène Janez (Jean, Ivan) Koch, à la différence des vers quelque peu maladroits et ne dépassant pas la qualité moyenne de la poésie baroque morale et didactique, représentent une œuvre graphique qui n'est négligeable ni du point de vue artistique

¹ Janez Vajkard Valvasor et Janez Koch, *Zmagoslavje Smrti (Le Triomphe de la Mort)*, la gravure introductive du *Theatrum mortis humanae tripartitum* de Janez Vajkard Valvasor, 1682 (ms. n. R 12471, NUK, Ljubljana). Le dessin préliminaire de Koch sur lequel a été prise la gravure est préservé dans l'héritage valvasorien. La comparaison en révèle une quasi identité, à cette différence près que le modelage des corps dans la gravure est un peu moins prononcé. Le dessin est en possession de la Biblioteca Metropolitana de Zagreb (côte M. 11984). Valvasor s'est mis à écrire le *Theatrum* vers la fin de 1680 pour le terminer en 1681, où, le texte sorti des presses, à Ljubljana, on a toutefois dû attendre avant de le voir publié, ensemble avec les illustrations graphiques, exécutées à Bogenšperk, seulement en 1682 à Salzbourg.

² Seuls France Stele et Emilijan Cevc ont étudié de près le *Théâtre* de Valvasor (France Stele, Valvasorjev krog in njegovo grafično delo, *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo*, 9, 1928: 9-30; Emilijan Cevc, *Ob Valvasorjevem prizorišču človeške smrti* (préface à l'édition facsimile) in: J. V. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum/Prizorišče človeške smrti v treh delih*, trad. J. Mlinarič, préf. E. Cevc, Maribor/Novo mesto 1969: 280-319. Cevc, abordant le sujet de l'illustration qui inaugure le *Théâtre* encore dans *J. W. Valvasor kot mentor slikarjev* (in: *Janez Vajkard Valvasor Slovencem in Evropi*, cat. de l'exposition à la Galerie Nationale, 13 oct.-18 déc. 1989, éd. L. Gostiša, Ljubljana 1989: 185-186), n'y résume que brièvement une partie de la préface mentionnée. Pour une évaluation et analyse de l'importance du *Théâtre* de Valvasor dans le contexte européen, voir Martin Germ, *Theatrum mortis humanae tripartitum: Iconographie de la Mort dans le livre de Janez Vajkard Valvasor*, in: *L'image en Europe du XVIIe siècle*, Nancy 2002: 77-99.



Le titre de l'image:

Janez Vajkard Valvasor (inuen. et excud.), Janez Koch (delin.), Andrée Trost (sculp.), *Triomphe de la Mort*, gravure sur cuivre, la feuille introductive du *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682, côte R 12471, NUK, Ljubljana.

ni du celui, thématique, dans le contexte artistique carniolien de l'époque.³ La feuille introduisant la série, la meilleure et thématiquement la plus intéressante, est à la fois celle-même qui mérite une attention particulière puisqu'elle est l'œuvre de Valvasor lui-même. Les signatures sur la gravure témoignent que la composition de fond a été conçue (*W.W. inuen.*) et qu'imprimée (*W. excud.*) dans l'atelier à Bogenšperk où le savant baron avait ses presses.⁴

³ Tandis que Janez (Ivan) Koch (approx. 1650-1715) a signé les esquisses de toutes les gravures dans les deuxième et troisième parties du *Théâtre*, et celles de la première partie reprennent la *Danse macabre* de Hans Holbein le Jeune, la feuille d'introduction appartient à Valvasor. Toutes les gravures du *Theatrum* ont été exécutées par Andrée Trost, graveur de Graz que, peu après l'installation de son atelier graphique en 1678, Valvasor a invité au château de Bogenšperk, où il est resté jusqu'à la publication de l'œuvre la plus connue, *Die Ehre des Herzogthums Crain* en 1689. L'estimation de Stele, que les gravures du *Theatrum*, "trop artisanales et manquant d'authenticité artistique, esquivent de vrais problèmes de la peinture et du dessin," est trop sévère et inadéquate puisqu'elle provient d'une comparaison pas trop unilatérale avec le meilleur art graphique en Europe au 17^e siècle. La valeur relativement modeste des gravures ornant le *Theatrum* de Valvasor ne prouve point qu'elles ne dépassent pas le niveau artisanal ni qu'elles manquent d'authenticité artistique. Au contraire, elles comprennent quelques exemples qui trouvent facilement des parallèles parmi les œuvres de qualité moyenne dans la production graphique en Europe centrale. Cf. France Stele, *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949: 72.

⁴ La signature complète de *W.W. inuen. W. excud. Io. Koch del. And. Trost sculp. Wagenpurgi in Carniolia* d'ailleurs indiquant que cette illustration a été réalisée par Ivan Koch et gravée en cuivre par Andrée Trost, il n'y a toutefois aucun doute que la conception originale a été celle de Janez Vajkard Valvasor, et c'est lui qui en est, au moins dans le sens iconographique, l'auteur incontestable.

Sur une plaine déserte, couverte des os humains, deux fossoyeurs, creusant les tombes, dirigent le regard vers la partie centrale de la procession triomphante de la Mort passant sous l'arc, d'une certaine hauteur, d'une ruine puissante, variante grotesque de l'arc de triomphe romain où, précisément, une squelette portant une couronne royale et soulevant, dans la main gauche, un sablier au lieu de la pomme impériale, dans sa droite, un long faux remplaçant le sceptre, est assise sur un grand amas de terre près du catafalque. La Mort, reine puissante, voyage sur la charrette tirée par un éléphant et un dromédaire.⁵ Une squelette, chevauchant sur l'éléphant, brandit une grande flèche, son compagnon assis sur le dromédaire, la bandière funèbre. Ces deux sont accompagnés de trois autres chevauchant les chevaux, et dont le premier sonne la buccine, le deuxième porte un épieu et le troisième frappe sur un tambour. Une masse de squelettes se déplace à pied, précédées par Adam et Eve marchant à pas lourd et comme sous le poids de leur culpabilité, séparés par l'arbre de la connaissance avec le serpent, rappelant le péché originel, cause de l'emprise que la Mort a obtenue sur le genre humain. Derrière un obélisque à droite, en distance, se montre la scène du meurtre d'Abel, complétant l'histoire biblique du péché originel avec le motif du premier crime dans l'histoire de l'humanité. Cette allégorie majestueuse manifeste non seulement le triomphe de la Mort sur l'homme, elle explique aussi la source de son pouvoir sur le monde.

La gravure associe plusieurs éléments traditionnels d'iconographie macabre dans une interprétation maniériste libre et très dynamisée. Emilijan Cevc, dont l'étude souligne le caractère «septentrional» de l'šuvre de Valvasor, est persuadé que les scènes du théâtre religieux de l'époque, notamment celles des jeux de la Passion accompagnant les processions, y ont exercé une influence considérable.⁶ Les Passions, jeux ou processions, normalement commençaient avec une représentation de la cause première qui a entraîné la souffrance du Christ. Le cortège a été ainsi précédé par la Mort à cheval, portant l'arbre de la connaissance dans la main et accompagnée d'Adam et Eve chacun d'un côté, les trois suivis par Caïn et Abel. Cevc a attiré l'attention au parallèle avec la *Passion de Škofja Loka*, écrit en 1721 par le père Romuald⁷, où également apparaît la Mort triomphante avec l'arbre de la connaissance et accompagnée par Adam, Eve, Caïn et Abel. La *Passion de Škofja Loka*, à peu près quarante ans postérieure au *Theatrum mortis humanae* et sans figurer comme référence critique pour la gravure de Valvasor, simplement rappelle que ce type d'iconographie était répandu en Carinthie non moins qu'ailleurs. Tout possible qu'il soit de supposer que Valvasor ait pu voir, à Ljubljana, des processions de Passion de même type que celle de Škofja Loka, et antérieures,⁸ il convient néanmoins de souligner que sans preuves qui confirmeraient positivement l'actualité

⁵ La composition de la gravure, du fait que la partie inférieure de la tombe et du catafalque se trouvent voilées, rend difficile à discerner que la Mort conduit la charrette, un regard de près en révélant toutefois les grandes roues ferrés.

⁶ Cf. Emilijan Cevc (1969): 290-291.

⁷ A propos du *Škofjeloški pasijon* et son importance dans la culture slovène du 18^e siècle, voir les études accompagnant la dernière édition du texte: Père Romuald, *Škofjeloški pasijon*, Une transcription phonétique simple avec traduction des parties non-slovènes du texte, introduction par Jože Faganel et alii, Ljubljana 1999.

⁸ Cf. Emilijan Cevc (1969): 290.

d'influence, il faut s'en tenir à la »possibilité« sans plus. Les processions de Passion ont pu influencer le *Theatrum* de Valvasor, toutefois, de là à affirmer que »sa première illustration n'est rien d'autre qu'une scène de procession quelque peu enrichie (éléphant, dromédaire)«⁹ est exagéré et sans fondement iconographique. Cevc, notant les parallèles thématiques les plus remarquables, va jusqu'à observer que les didascalies de la *Passion de Škofja Loka* semblent quasi une description élément par élément de la composition valvasorienne. »Celui qui précède la procession est suivi par la Mort, avec tambour et au cheval blanc... Au paradis, où est représentée la chute d'Adam, notre premier père, il y a 7 acteurs... Cette figure est aussi suivie par la Mort, puis par les enfants d'Adam... eux aussi, immédiatement suivis par la Mort... La troisième scène montre la Mort sur un cheval blanc, triomphante à cause du péché d'Adam, couronnée avec laurier et munie d'un long épieu. La cavalerie de la mort: 1. la Mort avec un fouet, pape, cardinaux, évêque, chanoine, nonce, chanoine en mosette rouge, curé, deux chapelains, Mort avec drapeau, empereur, deux pages, roi, deux pages, archiduc, deux Princes-Électeurs, comte, baron, seigneur et vilain, noble, chevalier, bourgeois, maire, paysan, mendiant... Une compagnie des morts, puis la Mort avec faux, tous à pieds.«¹⁰

Les parallèles de fond entre l'illustration et la description de la procession, qui sans aucun doute existent, sont très limités. Même en combinant les descriptions différentes de la Mort qui apparaît dans la procession pour en composer une figure qui se rapprocherait de celle que l'on trouve chez Valvasor, la différence demeure évidente. La Mort de Valvasor ne chevauche pas ni ne se déplace à pied, elle est assise de façon triomphale sur la charrette, ce qui représente une différence iconographique importante. Des squelettes qui l'accompagnent, il est vrai, trois sont à cheval, mais de l'autre côté, il y en a une sur le dromédaire, une autre sur l'éléphant et tout un groupe qui en va à pied. L'ensemble n'est pas conçu comme procession où se succéderaient des scènes, il est bien plus proche du motif de l'iconographie italienne, du Triomphe de la Mort. Tous les autres éléments de la *Passion de Škofja Loka* n'ont rien à voir avec la gravure, il n'y a que le motif de nos premiers parents face à l'arbre de la connaissance que seul peut se rapporter aux didascalies. S'il est surprenant que les résultats de la comparaison thématique sont minces, il convient d'autant plus à souligner qu'il est encore moins convaincant de vouloir à tout prix relier le *Theatrum* dans son intégrité artistique/littéraire à la *Passion de Škofja Loka*, voire même aux jeux de la Passion plus anciennes. Il est à peine probable que Valvasor se serait inspiré chez un autre auteur dans le projet de son illustration initiale puisqu'il prétendait exécuter une image propre à soulever le début du texte dont il était lui-même auteur. Ce qu'il a réussi à mener à bien: le triomphe de la Mort étant le fil rouge du livre tout entier, la gravure initiale traduit quasi »à la lettre« la dérision macabre de la conclusion du *Dialogue de l'homme et de la Mort* figurant en introduction poétique (sic!) au début du *Theatrum mortis humanae*:

MORS

*“Mors igitur regnat, Mors pallida ubique triumphat,
Orbi invecta tua culpa ubi, Adame fuit.*

⁹ Cf. Emilijan Cevc (1969): 291.

¹⁰ Cf. Emilijan Cevc (1969): 290.

*Regibus et plebi Mors imperat, omnia sternit.
Subicit imperio sceptrum et atra suo.*

HOMO

*Hinc lacrimae, hinc gemitus infinitique dolores
Obruit hinc homines mortis ubique pavor.
Mixta hinc assiduo sunt omnia gaudia luctu,
Omnibus haec cum sit lex: aliquando mori.*

MORS

*Magna triumphales ergo conscendere currus,
Orbe vehi victrix Mors modo iure queo.
Reddite, plectra, sonum, mortales cedite palmam,
Saltus inque meos accelerate pedes!*¹¹

La mise en rapport de l'illustration et du texte ne saurait être plus claire, d'autant plus que cette feuille est la seule à noter explicitement qu'elle a été conçue (*invenit*) par l'auteur des vers lui-même. La composition de la grande gravure d'introduction montre qu'une procession de la Passion plus ou moins complexe n'est pas ce que Valvasor imaginait en créant la feuille, l'auteur a heureusement mis en rapport un certain nombre d'éléments iconographiques traditionnels de la fin du Moyen Age et de la Renaissance.

