

ACTA NEOPHILOLOGICA

TINE KURENT

THE ISLAMIC CONNOTATION IN THE GEMATRIC
PEN-NAMES OF FRANÇOIS RABELAIS

•
LUDOVIK OSTERC

LA TENDENCIOSIDAD DE LA CRÍTICA CERVANTINA
CONSERVADORA EN TORNO AL CAPÍTULO
DE LOS GALEOTES

•
STANISLAV ZIMIC

LA TRAGEDIA DE CARRIZALES, »EL CELOSO EXTREMO«

•
RICARDO SZMETAN

EL PERSONAJE DEL ESCRITOR EN DOS NOVELAS
DE ANTONIO AZORIN: »EL ESCRITOR« Y »DOÑA
INÉS«

•
ARMIN A. WALLAS

BAS BILD SLOWENIENS IN DER ÖSTERREICHISCHEN
LITERATUR

•
NEVA ŠLIBAR, ROSANDA VOLK

EIN GEISTESGEGENWÄRTIGER ZEITGENOSSE
AM ENDE DER ZEITEN: SICHTVERENGUNG UND
BLICKSTREUUNG IN CHRISTOPH HEINS LÄNGEREN
PROSATEXTEN

•
MIRA MILADINOVIC

ZUM PROSAWERK INGRID PUGANIGGS

•
MARIA PIRJEVEC

IL MONDO SLOVENO NELL'OPERA DI IPPOLITO
NIEVO

•
FRANCO JURI

IL POSTMODERNO NELLA NARRATIVA ITALIANA
DEGLI ANNI OTTANTA

XXIV

1991

LJUBLJANA

ACTA NEOPHILOLOGICA

TINE KURENT	
THE ISLAMIC CONNOTATION IN THE GEMATRIC PEN-NAMES OF FRANÇOIS RABELAIS	3
•	
LUDOVIK OSTERC	
LA TENDENCIOSIDAD DE LA CRITICA CERVANTINA CONSERVADORA EN TORNO AL CAPÍTULO DE LOS GALEOTES	9
•	
STANISLAV ZIMIC	
LA TRAGEDIA DE CARRIZALES, »EL CELOSO EXTREMENO«	23
•	
RICARDO SZMETAN	
EL PERSONAJE DEL ESCRITOR EN DOS NOVELAS DE ANTONIO AZORÍN: »EL ESCRITOR« Y »DONA INES«	49
•	
ARMIN A. WALLAS	
DAS BILD SLOWENIENS IN DER ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR	55
•	
NEVA ŠLIBAR, ROSANDA VOLK	
EIN GEISTESGEGENWÄRTIGER ZEITGENOSSE AM ENDE DER ZEITEN: SICHTVERENGUNG UND BLICKSTREUUNG IN CHRISTOPH HEINS LÄNGEREN PROSATEXTEN	77
•	
MIRA MILADINOVIC	
ZUM PROSAWERK INGRID PUGANIGGS	93
•	
MARIA PIRJEVEC	
IL MONDO SLOVENO NELL'OPERA DI IPPOLITO NIEVO	101
•	
FRANCO JURI	
IL POSTMODERNO NELLA NARRATIVA ITALIANA DEGLI ANNI OTTANTA	107

XXIV

1991

LJUBLJANA

Uredniški odbor — Editorial Board:

Kajetan Gantar, Meta Grosman, Anton Janko, Mirko Jurak, Dušan Ludvik, Jerneja Petrič, Atilij Rakar, Neva Šlibar

Odgovorni urednik — Acting Editor:

Janez Stanonik

YU ISSN 0567.784X

Revija *Acta Neophilologica* izdaja Filozofska fakulteta univerze v Ljubljani. Naročila sprejema Oddelek za germanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12. Predloge za zamenjavo sprejema isti oddelek.

Tisk Učne delavnice, Ljubljana

The review *Acta Neophilologica* is published by the Faculty of Philosophy of Ljubljana University. Orders should be sent to the Department of Germanic Languages and Literatures, Faculty of Philosophy, 61000 Ljubljana, Yugoslavia. Suggestions for the exchange of the review are accepted by the same Department.

Printed by Učne delavnice, Ljubljana

THE ISLAMIC CONNOTATION IN THE GEMATRIC PEN-NAMES OF FRANÇOIS RABELAIS

Tine Kurent

François Rabelais¹ signed his books on Gargantua et Pantagruel² with pen-names. The gematric³ value of his pseudonyms, NASIER, M. ALCOFRIBAS, and ALCOFRIBAS NASIER, are 66, 99 and 152, respectively.

With numbers 66 and 99, Rabelais identified himself as the Apocalyptic beast,⁴ according to the report by St. John the Divine: And I beheld another beast coming up out of the earth; and he had horns like a lamb.⁵ The ram's and buck's horns are indeed similar to the Indian figures 66 and 99.

Besides, number 66 is the gematric sum of the divine name of ALLAH,⁶ written with Arabic letters.⁷ Numerals 99, turned upside down, look like ciphers 66.

The presence of the divine name in the number 66 resulted in the building of domes above mosques, 7 modules in diameter. Before the introduction of the Greek PI, the ratio circumference: diameter was approximated with the ratio 22 : 7. The small Dervish-Pasha mosque, Travnik, Bosnia, is crowned with a dome, 7 modules of 3 Byzantine feet in diameter. The dome's circumference is therefore 66 feet.⁸

¹ François Rabelais, 1494?—1553, French satirist, monk and medic.

² *Pantagruel*, 1533, by Alcofribas Nasier. *Gargantua*, 1535, by Nasier. *Pantagruel*, 1545, by M. Alcofribas.

³ About gematria, see Kurent, T., *Gematrija v merah arhitekture na Slovenkem*. — *Zbornik za zgodovino naravoslovja in tehnike*, 10, Slovenska matica, Ljubljana, 1989. Summary: Gematric Writing with Numerals in Dimensions of Some Slovenian Architectures.

⁴ Kurent, T., *Rabelaisova anagrama NASIER in M. ALCOFRIBAS*. — *Zbornik ljubljanske šole za arhitekturo 1987*, Ljubljana, 1987.

— id., *Matematični izvor povesti o triglavem zmaju, pesmi o Pegamu, zveri v Apokalipsi in druge zveri iz Rabelaisovih anagramov*. — *Slavistična revija*, 35, 3, 1983.

— id., 666—999. — *Kulture istoka*, V., 15, 1988.

— id., *Arhitekturna numerologija po Rabelaisu. Architectural Numerology after Rabelais*. Raziskovalna skupnost Slovenije, Ljubljana, 1987.

— id., *La signature gematrique de Rabelais par les Nombres 66 et 99*. — *Acta neophilologica*, XIX, 1986.

⁵ Revelation, 13 : 11.

⁶ Lalek Bakgtiar, *Sufi. Expressions of the Magnificent Quest*. — Thames and Hunson, 1979.

⁷ *The Science of Letters, Ilm-i-abjad*.

— Kurent, T., *Gematricni ključi*. — *Zbornik LŠA 1988*.

⁸ Kurent, T., Vidmar, A., *The Dimensional Composition of the Dervish-Pasha Mosque in Travnik, Bosnia*. — In preparation.

The anagram ALCOFRIBAS NASIER has an Islamic connotation too. Gematrically, it is equal to number 152, or 8×19 . The point is that number 19 is the preferred number in Koran.⁹

Allah admonition »Into *Sekar* I will throw him«¹⁰ ends with the statement »Let not be nineteen above him«.¹¹

The meaning of number 10 has not been explained by the Prophet, and exegetes speculate that the number could mean 19 *meleks* (angels), or 19 pillars, or 19 human traits, etc.

Number 19 appears in Koran more frequently than all other numbers together.¹²

The first sentence of the Book, e. g., written in Arabic, consists of 19 letters. Its transliteration reads *BISMILLAHI-RAHMANI-RAHIM*. It means In the Name of God, Merciful and Compassionate.

The word *ISM* (the Name) appears in Koran 19 times, the name *ALLAH* 2698 times, the word *AR-RAHMAN* (the Merciful) 57 times, and the word *AR-RAHIM* 114 times. The common factor in the above numbers is 19.

$$\begin{aligned} 19 \times 1 &= 19, \\ 19 \times 142 &= 1698, \\ 19 \times 3 &= 57, \\ 19 \times 6 &= 114. \end{aligned}$$

Besides, Koran consists of 114 or 11×19 suras.

Ninety-sixth sura Al-Alaq was published the first. Counting from behind, it is the 19th sura. It is composed of 19 *ayets* and written with 285, or $3 \times 5 \times 19$ letters.

Similar computations can reveal the omnipresence of number 19 in Koran — and also in ALCOFRIBAS NASIER.

Besides the Apocalyptic beast, Allah and Islam were considered since Crusaders the archenemy of Christianity. Rabelais could not find a stronger ridicule against the Church.

ILLUSTRATIONS

1. Gematria of anagrams NASIER, M. ALCOFRIBAS and ALCOFRIBAS NASIER.

2. Numerical equivalent of Arabic letters. (Drawing by my student Ahmed Olgoni.)

3. The magic square 66 implies the name of Allah.

4. The first *ayet* in sura Al-Alaq, *BISMILLAHU-RAHMANI-RAHIM*, In the Name of God, Merciful and Compassionate, consists of 19 letters. (Drawing by my student Aziz Amir.)

5. The last *ayet* in sura Al-Muddassir, *ALEYHA-TISAATE-ASHERE*, Let not be nineteen above him. (Drawing by my Student Ebrahim Rebwar.)

6. The dome of the Dervish-Pasha mosque in Travnik, Bosnia. Its diameter equals 7 moduls of 3 Byzantine feet and its circumference is equal to 22 modules or 66 feet.

⁹ Ahmed Deedat, *Al-Qur'an and the Ultimate Miracle*. Serbian translation by Dubravac H., *Kur'an, najsvršeniya mudžiza*, Sarajevo, 1989.

¹⁰ Koran, sura Al-Muddassir, 26.

¹¹ Koran, 74 : 30.

¹² Hajrudin Dubravac, *op. cit.*

A	1	N	14	N	14	M	13	A	1
B	2	O	15	A	1	A	1	L	12
C	3	P	16	S	19	L	12	C	3
D	4	Q	17	I	9	C	3	O	15
E	5	R	18	E	5	O	15	F	6
F	6	R	19	R	18	F	6	R	18
G	7	S	20	---	---	R	18	I	9
H	8	T	21	66	66	I	9	B	2
I	9	U	22			B	2	A	1
J	10	V	23			A	1	S	19
K	11	W	24			N	14	A	1
L	12	X	25			A	1	S	19
M	13	Y	26			S	19	I	9
		Z	26			---	---	E	5
						---	---	R	18
						152			
						=8x19			

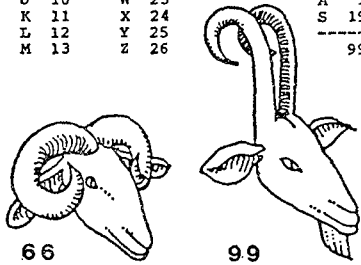


Fig. 1

OGENJ	أ	هـ	ط	م	ف	س	ذ
	1	5	9	40	80	300 ش	700
ZRAK	ب	و	ي	ن	ض	ت	ظ
	2	6	10	50	90 ص	400	800 ض
VODA	ج	ز	ك	ص	قا	ث	غ
	3	7	20	60 س	100	500	900 ظ
ZEMLJA	د	ح	ل	ع	ر	خ	ش
	4	8	30	70	200	600	1000 غ

ZAHOD
VZHOD

Fig. 2

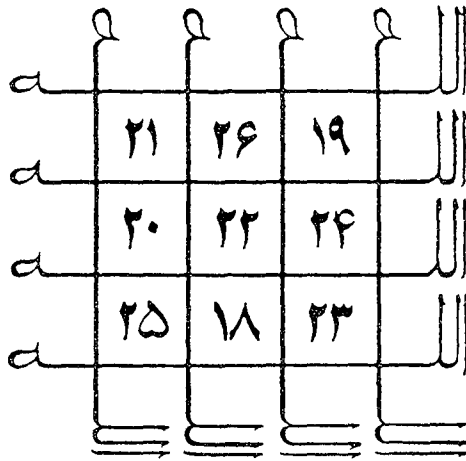


Fig. 3



Fig. 4

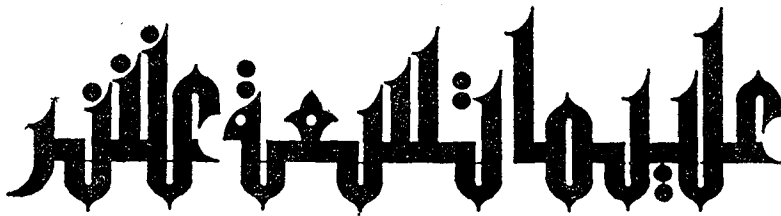


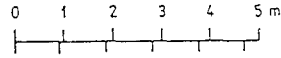
Fig. 5

مدر ویش پاشینا

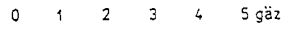
DERVIŠ PAŠINA DŽAMIJA
TRAVNIK, YUGOSLAVIA



MODUL 1göz



$$\frac{C}{D} = \frac{22}{7} \sim \sqrt{11}$$



1 göz = 0,95 m

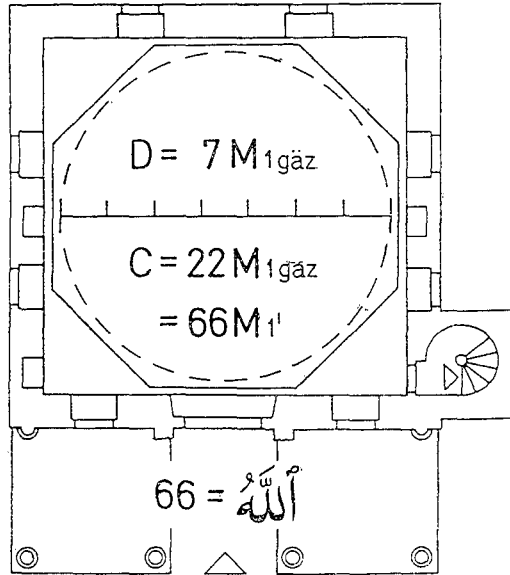


Fig. 6

LA TENDENCIOSIDAD DE LA CRÍTICA CERVANTINA
CONSERVARODA EN TORNO AL CAPÍTULO DE LOS GALEOTES
(El Quijote, I, 22)

Lúdivik Osterc

Desde que la primitiva sociedad humana se dividió en grupos y clases antagónicas, la justicia se ha vuelto el problema central de la misma y la condición principal de la paz y la convivencia entre los hombres. Por ello, no es casual el que figure como uno de los primordiales objetivos que persigue don Quijote en su lucha por restablecer el bien en la tierra, y la aventura de los galeotes que trata de ella, uno de los episodios de mayor trascendencia. Es por ello, también, que la liberación de los galeotes por parte de don Quijote, se ha constituido en uno de los temas más discutidos por los cervantistas que se escindieron en dos grupos opuestos: el tradicional o conservador, y el liberal o progresista, con distintos matices y variantes de sus respectivos puntos de vista.