La composition de la gravure originelle associe deux motifs fondamentaux de l'iconographie de la Mort européenne, le Triomphe de la Mort italien et la Danse macabre du nord. L'influence de ce dernier se limitant, au sens iconographique, au motif d'Adam et Eve sous l'arbre de la connaissance,¹² les autres éléments iconographiques se rapportent, pour la plupart, au motif de l'attelage triomphal conduit par la Mort, motif éminemment italien, popularisé par les éditions illustrées des *Triumphes* de Pétrarque dès 1475.¹³ Il est à peine possible d'évaluer correctement

¹¹ Janez Vajkard Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682: 7.

¹² Le motif d'Adam et Eve devant l'arbre de la connaissance, voire une image représentant directement le péché originel, et qui fait partie de la Danse macabre, servant de prologue dont le rôle moral est d'expliquer la raison pour l'empire de la Mort sur l'homme, a été intégrée par Valvasor, s'inspirant directement de celle de Hans Holbein le Jeune, tout au début de sa propre Danse (*Saltus Mortis*, première partie du *Théâtre*; image 2, suivant immédiatement la création d'Adam et Eve). La tradition de la mise en relation du péché original et de la danse macabre est pourtant encore plus ancienne. Cf. James M. Clark, *The Dance of Death in Middle Ages and Renaissance*, Glasgow, 1950; Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterlichen Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln 1968, André Corvisier, *Les danses macabres*, Paris, 1998. Voir aussi: Jutta Schuchard, *Tanz der Toten - Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum*. Catalogue d'exposition, Museum für Sepulkralkultur, Kassel, 19 septembre - 29 novembre 1998.

¹³ Le poème comprend six grandes allégories représentées par Pétrarque dans la tradition des cortèges de triomphe dont le poète ne décrit explicitement que l'attelage du Triomphe d'Amour. N'empêche que dès les premières éditions illustrées, tous les cortèges comprennent des variations picturales sur le thème de l'attelage triomphal, en commençant par le *Triomphe d'Amour* suivi par ceux des Pureté, Mort, Gloire, Temps et Éternité. Le poème, écrit entre 1351 et 1374, aurait été inspiré par la mort de Laure en 1348. Voir Ernst Hatch Wilkins, *Life of Petrarch*, Chicago 1961. Il reste la question d'influence sur le *Triomphe de la Mort* pétrarquien par l'iconographie plus ancienne, de moindre importance par rapport à celle, d'ailleurs, que celui-ci a exercée postérieurement, dans l'art de la renaissance et du baroque, où il assurait la référence-clé incontestable. Voir Victor Masséna, prince d'Essling en Eugène Muntz; *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris 1902; Ernst Hatch

l'importance du *Triomphe de la Mort* de Pétrarque pour l'évolution de l'iconographie macabre dans l'art de la renaissance, et Alberto Tenenti à juste titre constate que la popularité du motif provient du succès du poème de Pétrarque.¹⁴ Il convient de rappeler que, d'après Mark J. Zucker, les *Triumphes* de Pétrarque avaient considérablement plus d'influence sur l'art que sur l'évolution de la littérature européenne.¹⁵ Puisque les éditions illustrées en étaient populaires et répandues parmi les gens éduqués en Carniole, il est fort probable que les *Triumphes* étaient bien connus à Valvasor.¹⁶

L'inclusion des animaux exotiques dans le cortège triomphal est une autre caractéristique de l'iconographie italienne (ainsi que, dans un sens plus restreint, pétrarquiste), ce qui est le plus évident précisément dans les illustrations des *Triumphes* de Pétrarque. Aux 15^e et 16^e siècles, les illustrations les plus nombreuses, imprimées ou peintes à main, sont celles qui, dans l'attelage, font figurer des animaux exotiques, par exemple unicornes, éléphants, buffles sauvages. La présence du dromédaire et du lion dans la gravure de Valvasor est à interpréter à la lumière de son amour maniériste et baroque pour l'exotique, sans pourtant exclure la possibilité d'une sémantisation symbolique rapportée à Pétrarque. C'est finalement Pétrarque qui écrit, dans son *Trionfo della Morte*, que le cortège triste rassemble les foules de tous les coins du monde, des Indes, des pays maures de l'Afrique du Nord, de l'Espagne. L'éléphant, le lion et le dromédaire sont traditionnellement les symboles des pays exotiques. Dans l'iconographie pré-colombienne des trois continents, l'éléphant et le lion, au moins, et cela est hors de doute puisque Pétrarque lui-même les mentionne explicitement, représentent les Indes (ou l'Asie entière) ou l'Afrique, voire l'Afrique du Nord qui était alors connue. L'éléphant et le lion demeurent les symboles traditionnels des Indes (Asie) et de l'Afrique même dans l'iconographie baroque tandis que l'imagination médiévale et postérieure associe les dromédaires avec l'Orient et les Sarrazins, et même s'ils ne sont pas des animaux emblématiques d'Espagne, ce rôle leur est prêté dans un contexte ibérique lui-même »orientalisé« et rendu »exotique« au sein géographique de l'Europe. La péninsule ibérique, par où le souffle oriental a atteint l'Europe sur son propre sol pour y demeurer une présence intense pendant des siècles, voire jusqu'à la chute de Grenade et la fin de la reconquête en 1492, est restée jusqu'au milieu du 19^e siècle, dans la conscience européenne, le lieu où ce souffle se faisait véritablement sentir.

Wilkins, *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Rome 1951; Giovanni Carandente, *I trionfi nel primo rinascimento*, Torino 1963; S. Samek Ludovici, "I Trionfi" illustrati nella miniatura da codici precedenti del secolo XIII al secolo XIV, Rim 1978; Joseph B. Trapp, "The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism" *Quadreni Petrarqueschi*, IX-X, 1992/93 (izšlo 1996): 11-73; E. Wyss, Matthäus Greuter's Engravings for Petrarch's *Triumphs*, *Print-quarterly*, 17 (2000): 347-363.

¹⁴ Cf. Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1957.

¹⁵ Cf. Mark J. Zucker, The Triumphs of Petrarch, dans: *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters, Commentary*, XXIV/1, éd. J. T. Spike, New York 1993: 37.

¹⁶ Il est vrai que la liste de l'héritage valvasorien ne comprend aucune édition des *Trionfi* de Pétrarque (cf. Peter von Radics, *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor*, Ljubljana 1910: 310-333) et que la bibliothèque de Valvasor ne préserve qu'un exemplaire illustré de l'œuvre *De remediis utriusque fortunae* de cet auteur (cf. *Bibliotheca Valvasoriana. Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, éd. B. Kukolja et V. Magić Ljubljana/Zagreb 1995). Toutefois, la culture exceptionnelle de Valvasor permet de supposer que ce dernier était familier avec l'une des éditions les plus populaires des *Triumphes*.

Il convient de rappeler que Valvasor a lui-même voyagé en Espagne et en Afrique du Nord, ce qui permet de conclure que l'éléphant, le dromédaire et le lion dans le *Triomphe de la Mort* peuvent être interprétés comme une preuve de l'intérêt qu'il portait aux pays et cultures exotiques.

C'est finalement le contexte architectural du motif qui démontre la susceptibilité de Valvasor aux exemples italiens. Les ruines pittoresques, le motif de l'arc triomphal et un obélisque égyptien placé sur un socle prismatique de forme classique composent la scène où l'on lit les échos des panoramas romains imaginaires, rappelant ceux des maîtres du baroque italien, par exemple Viviano Codazzi.¹⁷ C'est surtout l'obélisque qui est significatif puisqu'il a été mis en valeur comme monument architectural décoratif et popularisé en Europe comme motif iconographique précisément par la renaissance italienne. Sans finalement oublier le catafalque monumental de forme architecturale, devant lequel est assise la Mort. Le puissant sarcophage de marbre est particulièrement intéressant pour une recherche des liens avec l'iconographie italienne du Triomphe de la Mort puisque les catafalques sur les charrettes que l'on retrouve sur les illustrations du *Trionfo della Morte* pétrarquien sont tout pareils.¹⁸

D'où, par conséquent, l'idée de la domination des influences septentrionales? La question est bien justifiée. Il est évident à la première vue que la présence des éléments italiens dans l'illustration de Valvasor l'emporte, et de beaucoup, sur ceux venus du nord, tandis qu'une analyse précise démontre l'influence du motif pétrarquiste du Triomphe de la Mort avec une squelette sur la charrette triomphale. Le baron très cultivé de Bogenšperk, grand connaisseur de l'art italien pas moins que celui du nord, était très susceptible pour les deux traditions. Il est vrai que le *Theatrum mortis humanae tripartitum* comme un ensemble artistique/littéraire témoigne d'un esprit plutôt septentrional, toutefois, on ne saurait ignorer que le grand *Triomphe de la Mort* valvasorien porte en plus un sceau caractéristiquement italien et qu'une chasse à ses possibles sources parmi les Passions contemporaines ne saurait convaincre.

Université de Ljubljana, Slovénie

¹⁷ Cf. David Ryley Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milan/Rome 1993. L'intéressant, c'est que l'aspect architectural du contexte où se situe le cortège valvasorien de la Mort fait penser Cevc à Viviano Codazzi, sans cependant iconographiquement rapporter l'ambiance italienne au motif central.

¹⁸ Le catafalque conçu comme élément architectural est d'une fréquence exceptionnelle dans les illustrations du *Trionfo della Morte*, autant dans les exemplaires illuminés à main comme dans les illustrations graphiques. Des premiers, celui de 1476 (BNF, it. ms. 548) est particulièrement intéressant puisqu'il comprend une illustration du *Triomphe de la Mort* (fol. 29) avec la position frontale de la charrette et, pareil en cela à celui de Valvasor, un catafalque majestueux et architecturalement façonné avec une squelette assise dessus. On trouve des solutions picturales pareilles de la charrette avec catafalque également dans les versions graphiques, par exemple dans la série du Maître de la Passion de Vienne des années 1460/65, conserve dans l'Albertine à Vienne (Cf. Maître de la Passion de Vienne, "Triomphe de la Mort", *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters*, XXIV, éd. Mark Zucker, New York 1980: 96.)

BIBLIOGRAPHIE

- Carandente, Giovanni. *I trionfi nel primo rinascimento*. Torino: ERI, 1963.
- Cevc, Emilijan. *Ob Valvasorjevem prizorišču človeške smrti* (préface à l'édition facsimile) J. V. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum/Prizorišče človeške smrti v treh delih* (trad. J. Mlinarič, préf. E. Cevc). Maribor/Novo mesto: Obzorja/Dolenjska založba, 1969.
- Cevc, Emilijan. *Janez Vajkard Valvasor Slovincem in Evropi*, cat. de l'exposition à la Galerie Nationale, 13 oct.-18 déc. 1989, éd. Lojze Gostiša. Ljubljana: Narodna galerija, 1989.
- Clark, James M. *The Dance of Death in Middle Ages and Renaissance*. Glasgow: Jackson, Son & Company, 1950.
- Corvisier, André. *Les danses macabres*. Paris: Presses Universitaires De France, 1998.
- Germ, Martin. *Theatrum mortis humanae tripartitum: Iconographie de la Mort dans le livre de Janez Vajkard Valvasor*, in: *L'image en Europe du XVIIe siècle*. Nancy: Université de Nancy II, 2002.
- Marshall, David Ryley. *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*. Milan/Rome : Jandi Sapi, 1993.
- Masséna, Victor, Prince d'Essling et Muntz, Eugène. *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1902.
- Père Romuald. *Škofjeloški pasijon* (Une transcription phonétique simple avec traduction des parties non-slovenes du texte, introduction par Jože Faganel et alii). Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999.
- Rosenfeld, Hellmut. *Der mittelalterlichen Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*. Köln: Böhlau-Verlag, 1968.
- Samek Ludovici, Sergio. *"I Trionfi" illustrati nella miniatura da codici precedenti del secolo XIII al secolo XIV*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1978.
- Stele, France. Valvasorjev krog in njegovo grafično delo, *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo* 9, (1928).
- Stele, France. *Slovenski slikarji*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1949.
- Tenenti, Alberto. *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1957.
- Trapp, Joseph B. "The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism", *Quadreni Petrarqueschi*, IX-X, 1992/93 (1996).
- Radics, Peter (von). *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor*. Ljubljana: Krainische Sparkasse, 1910.
- Bibliotheca Valvasoriana. Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, éd. Božena Kukulja et Vladimir Magić. Ljubljana/Zagreb: Valvasorjev odbor pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti/Nacionalna i sveučilišna knjižnica, 1995.
- Wilkins, Ernst Hatch. *Life of Petrarch*. Chicago: Chicago UP, 1961.
- Wilkins, Ernst Hatch. *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.
- Wyss, Edith. Matthäus Greuter's Engravings for Petrarch's Triumphs, *Print-quarterly*, 17 (2000): 347-364.
- Zucker, Mark J. The Triumphs of Petrarch, in: *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters, Commentary*, XXIV/1, éd. J. T. Spike. New York: Abaris Press, 1993.
- Schuchard, Jutta. *Tanz der Toten - Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum* (Catalogue d'exposition, Museum für Sepulkralkultur Kassel, 19 septembre - 29 novembre 1998). Kassel: Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur, 1998.

LA PREMIÈRE TRADUCTION SLAVE DE MOLIÈRE ET LA NAISSANCE DU THÉÂTRE SLOVÈNE

Boštjan Marko Turk

Résumé

Trois ans après sa première représentation à Versailles, Georges Dandin de Molière a fait l'objet d'une traduction partielle en slovène réalisée par Franjo Krsto Frankopan. Cette traduction des trois premières scènes peut être objectivement considérée comme l'un des défis les plus ardues de l'histoire littéraire contemporaine. La recherche slovène et internationale l'a tantôt ignoré, tantôt considéré comme lettre morte. La raison en est que, dans ce fragment, Frankopan aurait utilisé le slovène comme langue servant à ridiculiser, comme l'avaient fait les dramaturges italiens de la Renaissance avec les dialectes slaves. Or, rien n'est plus éloigné de la vérité. Le texte est intégralement écrit en slovène, langue de la mère de Frankopan. Du reste, comme le montre ne serait-ce que l'analyse bergsonienne du comique, Georges Dandin n'est pas un texte comique. Il convient, par contre, de voir le lien entre la traduction du fragment de la pièce de Molière et l'action de Frankopan contre la monarchie habsbourgeoise. Par l'intermédiaire de la diplomatie viennoise, ce dernier cherchait en effet des appuis à la cour du roi Louis XIV dont l'auteur dramatique comique en titre était précisément Molière. En conclusion, il convient de souligner que le fragment traduit par Frankopan, en tant que premier texte dramatique en langue slovène, invite à remettre en question la datation des débuts du théâtre slovène proposée par les historiens de la littérature.

La traduction slovène des premières scènes de *Georges Dandin* de Molière réalisée par Franjo Krsto Frankopan à peine trois ans après la première de Versailles peut objectivement être considérée comme l'un des défis les plus ardues de l'histoire littéraire contemporaine. Les conclusions auxquelles est parvenue la recherche en linguistique et en littérature peuvent être schématiquement résumées ainsi : il s'agit d'une traduction des quatre premières scènes du premier acte écrite dans une même langue, le slovène, mais comportant quelques traces caractéristiques de l'espace croatophone.

Georges Dandin, rebaptisé « Jarne » par Frankopan, est un jeune homme raisonnable venant des territoires slovènes, ce qui signifie qu'il est slovène. Sa caractéristique principale est d'être tragiquement prisonnier d'une situation bien précise. Dans le fragment, le texte s'achève sur une description du caractère du personnage qui, nous y reviendrons plus tard, est suffisamment explicite. Dans le texte original, l'histoire se développe, montrant comment l'arrogante et cynique Angélique, soutenue par son milieu familial, joue avec Dandin un jeu cruel où elle simule la fidélité conjugale.

Pour les besoins de notre interprétation, il faut d'emblée souligner que nous avons affaire à un texte particulièrement complexe. Ajoutons tout de suite que les paragraphes précédents n'ont qu'imparfaitement rendu compte de sa polyvalence. Quoi qu'il en soit, ce seul fait, que nous aurons l'occasion d'étudier plus en détails par la suite, constitue l'argument le plus puissant à l'encontre des jugements unanimes ayant accompagné l'apparition de cet étrange tout premier texte théâtral sur la scène de l'histoire littéraire. Parmi la série d'écrits interprétatifs réfutant l'étrange dynamique sémantique de la traduction s'inscrit déjà l'édition critique par laquelle le fragment s'est fait connaître aux institutions de la recherche en littérature.¹ T. Matić (1907), qui le présente et l'évalue d'un point de vue critique, énonce ses conclusions de manière lapidaire : « Entschieden ist es sicher, dass Frankopan beim Zustandekommen sowol der kroatischen als der italienischen Teile seines literarischen Nachlasses selbst als Schreiber sehr eifrig taetig war, und insbesondere bezueglich des Bruchstueckes von Molières Georges Dandin kann man mit Bestimmtheit sagen, dass es von der Hand Frankopans herruehrt. »² Le chercheur s'en tient plus ou moins à cette remarque fondamentale. Il est le premier à énoncer un certain nombre de points de vue qui apparaîtront ensuite comme des constantes ou comme le centre d'une multitude d'interprétations. Le seul point positif, qui tient dans l'affirmation exacte que « notre fragment serait le plus ancien essai de traduction de Molière dans les littératures slaves »,³ pâlit face aux conclusions apportées par des études littéraires synchroniques plus ou moins stériles. C'est le cas de la comparaison entre l'original français et la première traduction allemande,⁴ car cette dernière est si fidèle à l'original que le fait de démontrer que nous avons affaire à une éventuelle matrice revient à enfoncer des portes ouvertes. Rien ne prouve qu'un noble de la cour croate doive parler le croate dans une pièce écrite en slovène. Il peut utiliser plusieurs langues, notamment le latin, l'italien, l'allemand et le slovène. Ce dernier choix semble même le plus probable puisque Frankopan, le plus haut dignitaire de la cour croate, écrivait en slovène. Cette erreur est ensuite constante dans la plupart des ouvrages d'histoire littéraire. Or, Frankopan n'a pas appris le slovène uniquement par l'intermédiaire des domestiques et fermiers travaillant sur ses terres situées en territoire slovène, mais également dans son environnement familial. En effet, à sa mère, la baronne Marija Paradeyser, membre de la noblesse carniolaise, décédée alors qu'il était encore enfant, succéda une belle-mère également originaire de Carniole, Doroteja Haller, baronne Hallerstein, décédée à l'âge de cinquante-et-un ans à Ljubljana en 1659, lorsque Franjo Krsto avait déjà atteint l'âge de seize ans.

Il n'est donc probablement ni prématuré ni exagéré d'avancer l'hypothèse selon laquelle Franjo Krsto Frankopan aurait eu l'intention de s'attirer les faveurs des Carniolais en leur proposant aussi des manifestations théâtrales et que c'est la raison pour laquelle il a entamé la traduction de *Georges Dandin* de Molière (il n'a écrit aucune pièce en croate). Cette idée a dû lui être inspirée par la popularité visible du théâtre en

¹ Mentionné pour la première fois dans : Ivan Kostrenčić [dir.], Vrtić, Pjesme Frane Krsta markeza Frankopana, kneza Tržačkoga, Zagreb, 1871.

² T. Matić : « Ein Bruchstueck von Molières Georges Dandin in der Uebersetzung F. K. Frankopans », in : "Archiv fuer Slavische Philologie", 1907, p. 533.

³ *Ibid.*, p. 536.

⁴ "Schau-Buehnen Englischer und Frantzoesischer Comoedianten", Der Dritte Band, Frankfurt am Mayn, 1670.

Carniole, en particulier à Ljubljana où, en dehors du théâtre de l'ordre des Jésuites, des représentations occasionnelles des ses élèves et des troupes allemandes et italiennes de passages, même les nobles de la ville s'adonnaient à des amusements pré-carnavalesques à caractère théâtral.

Dans l'ensemble, ce jugement représente l'armature organique de l'interprétation objective tant de l'extrait que de sa fatalité socio-linguistique, cependant il n'est pas en lui-même tout à fait suffisant. En effet, il ne permet pas de dominer tout à fait l'a priori superficiel assimilant le choix du slovène à celui d'une langue inférieure.

Il est possible de trouver à Frankopan une motivation plus profonde, politique, car seul cet aspect est lié à l'élaboration de la traduction. La Cour de France fut plus ou moins fortement présente dans la conception de la conspiration contre l'Autriche-Hongrie. Or, Peter Zrinjski n'eut de cesse de tenter de rallier à sa cause non seulement les Croates, mais aussi les Slovènes. Il était en relation surtout avec la Styrie et la Carniole. Il était même membre des États régionaux de cette région (chargé de la défense des Confins militaires). Il avait beaucoup d'amis dans la noblesse carniolaise, plaçant tous ses espoirs dans la haine de la population envers les Allemands et dans le mécontentement croissant ayant accompagné l'augmentation des impôts de guerre.⁵

Ici il convient d'examiner plus attentivement le contexte historique. C'est un fait que la France était depuis un bon siècle et demi en guerre avec la monarchie habsbourgeoise. Louis XIV était l'un des meilleurs représentants de cette politique impérialiste. En homme sachant allier la force militaire à l'habileté diplomatique, il représentait un danger important pour l'Autriche. Ainsi, Katarina Frankopan se rendit secrètement à Venise en 1664 pour faire savoir à l'ambassadeur de France que Nikola Zrinjski était résolument prêt à se mettre au service des Français. Katarina ajouta que les Zrinjski étaient très riches et possédaient des propriétés très étendues, en particulier le port de Bakar. Les troupes de Louis XIV pourraient ainsi y débarquer et commencer leur campagne sur le continent. L'ambassadeur Lionne transmet la nouvelle à son roi qui accepta avec joie la proposition des Zrinjski. Il ordonna à Lionne de poursuivre les pourparlers et de les consigner sous la forme d'un accord secret. C'est à cette époque qu'arriva à Venise Franjo Bukovački, l'envoyé de Peter, le frère de Nikola. Sa tâche était de veiller à ce que l'alliance soit conclue. Les frères Zrinjski proposèrent même à Louis XIV la couronne du roi Stéphane et réfléchirent plus concrètement à la stratégie militaire nécessaire pour mener à bien l'entreprise. Ils prévirent même la signature d'une sorte de concordat avec les Turcs qui leur permettraient de vaincre définitivement l'Autriche. En échange de sa protection, Louis XIV exigea de ses futurs alliés qu'ils reconnaissent sa souveraineté et se mettent au service des intérêts du Royaume de France. Tandis que les pourparlers étaient en cours, l'imprévisible se produisit. Nikola Zrinjski fut mortellement blessé à la chasse le 18 novembre 1664. L'événement fut fatal à la conspiration : Peter, le frère de Nikola, poursuivit les pourparlers avec les Français, mais le projet dans son ensemble périclita. À partir de ce moment, les choses se mirent à tourner mal. Son beau-frère, Franjo Krsto Frankopan, qui avait goûté aux plaisirs des beaux-arts dans le monde roman (voyages en Italie et mariage avec Julia de Naro, la nièce du cardinal Barberini, jeune femme très cultivée et versée dans les lettres latines) était alors âgé

⁵ Josip Gruden : "Zgodovina slovenskega naroda", Ljubljana, Mohorjeva družba, 1910, pp. 911-912.

d'une vingtaine d'années. N'ayant pas participé aux pourparlers avec la Cour de France, il ne fut informé de la conspiration que *post festum*. Ainsi, il fut confronté à l'échec de la conspiration avec Louis XIV provoqué par deux facteurs : tout d'abord, la mort du vice-roi de Hongrie Wesselenyi et les dissensions entre les conjurés qui s'ensuivirent ; d'autre part, l'accord entre Louis XIV et l'Autriche concernant la succession d'Espagne. Ensuite l'inévitable arriva : le dernier jour du mois, les deux conjurés furent décapités à Vienne. Après avoir liquidé la conspiration et les conspirés, la Cour de Vienne finit par abandonner toute politique pro-française : « Les dernières découvertes arrivèrent à point nommé pour le ministre Lobkovic qui avait désormais entre les mains une arme puissante contre son rival, Ivan Vajkard Auersperg, le principal défenseur de la politique française. Auersperg fut renvoyé de la Cour. »⁶

Le contexte historique montre donc bien que la traduction de Georges Dandin a été réalisée en relation explicite avec les questions politiques qui reposaient sur les relations entre les conjurés d'un côté et Louis XIV de l'autre. Nous pouvons également supposer que la non participation directe de Franjo Krsto Frankopan aux premiers pourparlers ont rendu possible un certain distance, idéalisation de la matière : *Georges Dandin* a ainsi pu être traduit en dépit du certain degré de rancune que les frères Zrinjski (surtout Peter) devaient nourrir à l'égard de Louis XIV.