Así, los primeros comentadores, todos conservadores, en el proceder de don Quijote no veían más que uno de tantos episodios en que el autor parodiaba las aventuras supuestamente idénticas o semejantes a las de algunos héroes de los libros de caballería. Antonio Pellicer, por ejemplo, en una de sus notas al capítulo de los galeotes, observa que el Caballero andante manchego en este episodio imitó a *Amadís de Gaula*,¹ el cual, habiendo vencido al gigante Madarque, le concedió la vida con la condición de que se convirtiera en cristiano él y sus vasallos, fundara iglesias y monasterios en sus tierras, y soltara todos los presos que tenía en sus cárceles, entre los cuales había treinta Caballeros y cuarenta dueñas y doncellas, a quienes dijo Amadís, cuando llegaron a besarle la mano en señal de agradecimiento, que fuesen a postrarse ante la Reina Briseña y le dijese cómo los enviaba su Caballero de la Insula Firme, y que le besasen las manos por él.

Clemencín opina lo mismo y menciona, además, similares aventuras tomadas del *Amadís de Grecia* y del *Caballero de la Cruz*. Refiriéndose al primero, escribe, que con palabras iguales a las copiadas de *Amadís de Gaula*, envió el de Grecia al vencido gigante Cinofal a presentarse a su señora Lucela, Princesa de Sicilia.² En cuanto al segundo, cuenta que el Infante Floramor, habiendo puesto en libertad a más de doscientos cautivos y cautivas, que estaban presos en el castillo del malvado encantador Arcaleo, entre ellos a un Caballero llamado Armindo, dio a éste el castillo y le encargó que llevase consigo

¹ *Amadís de Gaula*, cap. 65.

² *Amadís de Grecia*, parte II, cap. 40.

a Constantinopla a sus compañeros de prisión y se presentase con todos de parte del Caballero de las Doncellas ante la Princesa Cupídea, y le besasen sus manos en su nombre.³

Clemente Cortejón,⁴ para dar mayor prestigio a su criterio, lo respalda con el del famoso alienista Pi y Molist, quien en su obra *Primores de Don Quijote* señala que «el desatino increíble de promover y ayudar la soltura de los forzados á galeras, remáchalo su loco libertador con la extravagante pretensión de que vayan a presentarse ante la princesa del Toboso; y la cólera que en su pecho enciende la forzosa negativa de los villanos, aplácanla ellos, como cuales son, á pedrada seca, robándole una prenda de vestido y haciéndole casi pedazos el baciyelmo.»

Esta presunta ingratitud de los galeotes hacia su libertador y la consiguiente improcedencia de su acción se convertirá, con el tiempo, en el estribillo que los críticos tradicionales y, sobre todo, conservadores, no cesarán de repetir en su afán de refutar cualquier interpretación más seria y profunda, es decir, más acorde con la intención y el pensamiento cervantinos. Es el caso de Rodríguez Marín,⁵ González de Amezúa y Mayo,⁶ Casaldueño,⁷ Astrana Marín⁸ y Marín de Riquer,⁹ para mencionar a los más importantes.

Lamentablemente hubo entre los analistas, que incurrieron en el mismo error, algunos críticos progresistas. Entre ellos descuellan León Máinez¹⁰ y Américo Castro.¹¹ Este último, por ejemplo, escribe:

»No obstante, la justicia pura, como tantas otras construcciones de la razón o del anhelo, cuando llegamos a asirlas, se nos van de las manos. La justicia encantadora, prometida por el humanismo, queda maltrecha... por la nube de pedradas que los galeotes arrojan sobre su libertador. Hay cosas que no son para este mundo, no obstante no tener sentido sino dentro de este mundo. He ahí la tragedia cervantina.»

Un juicio erróneo de pies a cabeza del prestigioso hispanista, ya que la misión principal de don Quijote consiste, según sus propias palabras, explícitamente en este mundo y no en el otro.

Helas aquí: «*Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro o la dorada, como suele llamarse*» (I, 20).

Además, si fuese así, la novela de Cervantes sería una obra pesimista, escéptica y desalentadora, en una palabra, decadente, como la juzga Ramiro de Maeztu,¹² y no es sino llena de optimismo, de profunda fe en el hombre, de valor y de aliento, de progreso y de esperanza que fluyen de cada una de sus páginas.

Bien es verdad que hubo comentaristas tradicionales que en la aventura vieron algo más que un simple acto de locura escarmentado por su protagonista con la lluvia de piedras por parte de los galeotes. Entre ellos cabe men-

³ *Caballero de la Cruz*, lib. II, cap. 16.

⁴ Su edición del *Quijote*, Madrid, 1905—06, t. II, p. 170, nota 9.

⁵ El capítulo de los galeotes, *Estudios cervantinos*, Madrid, 1947.

⁶ *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, 1956, I, p. 68.

⁷ *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, 1970, 3a edición, p. 120.

⁸ *Vida ejemplar y heroica de Cervantes*, Madrid, 1948—1958, V, p. 483.

⁹ *Cervantes y el Quijote*, Barcelona (1960), p. 115.

¹⁰ Su edición del *Quijote*, Cádiz, 1877, II, Comentario al capítulo 22.

¹¹ *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, p. 209.

¹² *Don Quijote*, Don Juan y la Celestina, p. 18.

cionar a Angel Ganivet,¹³ Miguel de Unamuno¹⁴ y Luis Rosales.¹⁵ Para Ganivet el sentido de esta aventura reside en la oposición entre la justicia ideal, encarnada en don Quijote, y la justicia regia, representada por los códigos y tribunales del poder estatal y, siendo estos últimos imperfectos por «castigar a un culpable mientras otros se escapan por las rendijas de la ley», la acción del Caballero andante manchego en cierto modo se justifica. Unamuno, refutando a Ganivet sostiene, que lo que opone don Quijote, no es la justicia ideal a la real, sino la justicia humana a la divina, cuyo fin es el perdón, puesto que «Dios, la naturaleza y Don Quijote castigan para perdonar» y, si los galeotes pagaron a don Quijote su noble gesto con la ingratitud, es que las buenas obras que se hacen con la mira puesta en el agradecimiento carecen de valor, ya que el valor infinito de las buenas obras estriba en que no tienen pago adecuado en esta vida sino en la otra. Rosales, a su vez, opina, que lo que don Quijote contrapone, son la caridad y la misericordia a la justicia.

Ahora bien, pienso que tanto Unamuno como Rosales, al llevar el problema al terreno del quijotismo cristiano, se equivocan de par en par, pues nuestro Caballero, después de liberar a los galeotes, no les pide que se vayan a postrar ante Dios, sino ante Dulcinea, lo cual no tiene nada que ver con Cristo ni con la religión. Así que, Ganivet está mucho más cerca del pensamiento cervantino que sus oponentes.

El primer intérprete que barruntó el verdadero significado de este episodio fue el patriarca de los esoteristas españoles, Nicolás Díaz de Benjumea. En las notas a los capítulos 22 y 23 de su edición quijotil,¹⁶ comentando la referente a la frase cervantina «el torcido juicio del juez», como buen conocedor de la realidad social y política de la España filipina en plena decadencia, escribe con razón que «con todos sus delitos merecían más ir á galeras los que los mandaron, y de seguro más los guardadores que los custodiados». Observa, además, que dejar a Rocinante y al rucio, así como la despensa de Sancho, cuando los galeotes tenían excelente oportunidad para robárselos, no es propio de los maleantes, con lo cual Cervantes sin duda quiso presentarlos como acreedores a simpatía y compasión y, por consiguiente, dignos de la defensa hecha por don Quijote ante el Comisario y los guardianes. Opinión acertada y comprobada por la crítica avanzada moderna. Lástima que el autor de estos conceptos no los hubiera ampliado.

Pero el hecho de haber encabezado Benjumea la nueva corriente interpretativa, pronto desacreditada por sus exageraciones y métodos acientíficos, cuyas conclusiones eran desatinadas y arbitrarias, ya que para ellos todas las aventuras eran o alusiones a la vida del autor o encubrían un simbolismo social o político, y en la obra veían, además, un sinnúmero de logogrifos y anagramas que había que descifrar como un enigma, fue aprovechado por la crítica conservadora para desprestigiar todo intento de interpretar la obra y sus episodios de una manera más objetiva y realista, sobre todo, en sus aspectos social y político, colgando a sus autores el sambenito de esoteristas. El que lanzó el anatema contra ellos, fue el cervantista José María Asensio y Toledo en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua.¹⁷ Tal postura de la más importante institución filológica de la España oficial, fue

¹³ *Idearium español-El porvenir de España*, 9a ed., Madrid, 1976, pp. 59—60.

¹⁴ *Vida de Don Quijote y Sancho*, 12a. ed., Madrid, 1961, pp. 74—78.

¹⁵ *Cervantes y la libertad*, Madrid (1960), I, pp. 174—178.

¹⁶ Barcelona, Montaner y Simón, 1880—1883, I, p. 544.

¹⁷ *Interpretaciones del Quijote*, Madrid, 1904.

interpretada por la mayoría de los literatos españoles como un dogma intocable. En realidad, una verdadera conjura se ha urdido, desde entonces, en torno al mensaje fundamental del libro cervantino. Tocó al erudito cervantista Américo Castro descubrirla y denunciarla en su importante obra *«El pensamiento de Cervantes»* de 1925, donde afirma sin rodeos ni ambages: «Hay una guardia celosa que vigila para que nadie ose traspasar el límite del canon crítico permitido...»¹⁸ La decidida y clara postura de Castro, quien descubrió, además, con no poca penetración las fuentes renacentistas y humanistas del pensamiento cervántico, destruyó dicha conjura, puso el cervantismo sobre sólidas bases científicas, y abrió las puertas a una investigación seria y objetiva.

Pues bien, ante el peso y la evidencia de los argumentos de la crítica progresista, el bando opuesto se vio impotente, pero no se dio por vencido. Utilizó el ya mencionado error de Castro relativo al sentido del episodio de los galeotes y su desenlace, repitiendo uno tras otro el tan trillado argumento del supuesto fracaso de don Quijote debido a la pedrada que recibió en recompensa de su noble gesto, cuando comenta a su escudero: «Siempre, Sancho, lo he oído decir: que el hacer bien a los villanos es echar agua en la mar» (I, 23). Tampoco es casual el que la mayoría de los más firmes defensores de este criterio hayan sido destacados miembros de la Real Academia de la Lengua, como son por ejemplo, los mencionados cervantistas Rodríguez Marín, González de Amezá y Martín de Riquer, pues la Academia ha sido siempre, con honradas excepciones, el bastión del más recalcitrante conservadurismo.

Pero, mientras Castro reconoce en este episodio una inequívoca censura cervantina de la podrida justicia real, los referidos comentadores se concretan al desenlace del mismo como argumento decisivo.

Entretanto, Azorín sigue su propio camino independiente y distinto. Con su lenguaje conciso de frases cortas pero precisas y llenas de sentido, define su sentir contrario al dicho dogma. Después de hacer la revista de los delitos cometidos por los más de los galeotes y precisar que son menores y, por ende, no merecían castigos tan duros, remata su idea respectiva: «Pero todo esto es lo accesorio: lo esencial es que Cervantes, es decir, don Quijote, en campo abierto, en lucha con la autoridad, tiene este gesto. Cervantes, con tal actitud, nos dice más de lo íntimo de su ser que en todos los demás actos.»¹⁹ Palabras atinadas en toda la extensión de su significado.

Opinión parecida la manifiesta Mauro Olmeda²⁰ (seudónimo de Julio Luelmo). Este hace hincapié en la caracterización que Cervantes hace de los órganos judiciales y sus procedimientos, como son: el empleo del tormento como medio brutal de prueba decisiva, el soborno y la venalidad de los jueces. Asimismo subraya la concepción naturalista de Cervantes sobre la libertad.

Más expresivo y extenso es el investigador cervantino ruso Konstantín Nikoláevich Derzhavin. En su excelente libro,²¹ sostiene que, a diferencia de una serie de episodios que preceden al capítulo 22, la aventura de la liberación de los penados no se basa en lo ficticio de las figuras que surgen en la imaginación de don Quijote, al topar con los objetos reales, sino en la valoración de la realidad desde el ángulo de una moral utópica absoluta. Prestando especial atención a las palabras quijotiles «los menesterosos y oprimidos de los ma-

¹⁸ Obr. cit., p. 9.

¹⁹ *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, 1948, p. 14.

²⁰ *El ingenio de Cervantes y la locura de don Quijote*, México, 1958, pp. 174—175.

²¹ *Servantes. Zhizn' i tvórchestvo*, Moskva, 1958, pp. 212—214.

tores» que el Caballero manchego pronuncia para justificar la liberación de los encadenados, puntualiza sus conceptos de la siguiente manera: Las últimas palabras son particularmente significativas. En boca de don Quijote se oyeron más de una vez frases sobre la defensa de la «justicia ofendida», pero en este caso cobraron por primera vez un significado adicional, del cual se deduce que, además de ofensores y opresores en el sentido «libresco» y fantástico en forma de atroces gigantes, malos encantadores y codiciosos emperadores de países exóticos, en la conciencia del Caballero andante está presente la idea sobre la opresión que ejercen «los que tienen el poder», idea que va más allá de los límites de las ilusiones aventureras de los Caballeros andantes, y se refiere a la auténtica realidad española de su tiempo. Y añade a continuación: Estando bien enterado de los atropellos que cometía la justicia real, al abusar de los más pequeños delitos cometidos por los infractores de las leyes, para ser mandados a bogar en las galeras, y sus sufrimientos, Cervantes enlazó, en el capítulo 22, el tema de la liberación de los galeotes con el tema general de la reprobación al régimen de esclavitud, tema que rebasaba el de la situación dada. Precisamente en este capítulo se valió el autor con la mayor decisión de las ideas y motivos narrativos que había manifestado, por primera vez, en el episodio de la salvación del pastorcillo Andrés, así como en el discurso sobre la Edad de Oro.

El análisis del episodio de los galeotes realizado por el eminente cervantista moscovita es, sin duda, uno de los mejores que van al fondo del problema señalado por el gran escritor alcalaíno.

El autor de estas líneas también echó su cuarto a espadas en el debate, cuando en mi obra principal,²² escribía más o menos lo siguiente: No obedece a accidentes ocasionales el que esta aventura, que en mi opinión constituye la escena central de la Primera parte, sea una de las más memorables y de mayor trascendencia de toda la novela, tanto por la inspiración revolucionaria de que está imbuida del principio al fin, cuanto por el vigor de la sátira social y política, la frescura y donaire de los diálogos, la gallardía del realismo con que describe a sus personajes, y la maestría con que pinta sus caracteres, puesto que se trata nada menos que del ataque a la misma tiranía del Rey, encarnada en los Comisarios y guardianes de los galeotes. Adviértase, que el autor pone especial cuidado en llamar a los penados, ensartados como cuentas en una cadena, forzados del Rey, travesando con el doble sentido a que se presta la locución «gente forzada del Rey», que significa, tanto a la gente a quien el Rey hace fuerza como a la que iba condenada por sus delitos a servir de por fuerza en las galeras de su Majestad. Así, avistando a los galeotes, dijo Sancho: «— Esta es cadena de galeotes, gente forzada del Rey, que va a las galeras. — ¿Cómo gente forzada? — preguntó don Quijote —. ¿Es posible que el Rey haga fuerza a ninguna gente? — No digo eso — respondió Sancho —, sino que es gente que por sus delitos va condenada a servir al Rey en las galeras, de por fuerza» (I, 22). Este hábil repliegue colocado en labios de Sancho, después de haber dado una punzada por conducto de su protagonista al propio Rey a guisa de una pregunta irónica de si el Rey puede cometer violencia a nadie, cobra aún mayor importancia, si tomamos en cuenta que la pena de los galeotes estaba fundada en el concepto de esclavitud penal, por lo cual los galeotes se llamaban, también, esclavos del Rey. Sin embargo, la corrección de Sancho no persuade a nuestro Caballero andante, quien evoca

²² *El pensamiento social y político del Quijote*, México, 1963, pp. 227—230.

su deber de »desfazer fuerzas y acudir a los miserables«, a lo que replica el escudero, previniendo a su amo, que el Rey no hace fuerza ni agravio a semejante gente, sino que los castiga en pena de sus delitos. Y justamente en el momento en que Sancho externa su objeción a modo de advertencia, Cervantes interrumpe el diálogo dejándolo pendiente, porque en ese momento llegan los galeotes a quienes don Quijote toma la declaración irguiéndose en juez de todos, después de lo cual les dirige una arenga y los libera. De este manera, resuelve el diálogo mediante su acto y manifiesta su pensamiento al respecto. Procediendo así, a través de su protagonista plantea dos interrogantes: primero, ¿Una sociedad corrompida e injusta tiene derecho a castigar con tan duras penas a los infractores de sus leyes?, y segundo, ¿Tiene derecho a castigar, en general, una sociedad cuyas clases dominantes y aparato estatal como su instrumento de represión, podrida hasta los tuétanos, constituyen la encarnación misma de la injusticia? No, no lo tiene, y Cervantes lo da a entender inequívocamente con la soltura de los galeotes. He aquí las razones: He escrito: infractores de las leyes y no criminales, como suelen llamarlos superficial o deliberadamente los críticos conservadores, dado que, si examinamos los casos de los seis galeotes, veremos que ninguno de ellos ha cometido *crímenes* sino sólo *delitos*. Y Cervantes persiste en calificarlos como tales, pues en ninguna parte del largo episodio habla de crímenes. Así, el primero iba a galeras por haber robado una canasta de ropa blanca, el segundo por haber reconocido bajo el tormento ser ladrón de bestias, el tercero por haber hurtado diez ducados, el cuarto por alcahuete y hechicero, el quinto por seductor llevado al extremo, y el sexto por varios delitos no especificados.

Por lo visto, los delitos cometidos por los penados eran en su mayoría leves, en tanto que los castigos eran gravísimos, no estando en proporción con el peso de los delitos. Para darnos cuenta de ello, cabe añadir que la condena a galeras era una de las más duras y equivalía a la vida de los esclavos. A título de ilustración, basta señalar que los galeotes estaban atados a las galeras con cordeles y cormas bajo el mando de los cómitres que les vapuleaban las espaldas desnudas con rebenques, como los carreteros cuando sacuden a las bestias para salir del bache. Diez años de esta vida era como una muerte lenta conforme nos enteramos por la Primera Dueña Dolorida (II, 39). La clase de vida que llevaban estos desventurados viene indicada en la censura que encierran las palabras de Sancho durante su visita en las galeras de Barcelona: »¿Qué han hecho estos desdichados que ansí los azotan, y cómo este hombre solo, que anda por aquí silbando, tiene atrevimiento para azotar tanta gente? Ahora yo digo que éste es infierno, o, por lo menos, el purgatorio« (II, 63).

A la luz de lo expuesto, ¿era justo ser castigado a tres años de pena tan cruel a causa de una pobre canasta de ropa por una sociedad que ella misma engendraba ladrones de grueso calibre? ¿Era justo tener que ir a bogar en galeras durante seis largos años por no haber podido resistir al horrible tormento del agua como único medio probatorio sin testigos ni otra prueba alguna? ¿Era justo condenar a cuatro años de trabajos forzados en las galeras a un viejo enfermo, cuya única culpa era la de ser alcahuete y hechicero, si los primeros pululaban en las esferas más altas de la Corte y el propio Lope de Vega, sacerdote y familiar del Santo Oficio, servía de tercero al Duque de Sessa, a lo que parecen aludir estas frases de tinte satírico: »A no haberle añadido esas puntas y collar . . . por solamente el alcahuete limpio no merecía

ir a bogar en las galeras, sino a mandallas y a ser general dellas. Porque no es así como quiera el oficio de alcahuete; que es oficio de discretos, y necesarísimo en la república bien ordenada, y que no le debía ejercer sino gente muy bien nacida» (I, 22), mientras en lo de hechicero no tenía la culpa, según dice el anciano y don Quijote se lo cree. Desde luego que no. Por ello, tiene toda la razón don Quijote al decir en su alocución a los forzados, antes de libertarlos: »De todo cuanto me habéis dicho, hermanos carísimos, he sacado en limpio que, aunque os hán castigado por vuestras culpas, las penas que vais a padecer no os dan mucho gusto, y que vais a ellas muy de mala gana y muy contra vuestra voluntad; y que podría ser *que el poco ánimo que aquél tuvo en el tormento, la falta de dinero deste, el poco favor del otro, y, finalmente, el torcido juicio del juez,** hubiese sido causa de vuestra perdición, y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades» (I, 22).

Este pasaje constituye una contradicción, ya que, por un lado, reconoce las culpas de los galeotes, y por otro, las niega afirmando que la justicia estaba de parte de ellos. Sin embargo, esta contradicción es sólo formal y, por tanto, aparente, si la analizamos desde el ángulo de las ideas sociales y políticas de Cervantes y le sirve de cautela. Como se desprende de uno de los pasajes de »Persiles y Sigismunda«, el magno escritor hacía distinción entre robos necesitados y robos viciosos,²³ distinción que está registrada en textos de juriconsultos y moralistas de la época. Tal cosa es privativa de toda sociedad que, basada en la opresión y explotación de las clases económicamente débiles por las materialmente poderosas, ella misma produce la miseria con todas sus consecuencias: delitos y crímenes de todo género. Tanto más valía esto para aquella sociedad cuya decadencia había degenerado en parasitismo. Mirado el problema a la luz de tales conceptos, dichos delitos — diestramente escogidos, puesto que la mitad de ellos eran hurtos y otros no más graves — eran mucho más imputables a la sociedad y su orden, que a sus autores. Esto se deduce de la última parte de la arenga que don Quijote endilga a los encadenados: »Todo lo cual se me representa a mí ahora en la memoria, de manera, que me *está diciendo, persuadiendo, y aun forzando, que muestre con vosotros el efeto para que el Cielo me arrojó al mundo, y me hizo profesar en él la orden de caballería que profeso y el voto que en ella hice de favorecer a los menesterosos y opresos de los mayores*« (I, 22).

La expresión »opresos de los mayores« demuestra a las claras que al lado de los »opresos« había »opresores«, y por ende, existía un estado de profunda desigualdad social cimentada en la opresión de los »menores« por los »mayores«, en el sentido de »inferiores« y »superiores«, y no en el usual de »menores« y »mayores« de edad.²⁴ Además, la gradación verbal . . . diciendo, persuadiendo y aun forzando . . . enfatiza aún más lo justificado de la acción del Caballero andante manchego.

Ahora bien, a pesar de los argumentos de mucho peso esgrimidos por Azorín, Derzhavin y el que escribe, argumentos que prácticamente no han dejado piedra sobre piedra a la crítica conservadora, ésta no sólo no se cruzó de brazos, sino que volvió a las andadas con nuevos bríos. Efectivamente, una verdadera contraofensiva ha sido emprendida en los últimos decenios por parte de los cervantistas neoconservadores, sobre todo, ingleses y norteameri-

* El subrayado en las citaciones es mío.

²³ Libro III, cap. 14.

²⁴ Véase *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1732, II, pp. 542 y 517.

canos.²⁵ Y esto no es fortuito, ya que la grave crisis económica, social, moral y política que carcome al decadente mundo capitalista, cuya cabeza es el imperialismo norteamericano secundado por su pariente británico, ineludiblemente había de repercutir, entre otros, en el terreno de la lucha por la herencia cultural de los mejores y más grandes espíritus humanos, tratando de apropiársela. El que mayor empeño mostró en esta empresa, es el cervantista inglés Anthony Close. En varios estudios, que cito al pie de este texto, ha tratado de sistematizar sus puntos de vista con el propósito de resucitar el cadáver de la crítica ultraconservadora relativa al episodio de los galeotes, simple labor de Sísifo, como lo veremos a continuación. Pero antes, resumiré los momentos más importantes de su «nueva» hipótesis. Hela aquí.

Para el crítico británico, el sentido de esta aventura no puede inferirse de un concepto teórico de la justicia, porque es difícil, según afirma, entresacarlo de un texto de pura ficción. Radica más bien en la monomanía de don Quijote, quien, si bien invoca el Derecho Natural cuando pide la libertad para los galeotes, solamente se remite a él para fundamentar, en términos capciosos, una conducta meramente imitativa a manera de la de los Caballeros andantes. Es el ejemplo de Amadís el que mueve a don Quijote a interesarse por unos «desventurados», víctimas, según él, de la «fuerza» que les hace el Rey; a admitir sin más ni más las razones con que van contestando sus preguntas; a dirigir a los forzados y a los guardianes, que los custodian, una arenga sofisticada que recoge los diferentes casos de «espurio entimema» clasificados por Aristóteles en su *Retórica*, libro II, cap. 24; a pedir a los encadenados que vayan a presentarse con sus cadenas ante Dulcinea; a contestar la negativa de los galeotes con un importuno arrebato de cólera y, por último, a conformarse con su infortunio, sin tornar a examinar la legitimidad de su acción.

De tal manera, nuestro Caballero andante, siempre según Close, impone desde el primer momento a sus entrevistados un papel prefijado por su monomanía y complementario al que se ha conferido a sí mismo de una vez para siempre. Por lo que toca a presuntos oprimidos, éstos dejan de conformarse con una careta que ya no les sirve para nada, su libertador se convierte en la víctima de la farsa que había representado. En resumen, la aventura de los galeotes presenta una escena literaria del todo amoldada a la parodia, sin tener otro valor que el de una comedia del engaño y desengaño.²⁶

Analícemos, ahora, lo dicho por Close. En primer lugar, la afirmación de Close conforme a la cual no es posible deducir el sentido de un episodio literario de un concepto teórico de la justicia por ser difícil entresacarlo de un texto de pura ficción, es un simple disparate, ya que toda obra literaria es una obra de ficción y, por lo tanto, no desarrolla conceptos teóricos o teoría alguna, pues las producciones literarias no son tratados científicos sino obras de arte. Pero, ello no quiere decir que las obras literarias no contengan ideas que el crítico literario está obligado a desentrañar. Cualquier otro punto de vista equivaldría a sostener que hay producciones literarias sin contenido, es

²⁵ Véase J. R. Browne, «Cervantes and the galeotes episode», *Hispania* XLI, 1958, y «Recognition and the galeotes episode», *Hispania*, XLII, 1959; P. E. Russel, «D. Quijote as a funny book», *Modern Language Review*, LXIV, 1969, y A. J. Close, «Don Quixote's sophistry and wisdom», *Bulletin of Hispanic Studies*, LV, 1978, «Don Quixote's love for Dulcinea. A Study in cervantine irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, L, 1973, y *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge University Press, 1978.

²⁶ A. Close, *Don Quixote's sophistry and wisdom*, pp. 104—106.

decir, sin ideas, lo cual sería lo mismo que hablar de árboles sin frutos, ríos sin agua o perfumes sin aroma.

En segundo lugar, el comentarista inglés repite la vieja cantinela según la cual la obra maestra cervantina no sería más que una parodia de los libros de caballería, y Cervantes también en este episodio imitaría a Amadís de Gaula, el cual, después de haber vencido al gigante Madarque, le regaló la vida con la condición de que se convirtiera al cristianismo él y sus súbditos, fundara iglesias y monasterios en sus tierras, y soltara todos los presos.