Nous sommes donc face à l'horizon externe et interne de la traduction. Les circonstances externes complètent les internes : ces dernières témoignent de la grande mesure d'amertume qui a permis au noble croate de s'identifier à son sujet littéraire.

En définitive, les motivations interne et externe ont pu correspondre ou non. Il ne nous est pas permis de porter un jugement définitif, toutefois nous avons réuni tous les faits qui tendent à confirmer cette hypothèse. C'est pourquoi il n'est pas erroné de penser que la traduction de *Georges Dandin*, à la fois la plus terrible et la plus moderne des pièces de Molière, est conditionnée par certaines des impulsions subjectives propres au notable croate où se mêlent de façon indissociable les mondes extérieur et intérieur, ce qui arrive et ce qui s'éloigne, les vainqueurs et les vaincus, jusqu'à l'« erreur » fatale, *sproposita*. En effet, Frankopan n'était pas sans savoir que l'attend, selon le droit royal, *iudicium delegatum*, des jurés spécialement choisis pour la circonstance, c'est-à-dire la mort.

Si le fragment traduit constitue bien une unité et est un texte profondément tragique, alors il convient d'en tirer les conséquences nécessaires concernant la genèse du théâtre slovène. Ainsi, nous avons affaire à une œuvre qui témoigne d'une intention littéraire claire que nous pouvons aisément intégrer dans les rapports culturels et linguistiques, mais aussi socio-politiques franco-slovènes (croates). Même si l'œuvre est inachevée, nous pouvons affirmer qu'elle marque réellement le « début » du théâtre slovène.

En cela nous entrons en opposition avec la norme admise qui fait remonter le début du théâtre slovène aux compilations de Linhart. En effet, l'histoire de la littérature semble pour ainsi dire unanime sur ce point. Citons quelques auteurs faisant autorité comme France Kidrič : « Les débuts du théâtre slovène à l'époque de la renaissance culturelle slovène ne sont pas des impulsions en accord avec les besoins réels du peuple

⁶ Ibid., p. 915.

et ne sont donc pas susceptibles de conquérir le public de ce point de vue ; ce ne sont que des essais sporadiques. Description : les fondements du théâtre slovène ne comportent que deux textes en rapport avec Linhart qui sont les seuls de cette production à être parus de leur temps également en volume, tandis que les autres essais sont restés à l'état de manuscrits partiellement perdus. »⁷

Dans l'*Histoire de la littérature slovène* éditée par Slovenska matica, nous trouvons l'affirmation suivante : « De même que Linhart est notre premier auteur dramatique, de même Vodnik est notre premier poète ». ⁸

Malheureusement, le plus grand spécialiste des premières étapes de développement du théâtre slovène, Jože Koruza, n'est pas plus explicite à ce sujet. Dans son étude consacrée aux débuts du théâtre profane en Slovénie, il ne parvient pas à définir le texte de Frankopan à la lumière de tout ce qu'il a découvert s'y rapportant directement. Ainsi, il laisse la question délibérément ouverte. Il établit même un parallèle entre le texte de Frankopan et la traduction d'opérettes légères réalisée par Dev,⁹ négligeant le fait que ces dernières, par définition, n'ont pu avoir aucune influence sur le développement ultérieur du théâtre profane. En ce qui concerne Linhart, il conclut sans aucune précision :

« La naissance du théâtre slovène ne s'est produite que dix ans plus tard, non pas sous l'impulsion du théâtre italien, mais sous une influence germano-viennoise. Linhart, qui dirigeait depuis deux ans la Société des amis du théâtre, association d'amateurs où se produisaient comme acteurs d'éminents bourgeois de Ljubljana pour représenter des pièces allemandes, présenta au public le 28 décembre 1789, en plus de la version allemande de la pièce, également la version slovène, *Županova Micka (Marie, la fille du maire)* adaptée par ses soins. »¹⁰

En conclusion, il convient de souligner deux faits ressortant des citations précédentes. Nous pourrions aborder l'analyse qui permettrait d'évaluer le texte manuscrit par rapport au texte imprimé, en particulier à la lumière des dernières découvertes de la recherche moderne, notamment francophone. Cela nous permettrait de comprendre pourquoi le caractère fragmentaire de la traduction et son statut de manuscrit représentent un avantage et non un défaut. Nous nous contenterons ici de proposer un résumé de cette analyse effectuée pour les besoins de la présente réflexion. L'authenticité et l'intérêt des manuscrits peuvent être prouvés à partir de la thèse concernant la bipolarité du texte qui se voit ainsi attribuer, dans l'arc symbolico-métonymique, un côté avant et un côté arrière. Le texte forme deux pôles égaux, l'un caché et l'autre visible, comme les appelle la critique francophone. Dans le second pôle sont inclus tous les écrits imprimés et présentés sous la forme d'un objet destiné à la vente ; le premier, en revanche, apparaît si l'on opère une coupe en profondeur : tout ce qui se cache derrière l'ensemble de lettres imprimées, à commencer par les moments où la pensée s'est développée sous la forme de premiers projets restés à l'état de manuscrits. La représentation essentielle de tout cela est la dernière étape du travail de Jacques Derrida présentée dans son livre intitulé

⁷ France Kidrič : "Zgodovina slovenskega slovstva". Ljubljana, Slovenska matica, 1929-1938, p. 713.

⁸ Lino Legiša : "Zgodovina slovenskega slovstva", Ljubljana, Slovenska matica, 1973, p. 335.

⁹ Voir : Anton Feliks Dev, "Kranjskih modric žalovanje čez tu predolgu goridržanje svojega Belina v laškeh duželah", in: Alfonz Gspan, "Cvetnik slovenske vezane resede", II, Slovenska matica, Ljubljana, 1978, pp. 192-206.

¹⁰ Jože Koruza : « Začetki slovenske posvetne dramatike in gledališča », *Slovstvene študij*, Ljubljana, ZIFF, 1991, p. 177.

Le mal d'archive. L'ouvrage, corrélatif à une série de conférences dispensées dans les plus grandes universités des cinq continents, avance l'idée selon laquelle le texte sous sa forme publiée est d'une importance absolument secondaire par rapport à ses formes archétypes. Les journaux, notes non publiées, thèses de départ et, mieux encore, les romans commencés mais inachevés sont, dans l'optique de Derrida, des matériaux plus authentiques et surtout bien plus essentiels pour l'exégèse littéraire. Derrida était sa thèse en prenant pour exemple les manuscrits non publiés de Gustave Flaubert, à ses yeux plus importants que tout ce que le public connaît déjà.

Étant donnés tous les faits susmentionnés, les chercheurs devraient étudier de manière plus approfondie la genèse du théâtre slovène. À l'aube du nouveau millénaire, cette tâche apparaît comme l'un des plus grands défis de la recherche en littérature.

Université de Ljubljana, Slovénie

BIBLIOGRAPHIE

- Bergson, Henri. *Esej o smehu*. Ljubljana: Slovenska matica, 1977.
- Capuder, Andrej. « Sprema študija » in: *Henri Bergson, Esej o smehu* : Ljubljana, Slovenska matica, 1977.
- Faguet, Emile. *En lisant Molière*. Paris: Hachette, 1914.
- Derrida, Jacques. *Le Mal d'archive*. Paris: Seuil, 1995.
- Grafenauer, Ivan. *Kratka zgodovina starejšega slovenskega slovstva*. Ljubljana: Mohorjeva založba, 1973.
- Gruden, Josip. *Zgodovina Slovenskega naroda*. Ljubljana: Mohorjeva družba, 1910.
- Kidrič, France. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska matica, 1929-1938.
- Koruza, Jože. « Začetki slovenske posvetne dramatike in gledališča », in: *Slovstvene študije*. Ljubljana : ZIFF, 1991.
- Lafenestre, George. *Molière*. Paris: Hachette, 1909.
- Legiša, Lino. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska matica, 1973.
- Matič, Tone. « Ein Bruchstueck von Molières Georges Dandin in der Uebersetzung F. K. Frankopans », in: *Archiv fuer Slavische Philologie*, Wien, 1907.
- Sanlaville, Ferdinand. *Molière et le droit*. Paris: Fontemoing, 1913.
- Simon, Alfred. *Molière par lui-même*. Paris: Seuil, 1927.
- Švelec, Franjo. « Hrvatska književnost sedamnaestog stoljeća », in: *Povijest hrvatske književnosti* 3. Zagreb : 1974.

RESPONSES TO AUGUST STRINDBERG'S *MISS JULIE* IN SLOVENIA

Mita Gustinčič Pahor

Abstract

Miss Julie (*Fröken Julie*) is one of August Strindberg's most popular and well-known plays. Today, almost 120 years after its first appearance, what Strindberg called the "first naturalistic tragedy in Swedish drama" is still being staged worldwide, with Slovenia being no exception. This article examines the critical response to *Miss Julie* staged in Slovene professional theatres from its first appearance in 1921 to its latest in 2008. It aims to establish to what extent critics' attitude towards the play and the author have changed over a time span of ninety years.

INTRODUCTION

The body of the article studies the critical response to productions of *Miss Julie* in Slovenia from its first appearance in 1921 to its latest in 2008. The sources of the reviews examined are the leading Slovene national dailies and in some cases local papers and magazines. The productions that have been taken into consideration were in most cases performed by institutional professional theatres and recorded in *Repertoar slovenskih gledališč. 1867 – 1967* (A Repertoire of Slovene Theatres. 1867 – 1967), *Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja* (Documents of the Slovene Theatre Museum), published every five years, and *Slovenski gledališki letopis* (the *Slovene Theatre Annual*), all published by Slovenski gledališki muzej (the Slovene Theatre Museum)¹.

Miss Julie (*Fröken Julie*) was written in 1888 and, together with *The Father* (*Fadren*), it is one of Strindberg's major dramas. Strindberg called *Miss Julie* the "first Naturalistic Tragedy in Swedish Drama" (Törnqvist & Steene 2007: 62) and in a letter to his publisher Carl Otto Bonnier correctly predicted the future success of the play: "'*Ceci daterat!*' = this play will go down to the annals" (ibid.).

The subject of the play is the seduction of Miss Julie, the count's daughter, by the valet Jean, or as one might equally well put it, the seduction of Jean by Miss Julie. The action takes place one midsummer's eve in the kitchen of the count's house; Kristin the cook, and Jean's fiancé, is the only other character. After the seduction Julie sees her

¹ In the bibliographical compilations of the Slovene Theatre Museum the productions of the Academy for Theatre, Radio, Film and Television (Akademija za gledališče, radio, film in televizijo) are included selectively. Consequently, some of the productions of *Miss Julie* at the Academy have been left out in this study, together with the productions of non-professional theatres or theatre groups.

terrible mistake and orders Jean to hypnotize her, so that she may go out with his razor in her hands and commit suicide.

Bonnier rejected the play because he deemed it too controversial. Strindberg was in fact too direct – the public was not yet ready for an open debate on sexuality on stage. After much trouble Strindberg eventually managed to have the play published by his old publisher Seligmann (the publisher of his breakthrough novel *The red room* [*Röda rummet*, 1879]), but the author had to compromise by allowing some changes to the text.

INTERNATIONAL PRODUCTIONS OF *MISS JULIE*

At the time of its publication there was no theatre prepared to stage *Miss Julie*. Consequently, Strindberg decided to establish his own theatre, having in mind André Antoine's Théâtre Libre in Paris. On November 14, 1888, he started the short and turbulent life of the 'Skandinavisk Försöksteater' ('Scandinavian Experimental Theatre' later renamed 'Strindbergs Försöksteater' – 'Strindberg's Experimental Theatre')² in Copenhagen. Strindberg's wife, Siri von Essen, would be the theatre's prima donna and play Julie. However, one day before the planned premiere (March 2, 1889) the play was banned by the censors, which was a result of the brutal campaign towards Strindberg led by moralistic witch-hunters in Swedish and Danish newspapers. The play was performed on March 9, and it marked the end of Strindberg's experimental theatre. On March 14, *Miss Julie* was performed privately in the Copenhagen University Students' Union and two days later the performance was repeated in Malmö. Siri von Essen had the lead role, but according to Ollén (1986: 133) her performance was quite flat.

After the premiere in Copenhagen, the next theatre group that dared to perform *Miss Julie* was Freie Bühne in Berlin. The performance took place at the Residenztheater in 1892 and Ollén says that the critics' response was "predominantly positive" (Ollén 1986: 134). From 1902 a great number of stagings began to take place in Germany, among others Max Reinhardt's, who "had begun to show his lion claws as director and theatre leader at *Kleines Theater*" (ibid.)³.

In France the curtain went up for *Miss Julie* in 1893 at the Théâtre Libre itself. With this performance Strindberg's wish to become the first Swedish playwright staged in Paris came true. According to Ollén (1986: 144) "[t]he reviewers were bewildered and astounded but the general opinion was that the play was too pungent even for the Théâtre Libre"⁴.

The first staging of *Miss Julie* in the U.S. took place in New York in 1905, though the performance was in Russian. The English version found its way onto the American stage in 1913.

The British saw *Miss Julie* for the first time in 1912, at The Little Theatre in London. Ollén reports on the first reception:

² Unless otherwise stated, all translations are my own.

³ "[...] som på *Kleines Theater* hade börjat visa lejonklon som regissör och teaterledare."

⁴ "Recensenterna var omtumlade och häpna men tyckte i allmänhet att det var en pjäs i fränaste laget även för Théâtre Libre."

[...] the critical response was, with some exceptions, quite unappreciative and Strindberg's view of life was called 'distorted and a waste of vital imaginative power'. The *Daily Telegraph* opined that the play 'proved with distressing strength that it is possible to be very unpleasant and yet remain boring' (Ollén 1986: 150)⁵.

In Sweden the play was boycotted for sixteen years. Only after all the productions across Europe were the Swedes ready to welcome *Julie* in 1904. However, the play was not staged in the capital Stockholm but in Uppsala and only as a private performance. In 1906 *Julie* came to Stockholm and since then the play has been popular and staged an enormous number of times. Ollén provides as an example the actor Olof Hillberg, who in the period 1922 – 1938 played in *Miss Julie* no less than 730 times. The play fascinated many Swedish, but also other renowned actors, theatre and film directors (such as Ingmar Bergman, who at the Residenztheater in München interpreted the play as a triangle drama in 1981), choreographers and musicians. As a result, the public could witness a number of theatre, film, radio and TV versions. *Miss Julie* entered opera houses and became ballet. In Sweden the play was even performed for the deaf in sign language (1981).

In the first years the general response to *Miss Julie* was quite negative because the public was not yet ready for such "boldness" on stage. In the course of time, however, the attitude towards *Miss Julie* changed and a positive critical response began to predominate. The reason for this, paraphrasing Ollén (1986: 132), was the change of sexual morality in the late 1920s in accordance with Freud and the new psychology. The times had caught up and unconscious instincts started to be a fashionable subject. Later, the sexual component of the play was toned down, only to become emphasized again in the 1960s. The class conflict was another motif in which the directors and the spectators gradually lost interest. What never changed was the universality of the play, the telling depiction of the characters and the "living humanity that all three actors conveyed in the play" (Ollén 1986: 133)⁶. Ollén (1986: 128) states that after the first critical response emphasizing the inadequacy of the play, the negative criticism mostly dealt with the final scene: Julie's suicide under hypnosis.

SLOVENE STUDIES ON STRINDBERG

Despite the rather frequent productions of Strindberg's plays in Slovenia, studies on the author have been rather scattered. A very valuable source of information regarding Slovene critics dealing with Strindberg is Tomazin's MA thesis from 1995, in which she studies the reception of Strindberg, focusing on the Slovene literary period of Modernism. Considering this, only the most important names are given in this study.

According to Tomazin (1995: 103), the first information for the Slovene public about Strindberg was provided by Josip Stritar in an 1894 Vienna lecture that was

⁵ "Kritiken var med något undantag mycket oförstående, man kallade Strindbergs livssyn "distorted and a waste of vital imaginative power". Daily Telegraph menade, att pjäsen bevisade med smärtsam styrka, att det är möjligt att vara mycket obehaglig och likväl förbli tråkig."

⁶ "[...] den levande mänsklighet som alla tre aktörerna i dramat förmedlade."

published in the magazine *Ljubljanski zvon*, “where he expressed his indignation over modern European literature, its naturalism and decadence and on this basis collectively condemned Dostoevsky, Tolstoy, Ibsen and Strindberg” (ibid)⁷.

Around 1900 there began to appear more objective studies, which still considered Strindberg as a part of the German literary Modernist movement. The critics exposed in their studies Strindberg’s curious relationship to women. Their label of Strindberg as hater of women was predominant until World War II.

Tomazin conveys that the leading Slovene critics in the first decades of the 20th century were Adolf Robida and Fran Albreht, followed by France Koblar in the 1920s. The first two autonomous portraits of Strindberg were written in 1912, the year of the author’s death, by Fran Albreht and Vinko Zupan. In 1920 another study was written by Angelo Cerkvėnik, followed by Janko Lavrin’s in the late 1920s.

From the 1930s until World War II the major critics were Bratko Kreft, Juš Kozak, Josip Vidmar, Anton Ocvirk, Vladimir Pavšič and Ivo Brnčič. After World War II the interest in Strindberg slowly began to decrease and the studies were mainly confined to theatre bills and new published editions of Strindberg’s plays (Tomazin points out that, as in the rest of Europe, Strindberg’s name was now associated only with drama). In this period the following leading critics are mentioned: Vladimir Kralj, France Koblar, Fran Zadavec and Dušan Pirjevec.

The authors of autonomous studies in the 1970s and 1980s are Mirko Zupančič, Bratko Kreft and Borut Trekman.

MISS JULIE ON THE SLOVENE STAGE

Miss Julie appeared on Slovene stages relatively late in comparison to the rest of Europe. The Slovene premiere took place on April 6, 1921 at the Slovene National Theatre in Ljubljana (Narodno gledališče v Ljubljani, today Drama SNG v Ljubljani). (The very first play by Strindberg staged by an institutional theatre group was *The Father*, performed in 1909 by the Regional Theatre in Ljubljana (Deželno gledališče v Ljubljani).⁸ A rather short review of the first staging of *Miss Julie* is found in the monthly magazine *Dom in svet* (1921: 173), where France Koblar focuses mainly on the actors’ performance and not so much on the play as such: “We have seen in Julie (Mrs. Pregarc) and Jean (Mr. Kralj) a lot of ambition, but the roles were not fully developed” (ibid).⁹ Another short critical review was written by Fran Albreht and published in a prominent Slovene cultural magazine *Ljubljanski zvon*. He is of the opinion that the play is “live and real at its core” but “outdated in its details” and that the director should have “tamed the author’s [i.e. Strindberg’s] vehemently mel-low dramaticity and crossed out many an inessentiality” (Albreht 1921: 446)¹⁰. Albreht, however, does not specify which inessential elements he has in mind.

⁷ “[...] kjer je izrazil ogorčenost nad moderno evropsko literaturo, njenim naturalizmom in dekadenco ter na tej osnovi skupno obsodil Dostojevskega, Tolstoja, Ibsena in Strindberga.” Note: All the translations into English were made by the author of this article.

⁸ The Regional Theatre in Ljubljana is the forerunner of the Slovene National Theatre in Ljubljana.

⁹ “V Juliji (ga. Pregarčeva) in Jeanu (g. Kralj) smo videli mnogo ambicije, izčrpani pa vlogi nista bili.”

¹⁰ “V svojem osrčju živa in resnična, je v svojih detajlih Gosposdična Julija danes zastarela in režija bi morala krotiti avtorjevo vehementno sočno dramatičnost ter črtati marsikatero nebitvenost.”

Albrecht translated *Miss Julie* in 1938,¹¹ when the play, after seventeen years, was staged again at the Slovene National Theatre in Ljubljana. The play was reviewed in four Slovene dailies (*Slovenski dom*, *Slovenec*, *Jutro*, *Slovenski narod*), the most exhaustive and at the same time the harshest being the one in *Slovenski narod* by Fr. G. (Fran Govekar):

[...] Strindberg and his *Miss Julie* are today no longer revolutionarily horrifying, excitingly bold, but rather out of date, not really naturalistic in diction or form, barely interesting and, towards the end, plain long-winded and therefore boring (*Slovenski narod* 1938: 3)¹².

The author seems to repudiate the naturalistic features of the play as if he was expecting an adaptation or modernization. He claims that the play came to the Slovene stages too late and that naturalistic features (e.g. the hereditary burden of the characters) are archaic and forced. Strindberg's everlasting hatred of women is described by the author as "queerness" and his "funny attacks on feminism [as] open reactionary behaviour, which was so often repudiated by life (ibid.).¹³ The critic seeks a "sound" kind of art:

His [i.e. Strindberg's] extremely original, cold, decadent, destructive mind was without any doubt a genuine spirit of its time, but his works do not give us consolation or satisfaction, nor joy for life and work. During the war [i.e. WWI] he was still attractive for a certain kind of spectators; nowadays, however, the times require a different, sound kind of art (ibid.)¹⁴.

The author mentions also the scenery taking up the whole stage, contrary to Strindberg's instructions, which require an intimate setting. In his preface to *Miss Julie* Strindberg opts for a single set, "both to allow the characters time to merge with their milieu and to break with the custom of expensive scenery" (Törnqvist & Steene 2007: 71).¹⁵ He demands that the scenery be credible and as close to life as possible. Strindberg suggests also some other innovations in the theatre, which would suit the modern psychological drama: e.g. less make-up, the removal of the foot-lights and the introduction of strong side lighting, the removal of the proscenium boxes, the raising of the stalls and the introduction of complete darkness in the auditorium. He wanted an intimate kind of theatre, which he managed to open in Stockholm in 1907 under the name *Intima Teatern*.

F.K.'s (France Koblar's) review published in the newspaper *Slovenec* praises the scenery and labels it as "an architectural work of art" ("gradbena umetnina") (Koblar

¹¹ Both translations, the one made in 1921 by Ferdo Kozak, and Albrecht's in 1938 were from German.

¹² "Tudi Strindberg in njegova 'Gospodična Julija' nam nista danes prav nič več revolucionarno strašna, razburljivo predrzna, temveč zastarela, niti ne čisto naturalistična v diktaciji in formi, komaj še zanimiva, toda proti zaključku naravnost dolgovezna in zato dolgočasna."

¹³ "[...] a njegovi smešni naskoki na feminizem odkrito reakcionarstvo, ki ga je življenje že neštokrat blamiralo."

¹⁴ "Njegov silno izvorni, mrzli, dekadentni, destruktivni duh je bil brez dvoma pristen duh svojega časa, toda njegova dela ne prinašajo utehe in zadovoljstva, veselja za življenje in delo. Med vojno je bil še privlačen za neke vrste gledalcev, danes zahteva čas drugačne, zdrave umetnosti."

¹⁵ Translated by Egil Törnqvist.

1938: 7). As to the play itself, the author says that Strindberg's statement in the preface to *Miss Julie* that "theatre is a Bible for the poor (biblia pauperum) openly representing life itself, cannot hold true" for *Miss Julie* (ibid.).¹⁶ According to the author the reason is Strindberg's excessive hatred of mankind and his bitter preaching about the concealed human evil and man's proneness to crime. He says: "This 'biblia pauperum' teaches hatred of crime, but is at the same time its founder; it is moral and morally nonchalant at the same time" (ibid.).¹⁷

In the newspaper *Jutro*, too, the review is negative. The reviewer L.M. (Ludvik Mrzel) writes:

Miss Julie is interesting for today's modern man only as a pure psychological problem, but even here we might have just minor understanding for the stubborn, capricious whims of the humanly and socially uninteresting count's daughter. The lengthy and wordy wavering between the beginning and the end is today merely tiring for the spectator and Julie, as the ultimate victim, does not touch anybody's heart (Mrzel 1938: 7).¹⁸

The last review that deals with the staging of *Miss Julie* in 1938 appears in the paper *Slovenski dom* under the title "A. Strindberg: Gospodična Julija", where the anonymous author describes the play and its characters but does not comment on it.

Fifteen years passed until the next production of *Miss Julie* took place in 1953, this time by the newly graduated students at the academy of acting arts in Ljubljana. The director Boštjan Hladnik (then a student of directing, today a famous film director) used Albrecht's translation. The reviews, published in the newspapers *Ljudska pravica*, *Slovenski poročevalec* and *Ljubljanski dnevnik*, deal mainly with the actors' performance and the director's work. All three critics share the opinion that the actor Jurij Souček was excellent in the role of Jean and that the director Boštjan Hladnik could have done better. The anonymous reviewer in *Slovenski poročevalec* (1953: 2) points out that the director interpreted Strindberg in a singular and romantic way, but that he nevertheless managed to round up his interpretation in full. Jamar (pseudonym for Marjan Javornik), the critic in *Ljubljanski dnevnik*, on the other hand says that Hladnik's film concept of the play "expressed searching, preoccupation with new directing moves and absorption in work, but it did not fully mature" (Jamar 1953).¹⁹

In 1964 another staging of *Miss Julie* took place in Ljubljana, this time performed by the Drama Studio (Dramski studio), the former Ad Hoc Theatre Group (gledališka skupina Ad hoc). The director was Draga Ahačič, the founder of this alternative theatre,

¹⁶ "[...] je gledališče sveto pismo za uboge (biblia pauperum), da kaže v neprikritih podobah življenje samo, se prav ob tej igri zdi malo resnična."