Sin embargo, entre los dos episodios no existe ningún parecido fuera del hecho de la liberación de los presos, ya que los galeotes no eran Caballeros ni nuestro Caballero andante los tomó por tales, sino reos del Derecho Penal feudal. Además, en tanto Amadís pone como condición de la liberación de los presos aristócratas su conversión al cristianismo, nada de eso hay en la aventura quijotil. Al contrario, don Quijote pide a los forzados, después de liberarlos, que se vayan a postrar ante su señora Dulcinea del Toboso, lo cual no tiene nada que ver con Dios ni la religión. Sobre esto, durante toda la aventura, don Quijote para nada menciona a Amadís o algún otro héroe de los novelones caballerescos. Y lo que es más importante aún, mientras la acción de Amadís de Gaula se desarrolla dentro de las costumbres y leyes del sistema eclesiástico-feudal sin infringirlas, don Quijote, en cambio, las quebranta y, con la ayuda de los mismos penados, hace pedazos la cadena en que iban ensartados y que simbolizaba su esclavitud. La diferencia, por ende, entre una y otra aventura es radical. Dicho de otro modo, la liberación de los galeotes, o sea, esclavos del Rey, es un acto de rebelión clasista contra el Rey y su sistema judicial de opresión. Pruébanlo inequívocamente las palabras »opresos de los mayores«, o sea, »opresos de los poderosos«, palabras que don Quijote emplea, entre otras, para justificar su acción libertaria.

El alcance de este acto por todo extremo revolucionario lo revela el hecho de que, según las leyes vigentes en la época filipina, la liberación de los galeotes se castigaba con la muerte en la horca.²⁷

La justicia cervantina, marcadamente humanista, no es, en consecuencia, una farsa presentada por don Quijote y los galeotes como asevera el glosador conservador inglés, sino un ejemplo práctico de la violencia del Estado que éste fundamentaba en el arbitrario Código Penal feudal, violencia que Cervantes por conducto de su héroe denuncia, rechaza, condena y destruye mediante la liberación de los esclavos del régimen opresor del Rey, por la fuerza de las armas de don Quijote, en su calidad de paladín de la justicia humanista. Cuando Cervantes escribía su obra inmortal, y especialmente este episodio, con toda seguridad no lo movía a ello el deseo de crear una obra de arte por el arte para entretener a los ociosos aristócratas y depravados políticos, sino el noble propósito de denunciar y desenmascarar las monstruosas injusticias perpetradas por la podrida justicia regia, cuyas consecuencias sufrió él mismo prácticamente durante toda su vida, a pesar de sus excepcionales méritos por la patria, tanto en los campos de guerra como en el terreno de las letras. En efecto, la monarquía absolutista abusaba y violaba groseramente las leyes que ella misma dictaba de acuerdo con el refrán popular: »Allí van leyes, do quieren reyes«. El Manco de Lepanto sabía perfectamente bien que libertar a los galeotes bajo un orden social y político que ha convertido a España en tierra de hombres únicos, donde »los grandes ladrones ahorcaban a los

²⁷ *Novísima Recopilación*, Libro VIII, tit. XXIV, Ley 11.

chicos», según otro proverbio castellano — recuérdese que el Virrey de Cataluña, Trucafort, era peor ladrón que Roque Guinart y sus bandoleros, a los que perseguía y ahorcaba, y que el primer ministro, Duque de Lerma era el máximo ladrón de todos los tiempos²⁸ —, bajo un sistema judicial en que los jueces se regían por la ley del encaje y soborno, y cuyas prisiones eran administradas por los carceleros que «eran los mayores delincuentes de puertas adentro»²⁹, como era la cárcel de Sevilla, donde nació el Quijote, no constituía un acto arbitrario e injusto, sino una acción a todas luces justificada, noble y equitativa.

La rectitud de la vara de la justicia es un tema que Cervantes reitera hasta la obsesión. Se podría recopilar toda una antología con los pasajes en que describe crudamente los desafueros. Baste con citar unos cuantos ejemplos para darnos cuenta de ello. Así, por ejemplo: «Coheche vuestra merced, señor tiniente /de alcalde/, coheche y tendrá dineros, y no haga usos nuevos, que morirá de hambre.» (*La Gitanilla*) «¿Habrà favor tan bueno que llegue a la oreja del juez y del escribano, como estos escudos, si llegan a su bolsa?» (Ibidem). «Que no falte unguento para untar a todos los ministros de la justicia; porque si no están untados, gruñen más que carretas de bueyes» (*La Ilustre Fregona*).

El tópico de la justicia es la sal del humanismo cervantino y la más hermosa presea de su ideología, ya se dé expresamente, ora en el gran estilo apodíctico de sus sentencias, ora en el plano trascendente de la sublimación poética. Para Cervantes, la misión principal del letrado, como afirma don Quijote, es «poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden» (I, 37).

La preocupación por la justicia es el resorte fundamental, primario de toda la acción quijotil. Las salidas de don Quijote tienen por finalidad el afán de «desfazer entuertos», es decir, de enderezar lo que está torcido que no es otra cosa la tan mentada vara de la justicia. Y hay aún más: Cervantes, al investir a su protagonista de la más alta misión humana de luchar por el restablecimiento de una nueva edad dorada, lo convierte *ipso facto* en el mismísimo paladín de la justicia en la tierra.

Que no se trata en el pensamiento de Cervantes de un caso de justicia abstracta y menos de una farsa, sino de un grave atropello de origen político, se trasluce asimismo en las significativas palabras con que el cura de la aldea de don Quijote juzga este episodio: «Quiso /don Quijote/ defraudar la justicia, ir contra su rey y señor natural, pues fue contra sus justos mandamientos» (I, 29).

Cervantes habla en varias ocasiones de las galeras y siempre con simpatía por los galeotes. Además del capítulo 22, se refiere a ellos en los siguientes: 23, 25 y 29 de la Primera parte y en el 63 de la Segunda parte, así como en el libro III, capítulo 10 del *Persiles*. Llámalos, además, *hermanos carísimos*...

La arenga que don Quijote endilga a los encadenados no es, por ende, una arenga sofística como sostiene Close, sino una alocución basada en la más ruda y desgarradora realidad de la vida de las desdichadas víctimas de la ilegítima violencia estatal. Y, si el genial escritor emplea el condicional en vez del indicativo (y que *podría* ser que el poco ánimo que aquél tuvo en el tormento... hubiese sido causa de vuestra perdición...), ello se debe a los

²⁸ J. Armas y Cárdenas, *El Quijote y su época*, Madrid-BAires, pp. 99—100.

²⁹ F. Rodríguez Marín, *La cárcel en que se engendró el Quijote*, p. 23.

motivos de prudencia, pues Cervantes no hablaba en el Parlamento inglés del siglo XX, sino escribía en la más férrea dictadura represiva que a la sazón llevaba el nombre de Monarquía absoluta, dominada por una de las más crueles policías de la historia: El Santo Oficio de la Inquisición. Una cosa es ensartar superficialidades y hasta simplezas, rodeado de comodidades pequeño-burguesas, so capa de altisonantes frases, como son por ejemplo «espurio entimema» y semejantes, y otra mucho muy distinta, es escribir verdades en las condiciones en que le ha tocado vivir a Cervantes, es decir, en una situación falta de las más elementales libertades, como es la de conciencia, y llena de privaciones y penurias, puertas cerradas, vejaciones y atropellos, perseguido por espías, curas hipócritas y soplones, en pocas palabras, en medio de tantos «beneficios» de un sistema sociopolítico que se autollamaba cristiano, pero que *de facto* no fue sino el infierno para el pueblo oprimido y explotado, y el paraíso para sus opresores.

Pasemos, ahora, al análisis del tan traído y llevado desenlace del episodio que consiste en el apedreamiento de don Quijote por los mismos forzados a quienes ha libertado, desenlace del cual los críticos ultraconservadores, y entre ellos también el profesor Close, se agarran como de un clavo ardiendo con el fin de demostrar el supuesto fracaso de la empresa quijotil, la presunta ingratitud de los galeotes y su consecuente improcedencia e inutilidad.

En mi obra fundamental³⁰ he examinado los recursos literarios de que se sirve el ingenioso autor para esbozar su genuino pensamiento. Entre ellos menciono los elementos paródicos relativos a los libros de caballería, la monomanía de don Quijote, y la introducción del supuesto autor de la novela: Cide Hamete Benengeli, cuya última parte es la traducción árabe del apellido de Cervantes (= hijo del ciervo). Los primeros le sirven para el plano paródico, la segunda para ampararse en ella contra la vigilancia de la Inquisición, según el refrán: «Los locos y los niños dicen verdades», sin exponerse a represalias por parte de los aludidos, y el tercero, para achacar sus ataques contra las clases dominantes y sus representantes a un autor árabe, cuya fama de mentirosos, artificialmente creada por el fanatismo católico, era general. Los tres recursos tenían un denominador común: curarse en salud, y Cervantes los aplicará con gran maestría. Veamos.

El propio capítulo (22) de la Primera parte comienza de este modo: «Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia...» Aquí vemos, primero, el hábil uso del elemento paródico: Cuenta Cide Hamete Benengeli..., pues así comienzan los libros de caballería, segundo, la mención del autor arábigo, como escudo protector, a lo cual sigue una variada acumulación de adjetivos cuyo significado, a mi entender, es el que sigue: *gravísima*, apunta a la mucha seriedad del episodio por su gravedad; *altisonante*, en el sentido de grandilocuente, por su gran elocuencia, *mínima*, es aquí sinónimo de minuciosa por ser narrada con muchos detalles; *dulce* es evidentemente irónico, e *imaginada*, con el sentido de fingida, para volver a protegerse.

Después de este comienzo tan variopinto, don Quijote divisa a un grupo de hombres encadenados escoltados por un Comisario y varias guardas a los cuales somete a un interrogatorio. Lo que salta a la vista es el tono mesurado y cortés con que los aborda, y lo que importa aún más, es la circunstancia de que durante todo el suceso, excepto el final del mismo, don Quijote está en

³⁰ *El pensamiento social y político del Quijote*, México, 1963, pp. 63—82.

sus cabales, es decir, está cuerdo, o, dicho en términos científicos, está pasando por uno de tantos «lúcidos intervalos», término que Cervantes conocía, porque lo emplea en algunos pasajes (II, 1 y 18). Dicho de otra manera, Cervantes, siempre cuando habla por labios de su protagonista, lo presenta como cuerdo y hasta como sabio, y lo presenta como loco, cuando desbarra sobre los libros de caballería, para escudarse en su monomanía previniéndose de tal modo contra las eventuales consecuencias.

Exactamente así ocurre al final de esta aventura. Recordemos la escena. Don Quijote ha terminado su interrogatorio, del cual ha sacado la conclusión de que la justicia estaba de parte de ellos y que, en consecuencia, su liberación encajaba en su misión de «favorecer a los menesterosos y oprimidos de los mayores». Acto seguido se dirige al Comisario y a las guardas pidiéndoles en términos comedidos que los suelten. Y sólo después de haber recibido la negativa nada cortés por parte del Comisario, embiste a éste y sus guardianes, los desarma, pone en fuga y liberta a los forzados. Y, es éste el momento preciso en que el Caballero andante vuelve a sus locuras pidiendo a los galeotes que vayan al Toboso y se presenten ante Dulcinea en señal de agradecimiento, es decir, cuando vuelve a sus andadas caballerescas.

Ahora bien, tal petición en el plano real en que se situaban los galeotes, significaba volver a perder la libertad que acababan de obtener, y sólo pudo ser formulada por don Quijote en uno de sus trances de locura. Y Cervantes lo da a entender sin rodeos poniendo en boca de Ginés de Pasamonte estas palabras: — «Lo que vuestra merced nos manda, señor libertador nuestro, es imposible de toda imposibilidad cumplirlo, porque no podemos ir juntos sino solos y divididos, y cada uno, por su parte, procurando meterse en las entrañas de la tierra, por no ser hallados de la Santa Hermandad que, sin duda, ha de salir en nuestra busca», razones todas lógicas, naturales y claras como el agua. Nótese, además, el tono respetuoso y cortés con que contesta el galeote, ya que llama a don Quijote «señor libertador nuestro» (I, 22).

Tampoco son desagradecidos, pues Ginés prosiguiendo su respuesta, sugiere a don Quijote convertir dicha petición en algunas avemarías y credos, lo cual harían de buena gana. Y sólo después del violento rechazo de esta propuesta por parte de don Quijote — otra prueba de que obraba bajo el efecto de su monomanía — y ante sus coléricas amenazas con sus armas, se vieron obligados reaccionar apedreándolo a él y a Sancho, pero dejando intactas sus despensas y cabalgaduras a pesar de la propicia ocasión que se les presentó, acto de ninguna manera propio de los facinerosos.

Así las cosas, ha llegado el momento para poner los puntos sobre las íes. Mas antes he de aclarar las figuras del protagonista cervantino. En efecto, como lo señalé en mi obra precitada,³¹ don Quijote se presenta, a lo largo de sus aventuras, bajo cuatro figuras: como Hidalgo de aldea, como figura paródica del Caballero andante «libresco», como Caballero ambulante-soldado, y, por último, como portavoz de las ideas humanistas del autor. Y Cervantes le cambia su figura conforme a la intención y el tema que quiere abordar. Todas estas figuras de don Quijote tienen un denominador común: luchador por la justicia, el bien y la verdad en la tierra, y sirven a Cervantes para lograr el propósito fundamental de la novela.

De tal manera, aparece don Quijote como Hidalgo de una aldea de la Mancha, al principio del libro, donde el autor nos describe su condición social

³¹ p. 69.

y su ocupación, y al final del mismo, en que nos relata las circunstancias de su muerte; bajo la figura del Caballero andante estrafalario se presenta en todas las hazañas de carácter paródico, a fin de distraer la vigilancia de los celadores de la censura inquisitorial, como por ejemplo, en la batalla con los molinos de viento; con el aspecto de Caballero andante-soldado lo introduce Cervantes para establecer un término de comparación entre su difícil vida del soldado, y la perezosa y acomodada de los Caballeros cortesanos, como por ejemplo, en la escena con el gentilhomme Vivaldo; y por fin, en su calidad de heraldo de las ideas humanistas, aparece nuestro héroe, así en los discursos en que explica su elevada misión, por ejemplo, en el famoso sobre la Edad de Oro, como en los episodios en que interviene con sus armas para defender a los necesitados y afligidos, como verbigracia, en la aventura del vapuleado pastorcillo Andrés, en la de su duelo con el lacayo de los Duques, Tosilos, a fin de acudir en defensa de la burlada hija de la Dueña doña Rodríguez, en el episodio de las bodas de Camacho el rico, donde se pone decididamente del lado de Basilio el pobre, para ayudarle a recuperar a su amada Quiteria, y finalmente, en la aventura de los galeotes.

A la luz de lo anterior, podemos establecer en definitiva: don Quijote como figura principal, es decir, como paladín de la justicia y del bien, al liberar a los galeotes logra su propósito fundamental: destruir la tiranía del Rey simbolizada por la cadena de los forzados cumpliendo así con su misión humanista, y fracasa como figura paródica de Caballero loco, la cual sirve a Cervantes de cortina de humo para embozar su verdadero pensamiento y burlar la Inquisición.

LA TRAGEDIA DE CARRIZALES, «EL CELOSO EXTREMEÑO»

Stanislav Zimic

Muchos lectores piensan que *El celoso extremeño* es «de una perfección técnica maravillosa . . . , cumbre de la novela corta», lo cual «ha sido sin duda la causa de que los críticos, con tesonero empeño, se hayan encarnizado en buscarle analogías, precedentes e influencias de otras obras que puedan explicarnos hoy su excelencia y maestría».¹ Resulta oportuno hacer una breve reseña de estas fuentes o antecedentes literarios, mitológicos, folklóricos, bíblicos . . . , propuestos hasta ahora, para enjuiciar mejor otras posibles inspiraciones significativas que se sugieren en nuestro estudio, todo como fondo para un análisis quizás más fructífero de esta magnífica obra cervantina.

Para las extremadas medidas con que el viejo, celoso Carrizalez aísla a Leonora, su joven esposa, y para la estratagema de que se vale Loaysa para entrar en la casa, se han señalado muchos antecedentes, como es natural, pues se trata de una situación humana universal, sempiterna, que, así, no pudo menos de que convertirse en tema literario, artístico, ejemplar o sólo anecdótico.

Entre las fuentes españolas se recuerda una fábula de la *Disciplina clericalis*, en que una mujer engaña a un mancebo celoso, emborachándole y robándole las llaves, para deleitarse después con un amante. Sánchez de Verrial traduce este cuento en el *Libro de los enxiemplos*, y el Arcipreste de Talavera lo reproduce en su *Corbacho*.² En *La lena*, un personaje dice que su pasatiempo consiste en «zinquerrear en una guitarra con un negro bozal», lo que hace evocar el entretenimiento musical que Loaysa brinda al negro Luis.³ Con respecto a este incidente, viene a la memoria también el notorio episodio ovidiano de Mercurio cantando y narrando fábulas a Argos para distraerlo y arrebatarle a la cautiva Ion. Este y otros motivos mitológicos, como subestructura simbólica de *El celoso extremeño*, se estudian en un trabajo reciente con gran sutileza intelectual e imaginativa.⁴ En otros estudios se evoca la historia del «hijo pródigo» y otra materia bíblica a la que en la novela se hace alguna

¹ A. G. de Amezua y Mayo, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, C. S. I. C., 1958, Vol. II, 234—5.

² G. Cirot, «Gloses sur les maris jaloux de Cervantes», *Bulletin Hispanique* 1929, 3; A. Gonzalez Palencia, «Un cuento marroquí y *El celoso extremeño*, *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, I, 422—3.

³ G. Cirot, «Gloses sur les maris jaloux», 13.

⁴ P. Dunn, «las *Novelas ejemplares*», en *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, 81—118.

referencia, comúnmente muy pasajera.⁵ En un cuento marroquí, todas las precauciones con que un viejo marido quiere resguardar de la realidad a su esposa, todavía niña, se vienen abajo, cuando una celestina hace saber a aquélla que en el mundo hay muy »buenos mozos«, trayéndole uno, en un cofre, »a su misma casa«. Al descubrir el adulterio, el viejo, comprendiendo su error, perdona a su joven esposa. El truco del baúl para introducir al amante en la casa se halla también en *Syntipas* y en varios cuentos de *Las mil y una noches* con variaciones.⁶ El apartar Carrizalez »de su islote todo lo que pueda tener relación con lo masculino«, hace recordar »los monasterios de monjes griegos en el monte Atos« — que »eran famosos por haber eliminado y prohibido la entrada, a todas las mujeres y animales hembras«.⁷

Es notable la frecuencia con que el tema del engaño al celoso marido aparece en la literatura italiana anterior a Cervantes: En el *Mambriano*, a un viejo le asaltan de inmediato los celos al casarse con una jovencita, por lo cual decide »protegerla del mundo:« le fa far grosse a meraviglia / Le mura de la torre e in tanta altezza / che mai vista non fu simil fortezza«. Un joven que se pasa la vida en ocios (»con amene piacevolezze«) decide penetrarla, metido en un baul, y gozar a la encerrada. Un viejo celoso del *Orlando Innamorato* lleva a su joven esposa »ad una rocca che ha nome Altamura/... /Intro una ciambra, peggio che peggiore«. El amante cava »sotto la terra... una via/... / gionse una notte dentro ad Altamura« y a la mujer deseada.⁸ En una *novella* de Straparola, un rey construye una torre, guardada por centinelas, en que encierra a su joven esposa. El amante se disfraza de mercader de telas y es admitido por la dama, logrando el fruto deseado, de lo cual después alardea en la calle.⁹ En el *Orlando furioso*, un marido quiere cerciorarse de la fidelidad de su esposa, por lo cual se ausenta y vuelve disfrazado, tocando »certe canne«, atrayendo a la esposa, quien hace al »romeo chiamar me la sua corte«, con el previsible premio.¹⁰ Otros versos de este famoso poema (»Ma nel incontro il suo destrier trabocca, /che al disio non risponde il corpo infermo/ Era mal atto, perchè avea troppi anni /... / Al fin presso a la donna s'addormenta«) se sugieren como inspiración de la »impotencia« de Loaysa.¹¹ En la *Histoire de Floire et de Blancheflor*, ésta vive encerrada en una fortaleza inexpugnable. Sin embargo, Floire se gana la confianza y el favor del portero-guardián, entreteniéndole con juegos de ajedrez, su pasión. El señor del castillo descubre el engaño, pero perdona a los jóvenes amantes. Este cuento se reproduce en el *Filocolo*, con algunas modificaciones interesantes, como la complicidad de varios amigos en la empresa del enamorado.¹² Del *Decamerón* se recuerda el episodio de Ricciardo y Caterina, quienes »quasi tutta la notte

⁵ K. Brown, »Notas sobre los elementos mitológicos, bíblicos y folklóricos en *El celoso extremeño*«, en *Studies on D. Quijote and Other Cervantine Works*, York, S. C. ed. D. Bleznick, 1984, 65—72.

⁶ A. González Palencia, »Un cuento marroquí y *El celoso extremeño*«, 417—423.

⁷ J. B. Avalle-Arce, »*El celoso extremeño* de Cervantes«, *Homenaje a A. M. Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, 200.

⁸ E. Mele, »La novella *El celoso extremeño* de Cervantes«, *Nuova antologia* (Roma), sept.—oct. 1906, 475—490.

⁹ M. Garrone, »*Il geloso d'Estremadura* di Cervantes e una novella di G. F. Straparola«, *Rivista d'Italia*, marzo 1910, 505—508.

¹⁰ G. Cirot, »Gloses sur les *maris jaloux* de Cervantes«, 11.

¹¹ A. Castro, »Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*« *Papeles de Son Armadans* (Feb.—Marzo) 1968, 221—2.

¹² G. Cirot, »Gloses sur les *maris jaloux*«, 11; *El celoso extremeño et l'Histoire de Floire et de Blancheflor*«, *Bulletin Hispanique*, 1929, 138—143.

diletto e piacer presono l'un del altro» y luego »s'addormentaron«. Lizio, el padre de Caterina, los encuentra abrazados por la mañana.¹³ ¿Se nos ha olvidado algún otro antecedente señalado por los eruditos? No se puede excluir ninguna de estas obras como posible inspiración para este o aquel aspecto o detalle de la novela cervantina, pero sorprende mucho que esa afanosa búsqueda de fuentes no haya considerado más atentamente las *novelle* de Bandello, cuyos temas de celos y engaños matrimoniales vienen de inmediato a la memoria. En efecto, Bandello ha influido de modo importante en varias obras cervantinas¹⁴ y al estudiar *El viejo celoso* hemos señalado como su inspiración principal la *Novella Quinta de la Primera Parte*¹⁵. Nos proponemos ahora mostrar que esta misma *Novella* y, en menor grado varias otras del mismo autor, constituyen, a todas luces, una inspiración muy significativa también para la materia episódica y la implicación ejemplar de *El celoso extremeño*.

Al tratar el matrimonio desacorde de un viejo y una niña, »ni un sólo momento olvida Cervantes ese dogma del amor libremente correspondido«, de acuerdo con el cual protege con su »pluma« a las mujeres »contra quienes se empeñan en forzarles la voluntad«, y muestra que »el obstinado«, o quien usa »la fuerza de la autoridad paterna« para realizar un casamiento desacorde, »perece en la demanda«. Esta »injusticia cervantina va implícita en la culpa, es inmanente«. Cervantes »recibiría tales ideas de Italia, en el ambiente en el que se formaban los grandes pensadores del momento«, entre los cuales, respecto a este problema particular, se destaca Castiglione, según Castro.¹⁶ En nuestro juicio, aún más se destaca Bandello, tanto por la frecuencia como por la vehemencia, quizás incomparables en la literatura europea precervantina, con que en sus *novelle*, prólogos, cartas, etc. trata ese tema, siempre con censura categórica del hombre que »in età matura vuol fare l'innamorato«, y de los padres »che una fanciulla danno ad un vecchio marito per moglie«, por lo cual se merecen »le catene e i ceppi, la mannara e le croci«. En efecto, Bandello siempre imparte castigo al transgresor, ya en forma de una muerte »post errorem« ya, con más frecuencia, de una estrepitosa burla, a la vez que el »peccato« de las desesperadas mujeres le parece, pese a su gravedad, »degno di compassione e perdono« (33, III, 422; 57, III, 538). Esta intención moral,

¹³ A. Castro, »Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*«, 209.

¹⁴ Ver nuestros estudios: »Apostilla al *Amadís* de Cervantes (*La española inglesa*)«, *Anales cervantinos*, 1989, 227—31; »Sobre los amores de Vicente y Leandra del *Quijote*«, *Anales cervantinos*, 1992; el episodio de Ruperta y Croriano del *Persiles* parece relacionarse con la *novella* 8, IV. Un exámen sistemático de las *novelle* de Bandello revelaría muchas interesantes analogías de contenido y de recursos narrativos. En este estudio se señalan sólo las relevantes a los problemas tratados. Resulta muy dudosa la relación entre *La cueva de Salamanca* y el »cuento« de Bandello que señala W. Fitcher (*Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, 1960, I, 525—528). Salvo algunas alusiones esporádicas en los textos de historia y crítica literaria (F. Icaza, M. Menéndez Pelayo), no hay estudios comparativos sobre Bandello y Cervantes.

¹⁵ »Bandello y *El viejo celoso* de Cervantes«, *Hispanófila*, 1967, 29—41. Las semejanzas episódicas señaladas en este artículo se recogen en la nota 41. Utilizamos la edición de F. Flora, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Verona, Mondadori, 1952. (2 vols.), indicando, tras la cita, el número de la novela, la parte (cuatro partes) y la página. Para todas las obras de Cervantes utilizamos la edición de A. Valbuena Prat, *Obras completas de Cervantes*, Madrid, Aguilar, 1965. Tras las citas de *El celoso extremeño* se indica la página, en paréntesis. Tras otras citas también el título.

¹⁶ A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925, 129, 144, 136—7.

ejemplar, no se contradice por el hecho de que la imprudencia del viejo »inamorato« se convierte a menudo en una ocasión para una complacida descripción de »la moresca trivigiana« y otros juegos venéreos, para una exaltada celebración de la apetencia sexual gratificada, porque, de acuerdo con las consabidas nociones renacentistas sobre la armonía natural, Bandello contempla el matrimonio también a través del prisma de la experiencia sexual: cuanto más »normal« y grata es ésta, tanto más probable es la convivencia armoniosa del matrimonio. La exuberancia sexual de la adúltera se representa así como testimonio gráfico de las insuficiencias del marido y de todas las privaciones sufridas en el matrimonio. Es indudable la complacencia con que Bandello inventa situaciones »escandalosas« y atroces escamios al viejo inválido y celoso marido, pero esto refleja, entre otras razones, su preocupación de interesar y divertir a los lectores, su convicción de que la literatura, el arte, debe tener también una acentuada función recreativa. La »natura umana«, declara, no debe ni puede »negoziare di continuo, e applicarsi a le contemplazioni de le scienze nobilissime e star lungo tempo ne le speculazioni de le cose così naturali come celesti, senza talora pigliarsi alcuna remissione d'animo«, por lo cual »non è . . . disdicevole a qualunque sorte d'uomini rimetter talora l'animo da le cose gravi ed inclinarsi a piacevoli giuochi per ricrearsi e dare aita e forza a la mente, a ciò che poi più vivacemente possa sotto entrare al peso degli affari, chi più e chi meno di cura e sollecitudine pieni, secondo le occorrenze«. Poi estas razones también, destaca Bandello, escribe él sus *novelle* (41, II, 64—5). Estas nociones sobre la función ética, ejemplar y, a la vez, recreativa de la literatura encuentran plena correspondencia en las de Cervantes, declaradas, muy significativamente, también en el »Prólogo al lector« de sus *Novelas ejemplares*: »mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan. Sí que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean; horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este objeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines« (770).¹⁷

En la dedicatoria Bandello dice que escribió su *novella* 5, I, con el propósito de »dimostrare« que »quando una donna delibera ingannar il suo marito, che se egli avesse piu occhi che Argo, che a la fine ella stará di sopra e gliela appiccherà. Dimostra ancora che i mariti deveno ben trattar le mogli e non dar loro occasione di far male, non divenendo gelosi senza cagione, rarissime son quelle da'mariti ben trattate e tenute con onesta libertà, le quali non vivano como deveno far le donne che le l'onor loro sono desiderose« (5, I, 66).