¹⁷ "Ta biblia pauperum uči sovražstvo do zločina in ga obenem utemeljuje, je npravna in npravno brezbrizna obenem."

¹⁸ "Sodobnega človeka zanima 'Gospodična Julija' samo še kot čisti psihološki problem, a še na tem področju utegnemo imeti le malo razumevanja za trmoglave kapriciozne domislice, ki se porajajo v duši človeško, življenjsko, socialno povsem nezanimive grofovske hčere. Dolgotrajno, širokobesedno oklevanje med začetkom in koncem dandanes gledalca samo še utruja in Julijina poslednja žrtev ne gre skoraj nikomur do srca."

¹⁹ "Izražala je iskanje, skrb za nove režijske poteze in poglobljanje v delo, vendar pa v celoti ni dozorela."

who also played the role of Kristin. Critical reviews were found only in two newspapers. The author F. V. (France Vurnik) in *Ljubljanski dnevnik* wonders why this theatre had decided to stage *Miss Julie* and speculates that the reason might be the “scarcity of classic and older drama plays in the repertoires of professional theatres” (Vurnik 1964: 2).²⁰ The reviewer describes the play as poor, average: “The revival of Strindberg’s *Miss Julie* was realistically calm; had it not lack above all persuasion, it would not die away as a school-like, somewhat dry performance” (ibid.).²¹

Lojze Smasek is more thorough in his critical review titled “Neprepričljivo” (“Uncovincing”) in *Večer*. He points out that *Miss Julie* reminds us of Shakespeare’s plays such as *Hamlet*, *King Lear* and *Othello* because all these works are open to a number of interpretations:

The characters are conceived so openly or, let us say fully, that they do not impose just one staging possibility, but they give us material for many variants, which are not completely separated, but intertwined, the emphasis lying now on the one end and now on the other end (Smasek 1964).²²

Smasek (ibid.) claims that the easiest interpretation of *Miss Julie* is the class interpretation, where the class difference between Julie and Jean is the reason for their unfulfilled love. He points out that some interpreters have gone further and seen in Julie “a will to overcome this barrier” (“željo, da bi prerasla to pregrajo”) (ibid.) and that there have also appeared interpretations of “Julie striving for a fall, for being trampled on and punished” (“o Julijinem prizadevanju, da bi padla, da bi bila pohojena, kaznovana”) (ibid.). Smasek points out that it is up to the director to choose an interpretation, according to their taste but also according to the requirements of the time in which one lives. His opinion is that the director Draga Ahačič did not succeed in staging a sovereign modern interpretation although she chose a “soft class variant” (“razredno nepotencirano varianto”) (ibid.) and she “avoided time bonds” (“izognila se je časovni vezanosti”) (ibid.). According to Smasek the modern *Miss Julie* of the 1960s should not be “a ‘classless’ battle of the sexes, but a testimony of the impossibility of fulfillment of integral beauty, a testimony of the discrepancy between big wishes and small achievements and of the disappointment that follows, but also of ‘better’ chances with a realistic approach...” (ibid.).²³

Smasek, too, like Vurnik in *Ljubljanski dnevnik*, believes that the play was performed quite flatly, the actors having too little force of expression. He states also that Ahačič did not form Julie’s character tragically enough and that a Julie like the one presented would never commit suicide.

Six years later, in 1970, *Miss Julie* was performed at the Slovene Folk Theatre of Celje (Slovensko ljudsko gledališče Celje) under the direction of Dušan Jovanovič.

²⁰ “[...] pomanjkanja klasičnih in starejših gledaliških del v repertoarju poklicnih gledališč”

²¹ “Oživitvev Strindbergove Gospodične Julije je bila realistično umirjena; manjkalo ji je predvsem prepričljivosti, sicer ne bi izzvenela kot šolska in nekoliko suha predstava.”

²² “Karakterji so zasnovani tako široko ali, recimo, polno, da ne vsiljujejo ene same upodobitvene možnosti, temveč dajejo gradiva za več variant, ki pa niso stoddostno ločene in se prepletajo, samo enkrat s poudarkom na tem, drugič na onem koncu.”

²³ “Ne ‘brezrazredna’ borba spolov, temveč pričevanje o neuresničljivosti integralne lepote, o neskladju med velikimi željami in skromnimi dosežki, o razočaranju, ki sledi, pa tudi o ‘boljših’ možnostih realnega računa...”

The new translation, this time from Swedish, was rendered by Janko Moder. The reviewer Marjan Javornik, in *Delo*, responds positively to Jovanović's work and praises the play as such. According to him Jovanović picked the main motifs from the "generally known naturalistic arsenal (wine, illness, crime, sex, etc.)" ("[i]z splošno znanega naturalističnega arzenala (vino, bolezen, kriminal, spolnost, itd.)") (Javornik 1970) and adapted them to the "perception of the world and life own to e.g. contemporary young theatre-goers" ("občutje sveta in življenja, kakršnega ima – recimo – sodobna gledališka mladina") (ibid.). This feeling expresses itself in "a stylized form of life [and] in a stylized theatrical idea of the basic motives of human existence" ("v [...] stilizirani formi življenja, v stilizirani gledališki ideji o osnovnih gibalih človekovega bivanja") (ibid.). In this interpretation the role of the dialogue as a story-telling feature is set aside. The dialogue functions mainly as an expression of the inability of communication between the characters and their loneliness. In this Javornik sees the modernity of Strindberg and labels him a forerunner of modern existential drama. Other features that made the performance "a new kind of theatrical hypnosis" ("nove vrste gledališka hipnoza") were the "colour component of the scenery, the colourful playing of the stage lights, the accompanying mood music [and] the pantomimic-dance inserts" ("barvni komponenti scene, barvnim igram luči, razpoložensko intonirani glasbeni spremljavi, pantomimično-plesnim sestavinam") (ibid.).

According to Javornik, Jovanović's main idea of *Miss Julie* was the battle of the sexes – "not a philosophical dispute but an inexorable and brutal play of violence" ("nikakršen filozofski disput [...] temveč neizprosna, brutalna igra nasilja") (ibid.). The social component of the play was deliberately blurred. Javornik sees in this the reason why the play, despite excellent directing, left the spectator unsatisfied and unengaged.

Just a few months after the performance of *Miss Julie* in Celje (April 1971), the audience could see the play again in Ljubljana, performed by the newly-graduated actors of the Academy of Theatre, Radio, Film and Television (Akademija za gledališče, radio, film in televizijo). The performance received little critical response; in fact, only a short piece of criticism appeared in the newspaper *Večer* under the title "The young put to the test" ("Preizkušnja mladih"). The author Borut Trekman gives a rather negative evaluation of the director's and of the actors' work.

Like the performance in 1971, the production of *Miss Julie* in 1980 also carried out by the Slovene National Theatre in Maribor (Drama SNG Maribor), was subject to negative criticism. The title of the article "Birth in distress" ("Rojstvo v stiski") reveals some external factors that influenced the staging of the play. The author Lojze Smasek accounts for the fact that the actress performing Julie, Hermina Kočever, was involved in a trial, looking for the right to act more and that the staging of *Miss Julie* came into being in a free, non-institutional manner. Smasek's opinion about the performance is rather negative:

We have seen a rather pale and superficial performance. *Miss Julie* was presented without any background, without undertones and without dualities [...]. Jean appeared most of the time to be annoyingly compliant, succeeding however in some of his harsher, more realistic and defying moments. Kristin, the third character of this play, was economically deleted (the play had a particular aim and was prepared for two actors); Julie

and Jean talked to her as if she was behind the stage, of course, without getting any replies.

The whole performance proves that it came into being in distress, that it is the consequence of special conditions and that it has a narrowly determined aim and meaning, which all lie outside the outlined theatrical sphere (Smasek 1980).²⁴

The staging of *Miss Julie* that attracted the most reviewers' attention took place in Ljubljana and in Klagenfurt (Austria) in February and March 1994, performed by The Slovene Youth Theatre in Ljubljana (Slovensko mladinsko gledališče v Ljubljani). The eight reviews were published in the main national dailies (*Delo* [twice, one for each of the two performances], *Dnevnik, Slovenec, Večer*), in the Austrian Slovene minority weekly *Slovenski vestnik*, in the magazine *Razgledi* and even in the daily tabloid *Slovenske novice*. The play was directed by Eduard Miler, who also made the translation, together with Tomaž Toporišič. The critical response was, with one exception, unanimously positive. According to the reviews the director omitted or minimized the main naturalistic features in order to focus on the battle of the sexes, where Julie and Jean "play with the forces of power and powerlessness, with subordination and control, with hope and hopelessness" (Kunst 1994).²⁵ According to Kardum, Miler appears to be on Julie's side, and labels him a "feminist" (Kardum 1994). With reference to Miler's former preoccupation with female roles, Kardum claims that Miler is "[u]ndoubtedly the most 'female' director in Slovenia at present day" (ibid.).²⁶ The author emphasizes the excellent rhythm of the play and the outstanding actors' performance (Nataša Barbara Gračner, Pavle Ravnohrib and Maruša Oblak), which is a point on which the other reviewers agree as well. Besides, they all seem to appreciate Miler's focusing on the relationships and the characters' detailed rendering of every move and every word.

The partially negative review is rendered in *Dnevnik* (17. 5. 1994), where the anonymous author writes that the play is "existentially unsatisfactory" ("eksistencialno nezadosten") because of Miler's indecisiveness about "two key questions: What really happened to the two main characters? and: How does this affect the performance" (ibid.).²⁷

As to the language of the new translation, opinions differ; on the one hand Ostrouška (1994) says that "the language [is] full and everyday, fitting into the associative and cognitive context of the purified scenes of the intensifying emotional states."²⁸ On the other hand the anonymous reviewer in *Dnevnik* (17. 5. 1994) calls the translation "problematic" but does not go into detail.

²⁴ "Videli smo precej blede in površinsko uprizoritev. Gospodična Julija se je predstavila brez ozadij, brez podtonov, brez dvojnosti [...]. Jean je deloval večinoma moteče maziljeno, toda nekaj trših, stvarnejših, upirajočih se trenutkov mu je kar uspelo. Kristin, tretjo osebo tega dela, pa so uprizarjalci kar ekonomizirajoče črtali (igra je bila pač pripravljena v poseben namen, samo za dva) – z njo sta se Julija in Jean pogovarjala kot da se zadržuje za odrom, seveda brez njenih odgovorov. /Vsa uprizoritev dokazuje, da je nastala v stiski, da je posledica posebnih pogojev in da ima ozko določen namen in pomen, ki so vsi zunaj širše začrtanih gledaliških razsežnosti."

²⁵ "[...] balinata s silami moči in nemoči, s podrejanjem in obvladovanjem, z upom in brezupom."

²⁶ "Nedvomno je najbolj 'ženski' režiser na Slovenskem danes."

²⁷ "[...] dvoje vprašanj: Kaj se je med obema protagonistoma v resnici zgodilo? in: Kaj to v uprizoritvi pomeni?"

²⁸ "[...] jezik je znova učinkoval plastično in vsakdanje, primerno asociativnemu in miselnemu kontekstu izčiščenih prizorov stopnjujočih se čustvenih stanj."

In 2005 two productions of *Miss Julie* took place, one in January at the Slovene National Theatre in Trieste / Trst in Italy (Slovensko stalno gledališče Trst) and the other in April at the Koper Theatre (Gledališče Koper). Neither of them seemed to be fully satisfactory to reviewers. Gombač (2005a) is quite harsh, direct, but at the same time amusing in his review of the performance in Trieste and notes a number of shortcomings. He starts with Janko Moder's translation from the 1970s:

The director Vinko Möderndorfer put on stage the classic drama of the classic Swedish author August Strindberg (1848 - 1912) using a three-decades-old, terribly sterile translation by Janko Moder. The bookish literary language turns the naturalistic drama into its opposite: the play becomes distinctively theatrical, bombastic and pathetic – something quite different from realistic. If an actor in the year 2005 on the stage exclaims “Ne kvasaj!” (“Don't drivell!”), Naturalism is over (ibid.)²⁹.