Con la misma intención, nos dice Cervantes, escribió él su novela, el »sucedo« del celoso Carrizales, »ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería . . . , ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre« (905, 919). Por mucho que se insista,

¹⁷ Bandello y Cervantes coinciden en estas nociones sobre la función recreativa de la literatura para »el espíritu afligido«, pero, claro está, no eran los únicos en pensar así en los siglos XVI y XVII (ver: E.L. Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford, 1962, 87).

con tan buenas razones, en la trascendencia del »suceso« cervantino, en el aspecto humano y artístico, conviene también tener en cuenta que la declarada intención ejemplar queda realizada por completo, artísticamente; no se trata, pues, de una mera convención justificativa de la »utilidad« moral y cívica de la obra. Según se verá, una perfecta concepción y realización artística de genuinas situaciones humanas, con implícita y a veces muy sutil ejemplaridad moral, caracteriza la novela en todas sus partes, en todos sus detalles, si excluir ni los que tantas dudas y objeciones han provocado en muchos lectores.

Con el dinero acumulado durante muchos años de servicio al »re di Ragona«, Angravalle, caballero napólitano, se encuentra tan »rico« que podría pasarse el resto de su vida con toda la comodidad deseable y de modo particularmente agradable, cree él, si pudiese pasarla con Bindoccia, »bellísima« jovencita, quien guarda »la sua verginità a colui che dal padre le fosse per marito donato«, y de quien está apasionado »fieramente« desde que la vio por primera vez. Así, »al padre di lei per consorte la fece domandare«, y el padre, »consegliatosi con alcuni parenti ed amici, si contentó di dargliela« (5, I, 67).

Sugerencias generales, vagas, que en la novela cervantina se convierten en los »muchos pensamientos« y »cuidados« que »la carga« de »la riqueza«, granjeada en el Perú, le causa a Carrizales, al volver viejo a España y hallar a todos los amigos y parientes muertos; en las »sospechas« e »imaginaciones« que lo »fatigan« y »sobresaltan« al pensar en la posibilidad de un matrimonio; en la obsesiva determinación de preservar a Leonora, la niña por quien de improviso se le »abrasa el pecho« (903), y con quien se casaría, para siempre inconsciente de su feminidad y de su instinto sexual. La mera conveniencia económica del matrimonio de Bindoccia para su padre se convierte en *El celoso extremeño* en la »histórica« carestía de los nobles venidos a menos. Con ella, pero también con la codicia de los padres de Leonora, cuenta Carrizales, astuto conocedor de su sociedad, al anticipar con tanta certeza su consentimiento para el matrimonio. La tendencia codiciosa se sugiere repetidas veces en ellos, que »se tuvieron por más que dichosos en haber acertado con tan buen yerno, para remedio suyo y de su hija« (904) — nótese la prioridad desde la perspectiva de los padres¹⁸ —, por el afán avasallador de su »remedio« material, se satisfacen, evidentemente, sólo con las »informaciones« sobre la »hacienda« de Carrizales, pues sobre la »calidad de su persona« ya no hay en España quien pueda darles cuenta (903); la »lástima« que tienen a su hija »la templan con las muchas dádivas que Carrizales les da« (905); el desenlace trágico del matrimonio los deja »tristísimos«, aunque se consuelan con lo que su yerno les había »dejado y mandado por su testamento« (919). De no ser por el poder deshumanizante de la codicia, ¿sería concebible en absoluto esta separación?: »Se la entregaron... La tierna Leonora aún no sabía lo que la había acontecido, y así, llorando con sus padres, les pidió su bendición, y despidiéndose de ellos, rodeada de sus esclavas y criadas, asida de la mano de su marido, se vino a su casa« (904). Se evocan clásicas situaciones trágicas, como el sacrificio de Ifigenia, o, de las obras cervantinas, las tristísimas escenas del cautiverio argelino: »Hijo: ¿Por dicha vendennos aquestos moros? Madre: Si, hijo: que sus tesoros los crece nuestra desdicha« (*El trato*

¹⁸ En esta novela, como en otras obras cervantinas, la perspectiva de los personajes se expresa con cierta frecuencia, de modo implícito, que se comprueba por el contexto de la situación o de la frase en que ocurre. Señalaremos algunos casos importantes a trevés de este estudio.

de Argel, 122). ¡Cuánto más trágica es la situación de Leonora, vendida por los mercaderes oportunistas que son sus propios padres, quienes, por mayor horror, saben claramente a qué triste destino la están abandonando: »les pareció que la llevaban a la sepultura«. Sí, derraman »no pocas lagrimas« por causa de ello (904), pero éstas no surgen de una angustia paterna y ni siquiera de una compasión humana suficientemente fuerte para sobreponerse a la ansiedad por el »remedio« de la fortuna material; se hace claro al lector que la pobreza de esta familia no es tan extrema que haga peligrar su vida misma. En todos estos hechos se insinúa, de modo tan característicamente cervantino, también un cuestionamiento de la capacidad para el sacrificio, del heroísmo espiritual supuestamente ingénito en la sangre noble de estos padres.

En las *novelle* de Bandello, cuando un viejo se casa con una joven »troppo se gli disdice, e spesso è cagione che il misero vecchio impazzisca e diverga favola di volgo . . . diventa sospettoso e muore mille volte il dì, combattuto dal freddo verme di gelosia, che spesso poi gli fa fare mille errori« (33, III, 422), como, por ejemplo, las ridículas, absurdas medidas preventivas con que piensa evitar el temido desastre: »quando andava fuor de la citta o de la casa, face di modo conciar tutte le finestre che sovra la via guardavano, che da quelle non si poteva veder persona alcuna . . . ; fece far ne la camera terrena del suo studio un uscio tra la pusterla e la porta, a fine che nessuno avesse occasione d'entrar dentro il cortil de la casa« (53, I, 611).

»Apenas« Carrizales »dió el sí de esposo, cuando de golpe le embistió un tropel de rabiosos celos, y comenzó, sin causa alguna, a temblar y a tener mayores ciudados que jamás había tenido« (903—4). Sin embargo, Carrizales »era . . . el más celoso hombre del mundo aun sin estar casado, pues con solo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos« (903). Contempla con cínica desconfianza el matrimonio, porque, sin duda, ha visto muchos desatrados, infames, y porque, con toda probabilidad, él mismo ha destruido muchos de ellos, durante su soldadesca y andanzas por el mundo. Es evidente que en »los muchos y diversos peligros« en los »años de su peregrinación« figuran como causa importante »las mujeres«, con quienes, precisamente, al salir para América, se propone »proceder con más recato que hasta allí« (902). Mujeres solteras y casadas, »buenas« y »malas«, indistintamente: lo ilícito e inmoral, por lo menos de algunas relaciones, lo sugieren los »peligros«, »el mal gobierno« de toda su vida. La continua »tormenta« de la existencia desordenada de Carrizales se simboliza por la »calma« momentánea del mar, rara ocasión de tranquilidad íntima en que se detiene a reflexionar sobre los modos de su vida pasada (902). Así, es lógico que al casarse con Leonora le »embista un tropel de rabiosos celos . . . , sin causa alguna«, sobreentendiéndose: »sin provocación específica«, pues sus celos radican en una »natural condición«, cuya avasalladora fuerza, de acuerdo con la característica visión que Cervantes tiene del individuo, se debe, en definitiva, al hecho de que el »vicio« o cualquier tendencia personal abominable incontrolable, descuidada, »se vuelve en naturaleza . . . con la costumbre« (*Coloquio de los perros*, 1017). Casarse un viejo con una niña es siempre una imprudencia, dice Cervantes, pero reserva tan gran fracaso para Carrizales, no por ser éste viejo, sino por ser un viejo »vicioso«, irrazonable por causa de sus celos. Leonora no le es »infiel« por su vejez, que, de hecho, hasta venera: »La plata de las canas del viejo a los ojos de Leonora parecían cabellos de oro puro« (905), sino, con gran ironía, precisamente por las insensatas prevenciones con que quiere aislarla del mundo. Cervantes adivina complejos problemas emocionales, psicológicos tras

la conducta externa del extraviado, que en Bandello se representa, en cambio, de un modo más bien casual, sin sugerencia de un íntimo sentir personal, y con intención categóricamente condenatoria, sin posibles paliativos, del viejo o inválido que se casa con una mujer demasiado joven.

Como imitando al celoso marido bandelliano, también Carrizales »cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de la casa« y después »levantó las paredes de las azoteas de tal manera que el que entraba en la casa había de mirar al cielo . . . , sin que pudiese ver otra cosa«; e »hizo torno, que de la casapuerta respondía al patio . . . , por ninguna vía ni en ningún modo dejaba entrar a nadie de la segunda puerta adentro«, y cuando »salía de casa« . . . , dejaba »cerradas las dos puertas: las de la calle y la de enmedio« (904).

Con gran acierto se ha observado que en *El celoso extremeño* »el protagonista es la casa« y que »el viejo se hace sentir durante toda la novela por medio de la casa«.¹⁹ De hecho, todos los impedimentos físicos creados por Carrizales, tan intensa, absolutamente vinculados con cada instante de su vida conyugal, se constituyen en un asombroso, palpitante organismo de aprensiones, sospechas, petulancias, miedos, dudas, en suma, de incisivas facciones individualizadoras de su patética personalidad. Anticipándose a Balzac, Cervantes muestra que al personaje se le reconoce también por el ambiente que él mismo se ha creado y en el que elige vivir: Carrizales es su casa y todos los que luchan, de cualquier modo, con cualquier impedimento físico en ella, se están, de hecho, enfrentando con un ridículo y horrendo complejo psicológico de su dueño. Desde esta perspectiva, resulta impropio considerar la descripción de Carrizales, de su casa, de Loaysa y su estratagema, etc., como si fuesen partes distintas de la novela²⁰, pues, toda la materia episódica y descriptiva constituye, en realidad, un comprensivo retrato del viejo celoso. Tal concepción literaria representa uno de los aspectos más extraordinarios, originales de esta novela.

Una faceta también muy reveladora de este retrato es la servidumbre de Carrizales: »En el portal de la calle »hace« una caballeriza para una mula« y contrata a Luís, »un negro viejo y eunuco . . . para curar de ella« y, a la vez, guardar la entrada de la casa; compra »cuatro esclavas blancas . . . y otras dos negras bozales«; contrata criadas, que sirvan y entretengan a Leonora (dos de ellas son de la edad de su ama); encarga »la guarda y regalo« de ésta a una dueña »de mucha prudencia y gravedad« — así la juzga Carrizales²¹ — »como para ayá« (904). Provisión »liberal« de comodidad y lujo, particularmente en contraste con la del marido bandelliano, quien, al casarse con la niña, despide, por celos, »tutte quelle donne che in casa teneva . . . , tutti i servitori«, excepto »uno solo di cui si fidava . . . , che era un mascalzone ruvido e villano, il quale la mula governava a faceva la cucina«; y asalaría a una »mutola e sorda per fantesca, ma tanto inetta ch'era da niente, assicuràndosi che ella non rice-

¹⁹ J. Casalduero, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Buenos Aaires, 1943, 171.

²⁰ *Ibid.*; E. Febres, »*El celoso extremeño*: Estructura y otros valores estéticos *Hispanofilia*, 1976, 8—9; y otros.

²¹ Más tarde, Carrizales la considera »pestífera«, »taimada«, etc (918), con tan buena razón, porque llega a conocer su perversa naturaleza. También el respeto usual de Leonora por Marialonso cambia al fin, según lo revela su despecho, revelado por su perspectiva implícita, »maldita dueña« (916). Desde la perspectiva de Cervantes, la dueña es siempre »mala« (918) — o »buena« (915) irónicamente — aunque esto no se revele de inmediato.

verebbe né riporterebbe ambasciate» (5, I, 67—68). Arreglo mucho más «liberal», pues, el de Carrizales, pero, al considerarlo atentamente, se observa que toda la servidumbre que pone a disposición de Leonora es asimismo «inválida», «mutilada» o, más precisamente, que él quisiera que lo fuese, pues se propone incapacitarla para cualquier contacto oral, auditivo, visual, material, espiritual, emocional . . ., con el mundo exterior. Quiere, ante todo, tener una servidumbre desexualizada, por lo cual contrata al eunuco; a las esclavas, supuestamente por sumisas, cosificadas, incapaces de iniciativas propias; a las dos doncellas, coetáneas de Leonora, porque, entre otras consideraciones, su sangre infantil todavía no respondería al incitamiento sexual; y a Maria-lonso, al aya, supuestamente ya «pasada» para amores o, por lo menos, para trastulos sexuales. En su grotesco harén, Carrizales quiere una servidumbre castrada ya en su disposición anímica, mental.

Así como el marido bandelliano, a quien la suspicacia «forzava che egli di continuo come un nuovo Argo veggliasse estando il di e la notte appresso lei» y «l'azioni di quella diligentemente considerasse» (53, I, 611), Carrizales, «de día pensaba, de noche no dormía; él era la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería» (905).

Aquél permite a la esposa ir «a la messe», pero «solamente le feste e bisognava che andasse la matina, a buonora, a la prima messa che nel far del giorno a la parrocchia si diceva» y «accompagnata . . . dalla mutola» y «da un servitore» y «subito come è finita la messa», debía «tornar a casa» (53, I, 611; 5, I, 70). Por su parte, Carrizales «prometióles [a la esposa y a la servidumbre] que los días de fiesta, todos, sin faltar ninguno, irían a oír misa; pero tan de mañana que apenas tuviese la luz lugar de verlas» (904). Considera prudente acompañarlas él mismo, pues ni por un sólo instante quiere dejar sola a Leonora, ni siquiera cuando en la iglesia ésta se encuentra con sus padres: «hablaban a su hija delante de su marido» (905). Monstruosamente cínica desconfianza que le hace imaginar hasta a los suegros como potenciales terceros de su propia hija. Por esta misma razón, de seguro, nunca los invita a su casa, «después que casaron a su hija» (217).

De acuerdo con todo lo visto, no sorprende que «per levar l'occasione che messuno per casa gli andasse trescando» el celoso marido bandelliano abandone «tutte le pratiche dei gentilnomini con i quali prima soleva praticare» (5, I, 68), y que Carrizales, al casarse, empiece a negociar «en la calle . . . con sus amigos», sin dejar «jamás» a ninguno de ellos, entrar «de la puerta dentro del patio» (905).

Sería ridículo, en efecto, si la investigación de las fuentes literarias se emprendiese con la convicción de que al disponerse a escribir una obra suya, Cervantes, «falto de inventiva, pobre de inspiración, acude a unos manuscritos viejos, busca libritos rarísimos, saquea poemas italianos para hurtar de ellos, callada y alevosamente, argumentos, episodios, caracteres y pormenores, como si fuese incapaz de crearlos por sí mismo».²² Cervantes acude a menudo a tales materiales, a veces mencionándolos, y otras veces no, pero, en cualquier caso, sin jamás pretender que sus obras son más originales de lo que son intrínsecamente. De sus vastas lecturas utiliza a menudo y sin vacilar esos elementos que le parecen interesantes, eficaces, apropiados, relevantes en el nuevo, original contexto literario que está creando, confiriéndole así también a ellos una

²² A. G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, vol. II, 241—2.

función que antes no tenían, es decir, una esencial originalidad. Aunque de modo juguetón, la licitud y eficacia artísticas de tal práctica literaria se afirma en la *Adjunta al Parnaso*: «no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y lo encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco» (108). A menudo, precisamente la metamorfosis de «elementos» reconocidamente ajenos en las obras cervantinas brinda la más convincente prueba de su genial «invención», en que «excede a muchos» (*Viaje del Parnaso*, 81). Todas estas observaciones se ilustran también con las fuentes bandellianas estudiadas arriba. Antes de continuar con el examen de éstas, hay que considerar otra posible inspiración significativa de *El celoso extremeño*, particularmente respecto a la «expugnación» de la «fortaleza» (906) de Carrizales por Laoyza y sus cómplices.

La novela *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio influyó con sus asuntos y técnicas narrativas en varias obras cervantinas de todas las épocas.²³ Sus semejanzas con *El celoso extremeño*, en dicho aspecto, son tan numerosas que no pueden considerarse accidentales.

Apasionado de Leucipe, Clitofonte quisiera gozarla, pero la joven, quien le corresponde en ese deseo, está guardada en una casa aparentemente inexpugnable: «La sua camera staua posta di questa maniera: Era uno spatio grande, haueua quattro camere: due a man destra, et due alla sinistra: nel mezzo era un'andito stretto, per il quale si passaua andando alle camere. Nel principio di questo andito si serraua una porta. Questo era l'albergo delle donne. Nelle camere piu adentro, che erano allo'ncontro l'una dell'altra, stauano la fanciulla et la madre; nelle altre due piu adietro uicine all'entrata dell' andito, in una albergaua Clio [la dueña] apresso alla fanciulla» (*Leucipe*, II, 24).

La fisonomía de este interior (aunque no en cada detalle, claro está), con su razón de ser, hace evocar fuertemente la del que Carrizales tan meti-

²³ Ver nuestros estudios sobre *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *El galardo español* en nuestro libro sobre el teatro de Cervantes (de próxima aparición, Castalia), y «El amante celestino en algunas obras cervantinas», *B. B. M. P.*, 1964, 359—387; «El engaño a los ojos en las bodas de Camacho», *Hispania*, Dec. 1972, 181—186; «El filtro amoroso en *El licenciado Vidriera*», *Romance Notes*, 1975, vol. 16, 1—4; «*Leucipe y Clitofonte* en el *Persiles*», *Anales cervantinos*, 1975, 37—58; «Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*», *A. C.*, 1989, 139—165.

Después de haber sido virtualmente desconocida por muchos siglos *Leucippe et Clitophonte* fue traducida por primera vez al latín en 1544. Dos años más tarde apareció una traducción italiana, basada enteramente en la latina. Ambas son fragmentarias. Sólo en 1551 apareció la traducción integral de la novela en italiano. La afectuó Angelo Coccio: Achille Tatio Alessandrio, *Dell'amore di Leucippe et di Clitophonie nouamente tradotto dalla lingua greca*. En la segunda mitad del siglo se reimprimió varias veces (1560, 1563, 1568, 1578, 1598, 1600, 1608). Considerada la evidente popularidad de que gozaba *Leucippe y Clitophonte* durante los años de la estancia de Cervantes leyó las aventuras de los amantes griegos en la imitación española de Alonso Nuñez de Reinoso. Este, inspirándose en la versión fragmentaria italiana, la tradujo más o menos fielmente al español y agregó algunos capítulos de su propia invención o imitados de otros autores. La publicó en Venecia en 1552, titulándola *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea, natural de la ciudad de Efeso*. (Ver nuestro estudio «A. Nuñez de Reinoso, traductor de *Leucipe y Clitophonte*», *Symposium*, Summer 1967, 166—175). Cervantes se inspiró en ambas novelas, pero ciertos detalles en sus obras tienen directa relación con la novela integral de Aquiles Tacio. Por esta razón, en las páginas siguientes cotejamos los pasajes cervantinos sólo con los de *Leucipe y Clitophonte*, según la traducción de Coccio, única en que Cervantes pudo leer la novela completa de Aquiles Tacio. Tras las citas indicamos el título *Leucipe* y la página.

culosamente ha construido para guardar su »joya«, Leonora. Las sugerencias de este interior, de *Leucipe* y *Clitofonte*, serían complementarias de las de las *novelle* bandellianas. Suponemos parecidos influjos complementarios de estas dos fuentes también en otros aspectos de *El celoso extremeño* que se examinan a continuación.

Además de esa formidable disposición de departamentos, cuartos, pasillos, puertas, etc., para resguardar a Leucipe, su madre la vigila de continuo con extremadas precauciones: »La madre sempre metteua a dormir Leucippe, et serraua di dentro la porta dell'andito, et un'altro la serraua di fuori, et p[er] un foro gittaua dentro le chiaui, et ella prendendole le serbaua, et all'alba chiamando colui che hauea quello carico, di nuouo gli porgeua le chiaui, accioche egli aprisse.« (*Leucipe*, II, 24). Prácticas y recursos materiales precaucionarios de la madre, que funcionan principalmente como obstáculos para que Clitofonte y sus cómplices los superen con su astucia, es decir, esencialmente, para sensacionalizar y amenizar la intriga. Esta misma función se percibe también en las prácticas y recursos de Carrizales, blancos de la astucia de Loaysa y sus cómplices, pero está subordinada al propósito de revelar la idiosincrasia del que los utiliza, según ya se ha sugerido en algunas consideraciones anteriores: al procurarse Carrizales una »llave maestra para toda la casa«; al hacer un »tormo, que de la casapuerta respondía al patio«, por donde le traen las provisiones, que aguarda todas las mañanas, levantándose muy temprano; al cerrar »la puerta, del aposento donde dormía [con Leonora] con llave« poniendosela »algunas veces« debajo de »la almohada« y, otras veces, »entre los dos colchones y casi debajo de la mitad de su cuerpo«, etc., etc. (904, 911, 912), se nos hace percibir, sobre todo, la »sospechosa«, »sobresaltada«, »fatigada«, »miedosa«, cínica, frenética naturaleza y disposición del viejo celoso en el acto de practicar tales prevenciones.

La madre de Leucipe asalaría a Conope, »un certo seruidore curioso, cicalone et goloso, et ogni altra cosa che di peggio si possa dire« para vigilar la casa: »Costui parmi che di nascoso poneua mente a tutto cio che noi faceuamo: sospettaua ueggliaua, si che era difficil cosa schifarsi da lui«. También Clío, »dueña«, »superintendente« de la casa y las demás criadas están encargadas de cuidar y vigilar a su joven ama (*Leucipe*, II, 16, 24). Frente a tan formidables obstáculos, Clitofonte consulta a unos amigotes, quienes se entusiasman de inmediato por la empresa. Particularmente útil resulta el astuto criado Satiro, quien se encarga de sobornar a Clío con promesas amorosas »Ma gia la fortuna ha proueduto ai casi nostri: percioche Clío, la quale ha cura della camera di Leucippe, si è meco dimesticata, et mostra di portarmi affettione come a suo amante. Io a poco a poco la disporrò a esser tale uerso di noi, che ci darà aiuto in questa impresa«. De la misma estrategia se vale para ganarse la complicidad de las demás criadas (*Leucipe*, I, 8—9, II, 16).

»Comunicándolo Loaysa [el »deseo« de »expugnar« la »fortaleza tan guardada« de Carrizales] con dos virotos y un mantón, sus amigos, acordaron que se pusiese por obra, que nunca para tales obras faltan consejeros y ayudantes, . . . pareciéndole . . . que la buena suerte había tomado la mano en guiarlas [a las criadas] a la medida de su voluntad . . .; Hablólas . . ., ofreciéndoseles a su servicio, con tan buenas razones . . .; estuvo atento a muchas palabras amorosas que Marialonso le dijo, de las cuales coligió de [la] mala intención suya, y propuso en sí de ponerla por anzuelo para pescar a su señora« (905—6, 910, 915).

No cabe duda que en Sevilla había ese «género de gente ociosa y holgazana . . . , los hijos de vecino de cada colación; y de los más ricos de ella; gente baldía, atildada y meliflua», a que pertenece Loaysa y sus cómplices (905)²⁴, pero convendría tener en cuenta que no representa un tipo excepcional único, sino más bien una variación local de un carácter universal, según lo sugiere también la pandilla de Clitofonte. Es así muy posible que en la caracterización de Loaysa influyese también alguna sugerencia literaria, como por ejemplo, los siguientes rasgos personales de Callistene: »giouane Bizantino molto ricco, ma di uita prodiga et lasciua. Costui intendendo que Sostrato hauea una bella figliuola, la quale egli non hauea giamai ueduta, desideraua di hauerla por moglie, et erane innamorato per fama. Percioche la morbidezza de i lasciui e tanta, che anchora per uia de gli orecchi uengono a innamorarsi et dalle parole riceuono la medesima passione, che porgone all' anima gli occhi . . . fingendosi dentro della sua mente la bellezza della fanciulla, et imaginandosi le cose che non uedeua se ne staua tutto solo di pessimo animo« (*Leucipe*, II, 20). Además de lo ya dicho del carácter de Loaysa, compárese el pasaje citado arriba con el siguiente: »acertó a mirar la casa del recatado Carrizales, y viéndola siempre cerrada, le tomó gana de saber quién vivía adentro; y con tanto ahinco y curiosidad hizo la diligencia, que de todo en todo vino a saber lo que deseaba. Supo la condición del viejo, la hermosura de su esposa . . . , todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible . . .« (905). Un hecho muy importante para el sentido de *El celoso extremeño* es que Loaysa persigue a Leonora, a quien nunca ha visto, por una malicia picaresca y por »morbidezza de i lascivi«, no por sentimientos identificables con el amor. A Leonora quiere posserla con el propósito principal de poder alardear de tal »hazaña«,²⁵ por lo cual también comercia del modo más cínico y malvado con el sexo, según lo demuestran sus promesas a Marialonso, en cuyo cumplimiento, de haber sido necesario, no cabe dudar: »la conclusión de la plática de los dos fue que él condescendería con la voluntad de ella cuando ella primero le entregase a su señora« (915).

Los criados que en Aquiles Tacio y Bandello son uno meros instrumentos y obstáculos para los amantes, para mayor interés de la intriga, en *El celoso extremeño* se afirman como individuos con sus propias preocupaciones, necesidades, aspiraciones y deseos, con su propia problemática íntima, existencial: »El viejo eunuco Luis — una de las más logradas creaciones cervantinas — a quien la crueldad humana ha privado de libertad y de amor, un día, desde la soledad de su lóbrego encierro entre las dos puertas«, responde, estremecido, al son de una guitarra que le despierta recuerdos de tiempos quizás menos tristes, en lejanas tierras africanas: » . . . poniendo los oídos por entre las puertas estaba colgado de la música . . . , y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer« (906). Quizás a estos recuerdos trata de agarrarse, tan patética y conmovedoramente, también cuando se esconde en el pajar y, pese al gran miedo al castigo, »abrazándose con la guitarra«, tiente cariñosamente las cuerdas (915). El pobre Luis es inmune contra la tentación sexual, pero no al sentimiento y a la emoción, a que responde el corazón, y que explican, junto con su obsesión por ser músico, su complicidad

²⁴ F. Rodríguez Marín, »El Loaysa de *El celoso extremeño*«, Sevilla, 1901.

²⁵ L. Rosales: »Es indudable que el virote sólo tiene interés en destruir el aparato de relojería conyugal montado por el viejo« (*Cervantes y la libertad*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1985, vol. II, 946).

con Loaysa. Son los «romances de moros y moras», las «tonadas» del delicado amor de Abindarráez y Jarifa (906—7), lo que, significativamente, al principio le aviva la fantasía.²⁶ En cierto sentido, la «caída» de Luis prefigura la de su ama.