Gombač continues his criticism: “The chamber play receives a less gentle slap from the vast stage of the Trieste theatre, on which the three actors seem lost like in a desert” (ibid.).³⁰ The author believes that the directing was “clumsy and superficial” (“okorna, površna režija”) (ibid.) and criticizes the director's inability to create “the intoxicating midsummer night's atmosphere – the key detonator of Julie's tragic fate” (ibid.).³¹ Instead of the appearance of celebrating merry peasants, the director sends on stage “four masked dancers in red costumes, who [...] to the striking music of Jani Golob, carry out a kind of Indian dance” (ibid.).³² The reviewer is neither satisfied with the actors' performance, partly blaming again the translation. Besides, the reviewer notes a lack of blood on the stage, at least in the scene where Jean kills Julie's bird.

The other pieces of criticism regarding the performance in Trieste are not so harsh. They criticize above all the actors' performance and not so much the director's interpretation of the play. An interesting fact is that Mermolja's review in *Primorski dnevnik* (16.1. 2005) is diametrically opposed to Gombač's. He gives a very positive review of the performance and praises Möderndorfer's “accurate and clean reading” (“natančno in čisto branje”) (Mermolja 2005) of Strindberg's text. He is of the opinion that the director “created a compact and effective performance” (“kompaktno in učinkovito predstavo”) (ibid.). He also notes the actors' capable interpretation of the roles.

The staging of *Miss Julie* in Koper gave rise to three pieces of criticism. Two of them were written by the same reviewers (Gombač and Gorjup Posinkovič) that attended the performance in Trieste. Gombač (2005c) starts his review, like in his other one, with the language. Here, he speaks in favour of the modernization of Janko Moder's translation. He

²⁹ “Režiser Vinko Möderndorfer je klasično dramo švedskega klasika Augusta Strindberga (1849 - 1912) na oder namreč postavil v debela tri desetletja starem, obupno sterilnem prevodu Janka Modra. Papirnata knjižna slovenščina naturalistično dramo spreobrne v njeno nasprotje: igra postane izrazito teatralična, privzdignjena, patetična, vse kaj drugega kot realistična. Če igralec leta 2005 na odru vzdikne “Ne kvasaj!”, je z naturalizmom pač konec.”

³⁰ “Nič šibkejše klofuto komorni predstavi da prostran oder tržaškega gledališča, na katerem zgolj trije gledalci izgledajo kot v puščavi.”

³¹ “[...] opojnega vzdušja kresne noči, ključnega detonatorja tragične Julijine usode.”

³² “[...] štirje v rdeče kostume zamaskirani plesalci, ki na odru ob udarni glasbi Janija Goloba odplešejo nekakšen indijanski ples.”

points out that the director Dušan Mlakar reduced the naturalistic ideas to the minimum and emphasized instead the battle of the sexes. He compares this staging to the one in Trieste and states that even here the performance fails to represent “the intoxicating atmosphere of midsummer’s night” (“opojnega vzdušja kresne noči”) (ibid.). The author has a positive opinion of the actors’ performance and of the “intensification of the announcement of the tragic denouement” (“stopnjevanje napovedi tragičnega razpleta”) (ibid.).

Vida Gorjup Posinković (2005b) sees the staging as being true to the original and the director having a “calm and reliable hand” (“mirna in zanesljiva režiserjeva roka”). The greatest shortcoming of the play is, according to her, the disproportion between the two main characters (performed by Nataša Tič Ralijan and Gašper Tič), the attention shifting too much towards Jean.

Primož Jesenko, the reviewer in *Delo* writes that Mlakar’s production was “accurately measured from the beginning to the end” (“od začetka do konca natanko izmerjena”) (Jesenko 2005).

The most recent staging of *Miss Julie* took place in March 2008. The director Mateja Koležnik translated the play together with Gregor Fon and also adapted it. One of the major changes is Julie’s fate; she does not commit suicide, but comes out on the stage with a razor in her hands after having killed Jean. Julie decides to confess what she did to her father and to move on with her life. The play can barely be called a tragedy any more.

The reviewers in *Delo* and *Dnevnik* accept Koležnik's adaptation positively, whereas in *Gorenjski glas* the changed ending is not even mentioned. All three reviews are positive, but not very exhaustive.

The stagings of *Miss Julie* (*Gospodična Julija*) recorded by the Slovene Theatre Museum:

<i>Date of first performance:</i>	<i>Director:</i>	<i>Theatre:</i>	<i>Translated by:</i>
April 6, 1921	Emil Krajč	The Slovene National Theatre in Ljubljana	Ferdo Kozak
January 8, 1938	Bojan Stupica	The Slovene National Theatre in Ljubljana	Fran Albreht
June 24, 1953	Boštjan Hladnik	The Academy of Acting Arts in Ljubljana	Fran Albreht
May 11, 1964	Draga Ahačič	The Ad Hoc Theatre in Ljubljana	Fran Albreht
Nov. 26, 1970	Dušan Jovanović	The Slovene Folk Theatre of Celje	Janko Moder
April 2, 1971	Albert Kos	The Academy for Theatre, Radio, Film and Television in Ljubljana	Janko Moder
Feb. 29, 1980	Branka Nikl	The Slovene National Theatre in Maribor	Janko Moder
March 10, 1994	Eduard Miler	The Slovene Youth Theatre in Ljubljana	Eduard Miler and Tomaž Toporišič
January 14, 2005	Vinko Möderndorfer	The Slovene National Theatre in Trieste / Trst	Janko Moder
April 9, 2005	Dušan Mlakar	The Koper Theatre	Janko Moder
March 21, 2008	Mateja Koležnik	The France Prešeren Theatre in Kranj	Gregor Fon and Mateja Koležnik

CONCLUSION

After going through the critical response that August Strindberg's *Miss Julie* has elicited in Slovenia, we see that the attitude towards the play changed in the course of time. On its first stagings the play was perceived as rigorously naturalistic, and as such rejected as being out of date. In the 1960s and 70s the attitude began to change, with the directors and critics beginning to see new possibilities of interpretation, while the battle of the sexes still remained the main idea. The naturalistic features were taken away or minimized in order to focus on the relationships between the characters and on their psychological complexity.

Another conclusion we can make after reading the reviews is that the play itself is still popular and interesting for the directors, the critics and the audience, but it still seems very hard to perform. The critics, while differing in their taste regarding the interpretation varieties, are unanimous on the character of Julie lacking greater psychological depth and complexity together with a more powerful expression.

University of Ljubljana, Slovenia

WORKS CITED

- "A. Strindberg: Gospodična Julija." *Slovenski dom* 7. (11. 1. 1938): 8.
- Albreht, Fran. "Drama." *Ljubljanski zvon* 41. (1921): 446.
- Bogataj, Matej. "Ko vsak da, kar ima." *Delo*. (26. 3. 2008): 16.
- Fridl, Ignacija J. "V labirintih slovenske dramatike in gledališča." *Dnevnik*. (25. 3. 2008): 12.
- Gombač, Andraž. "Privzdignjeni naturalizem." *Primorske novice*. (17. 1. 2005) a.
- _____. "Umrta bo trikrat." *Primorske novice*. (21. 1. 2005) b.
- _____. "Okrutne in ostre poteze zlobe in napuha." *Primorske novice*. (11. 4. 2005) c.
- Gorjup Posinkovič, Vida. "Gospodična Julija brez odtenkov." *Večer*. (25. 1. 2005) a.
- _____. "Izgubljena igralska priložnost." *Večer*. (13. 4. 2005) b.
- Jamar (pseud. Marjan Javornik). "Mladi rod dorašča." *Ljubljanski dnevnik*. (4. 7. 1953).
- Javornik, Marjan. "August Strindberg: Gospodična Julija." *Delo*. (4. 12. 1970): 5.
- Jesenko, Primož. "Eksistenca v labirintu imperativov." *Delo*. (12. 4. 2005): 10.
- Kardum, Simon. "Žalostna gospodična." *Slovenske novice*. (17. 3. 1994).
- Koblar, France. "Drama." *Dom in svet* 34. 7-9 (1921): 173.
- _____. "Ljubljanska drama: Svedrovci – Gospodična Julija – Snubač." *Slovenec* 9. (13. 1. 1938): 7.
- Kravos, Bogomila. "Slovensko stalno gledališče – Trst / August Strindberg: *Gospodična Julija*." *Sodobnost* 69. Nr. 2/3 (2005): 339 - 341.
- Kunst, Bojana. "Emotivna miniatura." *Razgledi*. (19. 3. 1994).
- Lagercrantz, Olof. *August Strindberg*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1979.
- Leiler, Ženja. "Intimnost devetdesetih." *Delo*. (28. 2. 1994).
- _____. "Iz oči v oči in nazaj." *Delo*. (11. 3. 1994).
- Mermolja, Ace. "Gospodična Julija je preživela stoletje, ker načenja 'večno' temo." *Primorski dnevnik*. (14. 1. 2005) a.
- _____. "Gospodična Julija kaže na premalo cenjen ustvarjalni potencial." *Primorski dnevnik*. (16. 1. 2005) b.
- Mrzel, Ludvik. "Strindberg in Čehov v drami." *Jutro* 9. (12. 1. 1938): 7.

- “Neodločna gospodična Julija.” *Dnevnik*. (17. 3. 1994).
- Ollén, Gunnar. *Strindbergs dramatik*. Sveriges radios förlag, 1982.
- Ostrouška, Irena. “Gospodična Julija.” *Slovenec*. (14. 3. 1994).
- Pezdir, Slavko. “Spopad med spoloma.” *Delo*. (18. 1. 2005).
- Predan, Vasja. “Uspel nastop mladih igralcev.” *Ljudska pravica*. (27. 6. 1953): 4.
- “Predstava Akademije za igralsko umetnost.” *Slovenski poročevalec* 150 (28. 6. 1953): 2.
- Saje, Stojan. “Kdo je moški in kdo ženska.” *Gorenjski glas*. (25. 3. 2008).
- Smasek, Lojze. “Neprepričljivo.” *Večer*. (16. 5. 1964).
- _____. “Rojstvo v stiski.” *Večer*. (4. 3. 1980).
- _____. “Spoznanje o neuresničljivosti.” *Večer*. (16. 3. 1994).
- “Strindbergova ‘Gospodična Julija’”. *Slovenski narod* 6. (10. 1. 1938): 3.
- Tomazin, Katarina Ana. *Strindberg, ‘skandinavski moderna’ in Slovenci*. (Unpublished MA thesis.) Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1995.
- Trekman, Borut. “Preizkušnja mladih.” *Dnevnik*. (6. 4. 1971).
- Törnqvist, Egil and Birgitta Steene. *Strindberg on Drama and Theatre*. Amsterdam UP, 2007.
- Vurnik, France. “Gospodična Julija v izvedbi Dramskega studia v Križankah.” *Ljubljanski dnevnik*. (12. 5. 1964).
- Wakounig, Sonja. “Strindberg: Gospodična Julija – premiera.” *Slovenski vestnik* 63. (3. 3. 1994).

SUMMARIES IN SLOVENE – POVZETKI V SLOVENŠČINI

UDK 821.111(73=414/45).09-1"192":81'255.4=163.6

Jerneja Petrič

PRVI PREVODI POEZIJE HARLEMSKE RENESANSE V SLOVENIJI

Po državljanski vojni se je v ZDA pričelo množično preseljevanje črncev z rasističnega juga na sever, kjer je bilo rasizma manj in so bile razmere boljše. Vendar so severnjaki črnce kmalu potisnili na rob družbe, v črnske gete in jim ponujali težka in slabo plačana dela. Proti književnemu stereotipu dobrodušnega in nasmejanega črnca oz. črnke se je v dvajsetih letih minulega stoletja borilo tudi newyorško literarno gibanje, imenovano Harlemska renesansa. Bilo je sicer razdeljeno, a njegov kvalitetnejši del se je usmeril v prikazovanje črnškega trpljenja, zaradi česar so ga nekateri literarni zgodovinarji povezovali s proletarskim gibanjem, ki je bilo tisti čas v ZDA zelo močno.

Na slovenskem je bil Mile Klopčič tisti, ki je to poezijo prvi predstavil v svojih prevodih. Peščica jih je izšla v slavnostni ameriški številki *Ljubljanskega zvona* poleti 1934, ko je Louis Adamič po devetnajstih letih prišel na prvi obisk svoje stare domovine. Ob njegovi spodbudi in malo tudi z njegovo pomočjo je Klopčič bralcem predstavil pesmi Langstona Hughesa, Jamesa Weldona Johnsona, Counteeja Cullena in Sterlinga Browna. Zanimivo je, da Klopčič ni zaupal svojemu znanju angleščine in je raje prevajal iz nemške antologije *Afrika singt*, ki jo je 1929 na Dunaju in v Leipzigu izdala Anna Nussbaum. Z izjemo dveh pesmi, ki ju je z Adamičevo pomočjo prevedel iz angleščine, je Klopčič prevajal iz nemških prevodov. Tako smo Slovenci dobili prevod prevodov in ker nemški prevodi niso bili najboljši, so tudi Klopčičeve pesmi bolj slabi približki izvirnikov. Študija se osredotoča na tako imenovano črnsko komponento pesniških besedil, predvsem na tipično črnsko izrazoslovje ter elemente bluesa in jazza. Skuša ugotoviti, v kolikšni meri je tako nemškim prevajalcem kot Klopčiču uspelo prenesti kulturne značilnosti harlemske poezije. Pri prevodih iz nemščine se ravno ta dimenzija najprej izgubi, medtem ko sta prevoda iz angleščine nekoliko boljša. Čeprav se je Klopčič s pesmimi zelo trudil in jih tudi popravljal, da so lepše zvenele - večinoma jih

je ponovno izdal 1952 v svoji antologiji *Divji grm* - pa moramo žal reči, da je vrednost njegovih 'izdelkov' predvsem zgodovinska.

UDK 821.111(73).09 Faulkner W.:82.09(497.4)

Nataša Intihar Klančar

SLOVENSKI ODZIVI NA PISANJE WILLIAMA FAULKNERJA

Članek obravnava odmeve slovenske kritiške javnosti na pisanje ameriškega avtorja Williama Faulknerja. V slovenskem prostoru je živahnejše zanimanje za Faulknerja vzknilo pravzaprav le dvakrat, in sicer po letu 1949, ko je prejel Nobelovo nagrado za književnost, in po njegovi smrti leta 1962. Članki in recenzije, objavljene v slovenskih časopisih in revijah, se osredotočajo na teme, slog, strukturo in karakterizacijo njegovih romanov, ki jih je postavil v namišljeno, a pravemu ameriškemu Jugu izjemno podobno, Yoknapatawpho. Na ta način je slovenska bralska srenja dobila priložnost spoznati enega največjih pisateljev 20. stoletja, njegov razrvani, propadajoči, z rasnimi, družbenimi, verskimi in medgeneracijskimi konflikti zaznamovani Jug, preko njega pa tudi svet na splošno ter nenazadnje same sebe in svoj odnos do problemov podobne tematike. Faulkner je vplival tudi na slovenske pisatelje petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja. Avtorji so ga posnemali tako tematsko kot slogovno, z uporabo ciklične pripovedi in toka zavesti, kar je pripomoglo k sooblikovanju slovenske moderne z začetkom v poznih šestdesetih prejšnjega stoletja.

UDK 821.111(73).09 Franzen J.:929 Winfrey O.G.

Nina Bostič

SPOR MED JONATHANOM FRANZENOM IN OPRAH WINFREY

Po izidu romana *Popravki* ameriškega pisatelja Jonathana Franzena septembra 2001, je knjižni klub Oprah's Book Club roman izbral za knjigo meseca. Kmalu zatem je Franzen v javnosti začel dajati negativne izjave o klubovih prejšnjih izbi-rah in Winfreyjeva je povabilo preklicala. Namen tega članka je raziskati vzroke za Franzeneve negativne izjave, odziv medijev in posledice, ki jih je imel spor Winfrey – Franzen.

Anita Gumilar

**HYSTORIA VON DEM WIRDIGEN RITTER SANT WILHELM:
NASILJE V RELIGIOZNEM KONTEKSTU**

Delo iz zgodnjega novega veka anonimnega prozaista *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm*, ki je snov za svoje literarno delo črpal iz obsežne srednjeveške trilogije – v sedanjem literarnem diskurzu znane pod imenom "trilogija *Willehalm*" –, ni našlo omembe vredne pozornosti niti v času nastanka v zgodnjem novem veku in tudi ne v današnjih literarnih raziskavah, zato predstavlja pričujoči prispevek novost na področju literarne formulacije nasilja v religioznem kontekstu. Prispevek najprej na kratko oriše problematiko kavzalnega razmerja med religijo in nasiljem, v nadaljevanju pa usmeri svojo pozornost k literarni predstavitvi nasilja v tem delu anonimnega pisatelja; nasilja torej, motiviranega s strani religije, pri čemer največja pozornost velja oblikam nasilja v religioznem kontekstu kot tudi funkciji le-teh.

UDK 821.122.2(430=163.6).09 Šentjurs I.

Mira Miladinović Zalaznik

**KDO JE BIL IGOR VON PERCHA?
„VZROKI TEGA, KAR SE DOGAJA DANES, SO VEDNO V PRETEKLOSTI.“**

Pisatelj Igor von Percha je v letih po drugi svetovni vojni postal nemški avtor uspešnic, katerih naklada je dosegla 10 milijonov izvodov. Preveden je bil v deset jezikov, med drugim tudi v slovenščino. Danes vemo, da je objavljaj pod štirimi različnimi imeni. Rojen je bil na Slovenskem kot Igor Šentjurs. Takoj po vojni je postal novinar, publicist in pisatelj, ki je obetal veliko. V članku poskuša avtorica odgovoriti na vprašanje, zakaj se je nadarjen slovenski pisatelj in drzen novinar ter urednik razvil v nemškega avtorja uspešnic.

UDK 821.112.2(494=163.6).09 Rakusa I.

Vesna Kondrič Horvat

TRANSKULTURNOST ,ŠVICARSKE' PISATELJICE ILME RAKUSA

Pridih transkulturnosti ima že biografija ,švicarske' pisateljice Ilme Rakusa (1946-). Je hči Slovenca in Madžarke, rojena na Slovaškem. Mladost je preživljala v

Budimpešti, v Ljubljani, v Trstu in v Zürichu, kjer je tudi obiskovala šolo. Študirala je v Zürichu, Parizu in Leningradu in tudi sedaj ostaja razpeta med več kraji in kulturami. Predvsem pa je Ilma Rakusa tudi z vso svojo dejavnostjo kot pisateljica, esejistka, prevajalka in docentka za slavistiko na züriški univerzi paradni primer za transkulturnost, ki, kakor vemo, pomeni zmožnost, da uskladiš navidezno nasprotno vrednosti. Ilma Rakusa, ki tekoče govori več jezikov in iz več jezikov prevaja v nemščino, ki ni njena materinščina, ima izkušnjo več kultur in jezikov, ki jih zna zelo konstruktivno povezati, kar najbolj nazorno demonstrirajo njene pesmi, njeni dramoleti, pripovedi in eseji. Prispevek poskuša zajeti širok spekter njenega transkulturnega udejstvovanja in ustvarjanja.

UDK 821.133.1'04.09-13

Tadeja Dermastja

GODFRID BOUILLONSKI

Vojaški vodja prve križarske vojne in literarni junak - « prvi Evropejec »?

Godfrid Bouillonski, eden najpomembnejših vodij prve križarske vojne, predstavlja tudi osrednjega junaka epskega cikla o križarskih vojnah, zlasti junaške srednjeveške francoske Pesmi o labodjem vitezu. Ta je sestavljena iz dveh delov in prvi pripoveduje legendo o skrivnostnem labodjem vitezu Eliasu, drugi del pa se kot podaljšek prvega, legendarnega dela, prelije v realno zgodbo o mladosti Godfrida Bouillonskega. Sama legenda je nordijskega izvora in v ozadju se skrivajo stare germanske pripovedi o nadzemeljskih bitjih in njihovih nadnaravnih močeh. Te pripovedi so s selitvijo germanskih plemen na začetku srednjega veka trčile ob romanski svet, se z njim prepletle in v visokem srednjem veku ostale v prostoru, ki je za tisočletje postal meja romanskega in germanskega sveta. Na tej meji je bil tudi sam junak Godfrid, ki ga je z nacionalizmom obarvano romantično zgodovinopisje 19. stoletja težko umestilo v prostor. Junaka in legendo so si lastile različne nastajajoče nacionalne identitete 19. stoletja, kar je takrat zasenčilo pogled na raziskave o srednjeveškem epu. Že samo iskanje nacionalne identiteta junaka v njegovem prostoru in času je bilo v 19. stoletju povsem nesmiselno, kajti nacionalne identitete v srednjem veku niso obstajale. Danes je nacionalizem protievropsko dejanje, saj ozemeljske meje ne določajo več nacionalne pripadnosti. Junak Godfrid in legenda o labodjem vitezu tako potrebujeta novo, svežo analizo, osvobojeno nacionalističnih pogledov.

Martin Germ

BAKROREZ ZMAGOSLAVJE SMRTI JANEZA VAJKARDA VALVASORJA

Valvasorjev uvodni bakrorez v njegovi knjigi *Theatrum mortis humanae tripartitum* (1682), je kljub ikonografskemu bogastvu pritegnil presenetljivo malo pozornosti umetnostnih zgodovinarjev, edino resnejšo analizo, ki jo je v spremni študiji k faksimilni izdaji *Theatra* prispeval E. Cevc, pa je potrebno v marsičem revidirati. Cevc izpostavlja severnjaški značaj Valvasorjevega dela in trdi, da so na ikonografsko zasnovi vplivali prizori iz sočasne verske dramatike, predvsem iz iger, ki so dopolnjevale pasijonske procesije. Med njimi posebej izpostavi Škofjeloški pasijon (1721), čeprav je slednji nastal skoraj štirideset let po *Theatru*. Avtor članka dokazuje, da številni ikonografski elementi nesporno kažejo na vpliv italijanske ikonografije Zmagoslavja Smrti, zlasti petrarkističnega motiva Trionfo della Morte in da je severnjaški vpliv razmeroma majhen. Ob primerjalni analizi besedila in bakroreza posebej opozori na spregledano dejstvo, da je Valvasor, ki je sam oblikoval vsebino grafičnega lista, ikonografsko zasnovi v veliki meri izpeljal iz uvodne pesnitve k *Theatru*.

UDK 821.133.1-09-2:81'255.4=163.42

Boštjan Marko Turk

PRVI SLOVANSKI PREVOD MOLIÈRA IN ROJSTVO SLOVENSKE DRAMATIKE

Komaj tri leta po krstni uprizoritvi v Versaillu, je Franjo Krsto Frankopan delno poslovenil Molièrovega Georgesa Dandina. Ta podomačitev treh prvih prizorov drame predstavlja enega resnejših izzivov slovenski, pa tudi širši literarni zgodovini oz. hermenevtiki. Dosedanje raziskave so ga namreč bodisi zamolčevale bodisi interpretirale na način mrtvega rokava ob živi reki domačega literarnega ustvarjanja. Večinski razlog te širše ignorance naj bi bilo dejstvo, da je Frankopan prevajal v slovenščino zgolj govor tistih figur, ki jih je želel smešiti. Šlo naj bi za isto razmerje, kakršno je veljalo med zbornim govorom in lokalnimi narečji v italijanski renesančni dramatiki. Italijanski avtorji so se namreč posluževali slovanskih narečij, da so dosegali komični učinek. Te presupozicije pa težko prestanejo stik s konkretno literarno materijo. Celota prevedenih prizorov je namreč napisana v istem jeziku, to je v slovenščini, materinščini Frankopanove matere. Pa tudi: bergsonistična analiza komičnega pokaže, da George Dandin ni smešna oseba. Bolj je tragična. Celotno zgodbo pa je potrebno videti in razumeti v kontekstu Frankopanovih naporov zoper Habsburško monarhijo. Preko beneških diplomatov je namreč gradil vojno in siceršnje zavezništvo z dvorom Ludvika XIV., katerega dvorni komediograf je bil prav Molière. Zaključimo lahko, da gre pri Frankopanovem

delu za resno, intelektualno osmislitev tujejezičnega teksta v slovenščini, z vsemi sociolingvističnimi in političnimi implikacijami. Prevedeni fragment pa dobro stoletje pred Linhartovim *Matičkom* označuje rojstvo slovenske dramatike, na kar je bila domača veda premalo pozorna.

UDK 821.113.6-2 Strindberg A.:792.02(497.4)

Mita Gustinčič Pahor

ODZIVI KRITIKE NA IGRO *GOSPODIČNA JULIJA* AUGUSTA STRINDBERGA

Gospodična Julija (*Fröken Julie*) je eno najbolj znanih in priljubljenih del švedskega dramatika Augusta Strindberga. Drama, katero je avtor označil za »prvo naturalistično tragedijo v švedski dramatiki«, je po skoraj stodvajsetih letih od prve uprizoritve še vedno aktualna, saj jo igrajo po vsem svetu, tudi v Sloveniji. Članek obravnava kritiški odziv na izvedbe te drame v slovenskih poklicnih gledališčih, od njene prve uprizoritve leta 1921 pa do najaktualnejše, leta 2008. Avtorica poskuša ugotoviti, kako se kritiški odziv na igro ter odnos do Strindberga spreminjata v razdobju devetdesetih let.