Las criadas son mujeres de vida yerma, de sexualidad frustrada, reprimida, según lo revelan repetidas veces sus patéticos, tantálicos deseos: «y como había tanto tiempo que todas tenían hecha la vista a mirar al viejo de su amo, parecióles que miraban a un angel [Loaysa]. Poníanse «una al agujero para verle, luego la otra». Loaysa viene «proveído» para incitar esta latente, explosiva sexualidad: «no estaba ya en hábito de pobre, sino con unos calzones grandes de tafetán leonado, anchos, a la marinesca; un jubón de lo mismo con trencilla de oro, y una montera de raso de la misma color, con cuello almidonado, con grandes puntas y encajes» (910): Gallardía, «gentil disposición y buen parecer», «cortesía», «caballerosidad», elegancia, audacia, melifluidad, astucia . . ., atractivos incisivamente impresionantes a los ojos de las criadas al «pasarle» Luis el cuerpo a Loaysa, lentamente, «de arriba a abajo, con el torzal de cera encendido» (910).²⁷ ¿Cómo podrían precaverse estas mujeres, aún de haberlo querido, de estos atributos donjuanescos de tan comprobada eficacia seductora?: «y después que todas le hubieran visto . . ., suspensas, atónitas . . ., rogaron a Luis diese orden y traza como el señor maestro entrase allá dentro, para oírle y verle de más cerca» (910). Ya dentro, «cogiendo» a Loaysa «en medio . . . una decía: ¡Ay que copete que tiene! . . .; otra: ¡Ay que blancura de dientes! . . .; otra: ¡Ay que ojos . . .! Esta alababa la boca, aquella los pies, y todas juntas hicieron de él una menuda anatomía y pepitoria» (914). «Es la privación causa de apetito» (*El laberinto de amor*, II, 430), de frenético apetito, que se acaba en otra, aún mayor frustración para estas mujeres, quienes al fin deben limitarse a «escuchar por entre las puertas lo que [Loaysa y Marialonso] trataban» y «los resqueibros de la vieja . . ., quien no quiso . . . perder la coyuntura que la suerte le ofrecía de gozar primero que todas las gracias . . . del músico». Frustración que se desahoga del único modo posible en los improperios indignados contra Marialonso, monopolizadora del placer que debiera ser compartido: «cada una le dijo el nombre de las pascuas . . ., hechicera . . ., barbuda . . ., antojadiza y de otros que por buen respeto se callan» (915).

Bajo la apariencia de «mucha prudencia y gravedad» y templanza, Marialonso oculta una voraz sexualidad que, según se demuestra en su encuentro a solas con Loaysa, suele «apoderarse» de su «alma» y de su «cuerpo» (915) y, lo que es mucho más grave, intenciones hipócritas, malévolas, según se simboliza de modo tan impresionante ya por la «risa falsa de demonio» con que entrega a su ingenua ama a los brazos de Loaysa (915). La «larga y tan concentrada arenga» con que se empeña en corromper a Leonora que «el demonio le puso en la lengua», traiciona una extensa experiencia en tan perverso co-

²⁶ Sobre las canciones de Loaysa y las que evoca Luis, ver los interesantes comentarios de A. Forcione, *Cervantes and the humanist vision: A study of Four Exemplary Novels*, Princeton University Press, 1982, 36, 53—4.

²⁷ *Ibid.*, 39—40. No hemos podido ver el artículo «Iluminismo nel *Celoso extremo*» de S. Pellegrini (*Studi mediolatini e volgari*, 1956, 279—283), en que se señala el manejo del «chiaroscuro» en esta escena. Más allá de la coincidencia con la notoria técnica pictórica, resulta ingeniosísimo este «chiaroscuro» cervantino como recurso para el «voyerismo» sensual de las mujeres y, a la vez, para el lector, convertido de improvisado en espectador del bello retrato y de las reacciones de aquellas frente a él.

mercio. Marialonso deja la clara impresión de una »tía fingida« según lo sugiere todo su comportamiento y muchos detalles llamativos, sin excluir su sarcasmo, de doble filo, respecto a »tanta virginidad como aquí se encierra«, pues, »todas las que estamos dentro de las puertas de esta casa somos doncellas como las madres que nos parieron,²⁸ excepto mi señora« (913). Pretendiendo proteger la »honradez« de las mujeres de la casa, Marialonso, contando con una particular lujuria masculina, destaca esa »comodidad«, convirtiéndola, así espera, en yesca para Loaysa. De modo no muy sutil, promueve, sobre todo, sus propios intereses: »y aunque yo debo parecer de cuarenta años, no teniendo treinta cumplidos, porque les faltan dos meses y medio, también lo soy [virgen], mal pecado; y si acaso parezco vieja, corrimientos, trabajos y desabrimientos echan un cero a los años, y a veces dos, según se les antoja« (913). Por todo lo visto, se justifica sospechar hasta que Marialonso envejecería prematuramente por los »corrimientos, trabajos y desabrimientos« experimentados por muchos años en casas de mala fama, de donde, ya »inútil«, saldría y, vistiéndose unas »largas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y los estrados de señores principales« (916), se haría recibir como »haya de Leonora«, por Carrizales mismo, con suprema ironía, tan cínicamente suspicaz de todo el mundo.

Todo está dispuesto para la conquista amorosa de Leucipe: Las llaves están en manos de Clitofonte, pues Satiro ha encontrado »modo di farne altre simili« a las maestras (*Leucipe*, II, 24) [Loaysa: »haré que un cerrajero mío haga las llaves«, copias de las maestras de Carrizalez, 907]; Cónope, el suspicaz portero, »caduto si giace dormendo il medicamento« que Satiro le ha puesto en el vino, después de haberse empeñado mucho en distraerle con chistes, cuentos, congraciamientos: »volendo farlosi amico, motte volte scherzava con lui et chiamandolo zenzara, et ridendo lo mottagiava del suo nome« (*Leucipe*, II, 26). [Loaysa soborna a Luis lisonjeándole el »talento« para la música, la voz, cantándole romances, pero también entumeciéndole con el vino; el »medicamento« lo hace suministrar a Carrizales: »unos polvos . . . en el vino que le harían dormir con pesado sueño«, 910]; las criadas están sobornadas; Leucipe espera. Al fin, aparece Clitofonte, quien la abraza, la besa, »et quando io«, según más tarde relata, »tentaua di far opra migliore; fu fatto un certo strepito quiui dietro di noi, et ispaventati ci leuammo uia: et ella da una parte se n'andò alla sua camera; et io dall'altra rimasi grauemente afflitto dalla maninconia, hauendo perduto di far cosi bell'opra, et malediceua cotale strepito. Intanto Satiro mi uiene incontra con lieto sembante, di modo che mostraua che egli hauesse ueduto cioche noi haueamo fatto, essendosi nascoso dopo un certo arbore, a fin che niuno uenisse doue noi erauamo: et egli era stato, che hauendo ueduto uenire un non so chi, haueua fatto strepito.« (*Leucipe*, II, 19).

Esperando a Leonora, Loaysa divierte a las criadas con la guitarra, cuando Guiomar, enojada por no poder participar en el entretenimiento (la han puesto de guardia), se venga dando una falsa alarma: »¡Despierto señor, señora; y

²⁸ En *La tía fingida*, que se atribuye a Cervantes, con buena razón, en nuestro juicio, la dueña (»la tía fingida«): »propuso . . . luego su embajada con sus torcidos, repulgados y acostumbrados vocablos, y conluyó con una muy forjada mentira, cual fue que su señora doña Esperanza . . . estaba tan pulcela como su madre la parió; más que, con todo eso, no habría para su merced puerta de su señora cerada« (*La tía fingida*, I 740). Ver la interpretación de la »diabólica« Marialonso en A. Forcione. *Cervantes Humanist Vision*, 39, 40, 55—8.

señora, despierto señor, y levantas y viene!...: »Al furioso estrépito...»,²⁹ oyendo la no esperada nueva... , cual por una y cual por otra parte, se fueron las criadas a esconder por los desvanes y rincones de la casa... La dueña dió orden de que Loaysa entrase en un aposento suyo, y que ella y su señora se quedaran en la sala...; Loaysa maldecía la falsedad del unguento y quejábase« (914—5). A Cervantes le encanta la astuta técnica narrativa con que Aquiles Tacio crea en los personajes, y en el lector, tensiones, suspensión de ánimo, alborotos, sorpresas, por medio de »engaños a los ojos« o, en general, a los sentidos.³⁰ En el episodio de la falsa alarma utiliza todos los elementos fundamentales de esa técnica, ya presentes en el episodio inspirador, pero con mayor sofisticación artística. En Aquiles Tacio es demasiado transparente el propósito de excitar con un truco, eficaz, pero sin otras funciones en la trama, mientras en Cervantes, la falsa alarma es consecuencia natural de la indignación íntima de Guiomar al creerse tratada como inferior por sus compañeras: »¡yo, negra, quedo; blancas, van; Dios perdone a todas!« (914); y, a su vez, tiene como consecuencia, la oportunidad para la »astuta« Marialonso de encontrarse a solas con Loaysa, en su »aposento«, adonde »dió orden de que se entrase« (915).

Al volver la calma, Leucipe y Clitofonte se disponen a »far opra migliore«, cuando los sorprende la madre, quien despertó por causa de una pesadilla: incredulidad inicial, desmayo, trastorno emocional, profunda indignación, desmoronamiento interior, impulsos de castigo y venganza, amarga desilusión, recriminaciones, desesperación y, por fin, ya sin otro remedio, dolorosa resignación (*Leucipe*, II, 25—6).

Dejando aparte la peculiares emociones que en tal situación sentiría una madre y, por otra parte, un marido, en particular, uno de naturaleza tan patológica como Carrizales, las reacciones de éste al sorprender a Leonora en brazos de Loaysa, son análogas a las de aquélla: »ordenó el cielo que a pesar del unguento, Carrizales despertase... , y abriendo la puerta del aposento... vió lo que nunca quisiera haber visto...; sin pulsos quedó... con la amarga vista... , la voz se le pegó a la garganta, los brazos se le cayeron de desmayo, y quedó hecho una estatua de mármol frío...; cólera... dolor« (916).³¹

La madre de Leucipe castiga a Clío, porque, aun sin saber cómo se perpetuó el engaño, está segura de que no habría sido posible sin la terciaria de la »superintendente«. Temerosa de otros castigos, Clío se escapa de casa. Por la misma razón se va Clitofonte a la casa de sus cómplices, a quienes informa de todo lo ocurrido (*Leucipe*, II, 26—7). [»No quiso la mala dueña esperar las reprensiones que pensó le darían los padres de su señora, y así se salió«. Carrizales la castiga exluyéndola de su testamento. Loaysa huye de la casa y va a »dar cuenta a sus amigos... del extraño y nunca visto suceso de sus amores« (918—9)].

²⁹ Es por completo apropiada la palabra »estrépito«, pero, ¿no habría sido sugerida por el pasaje de A. Tacio, en que se usa tres veces? Lo mencionamos como otra posible prueba de la lectura inmediata de esta novela en el momento de componer *El celoso extremeño*.

³⁰ Ver nuestros estudios: »El engaño a los ojos en las bodas de Camacho« y »Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*« (nota 23).

³¹ »Angravalle... udi quello che mai d'udire non aspettava [del adulterio de su esposa]. Il perche qual fosse il dispiacere che ne prese, so che io non bastarei a narrarlo, e voi pensar lo devete...; fuor di misura geloso, di lei ogni male credeva« (Bandello, 5, I, 77).

Leucipe jura y rejure a su madre que, pese a las apariencias, »niuno ha fatto uergogna alla mia uirginità . . . Che ti debbo dir piu? qual altra maggior testimonianza della uerità ti addurò?«. Penosa, embarazosa situación que se refleja en su muy trastornado estado de ánimo: »faceua diuerse mutationi, si attristaua, si uergognaua, et si adiraua: attristauasi di essere stata trouata in fallo, si uergognaua che le fusse detto uillania, et si adiraua che non le fusse creduto« (*Leucipe*, II, 27—8).

Descripción también aplicable al estado de ánimo y a las diferentes actitudes de Leonora en análoga situación: »Lloraba Leonora . . ., se le cubrió el corazón . . ., se arrojó a los pies de su marido, y soltándole el corazón en el pecho le dijo: *que puesto caso que no estáis obligado a creerme ninguna cosa de las que os dijere, sabed que no os he ofendido sino con el pensamiento . . .*, no pudo mover la lengua, voivió a desmayar« (918—9).

Ahora bien, Leucipe dice la verdad cuando afirma que nadie »ha fatto uergogna alla mia uirginità«, pero — advierte el lector —, no por haberlo ella así querido. Todo lo contrario: al amante quiso entregarse enteramente, no sólo con plena conciencia y libre voluntad, sino también con muy impacientes, ardorosos deseos. Sólo un azar lo previno. Así las protestas de inocencia y virtud son, en realidad, ingenua sofistería, cuando no engañosa hipocresía.

El caso de Leonora es mucho más complejo, según lo demuestra ya la vasta polémica crítica que ha suscitado. Admite que ha »ofendido« a Carrizales, pero »sólo con el pensamiento«. Esta declaración suele dejar muy perplejo al lector, pues el texto le parece repetidas veces contradictorio: por una parte, se dice que »Leonora se rindió . . ., se engañó . . ., se perdió« y se hace referencia a »los nuevos adúlteros«, por otra, se asegura que su »valor . . . fue tal« que logró defenderse de »las fuerzas villanas« de Loaysa (916); de las prevenções de Carrizales se advierte que, a pesar de ellas, »no pudo prevenir ni excusar de caer en lo que receñaba, a lo menos, en pensar que había caído« (905), pero, al fin, el autor mismo se declara »perplejo« por el hecho de que Leonora no insistiera más en protestar su inocencia: »sólo no sé qué fue la causa que no puso más ahinco en disculparse . . .« (919). ¿A qué atenemos? Castro opina que Cervantes nos envuelve en un »juego de gato y ratón«, al transformar la primera versión de la novela,³² en que ocurriría el adulterio, en la segunda versión, en que se eliminaría, resultando de ello todas esas »ambigüedades«. Las razones para estos cambios serían la preocupación con la »moral« oficial, con la censura, que revelarían la necesaria »hipocresía« de Cervantes.³³ Esta hipótesis se ha rebatido con eficacia, advirtiendo que el tema del adulterio, en sí, no era un tabú en esa época, según lo demuestran también las obras cervantinas en que se utiliza tanto en un contexto cómico-satírico

³² No son convincentes los argumentos, tanto de orden temático como lingüístico, estilístico, con que E. T. Aylward se empeña en demostrar que la versión de la novela en Porras de la camara no es de Cervantes (*Cervantes: Pioneer and Plagiarist*, London, Tamesis, 1982). Han rebatido esta tesis (parcialmente y con argumentos que no coinciden por completo con los nuestros) G. Stagg. »The Refracted Image: Porras and Cervantes«, *Cervantes*, 1984 (Fall), 139—153; M. Criado del Val, »Índice verbal de *El zeloso extremeño*«, *Homenaje a J. M. Solá-Solé*, Barcelona, 1984, 247—253; A. Sanchez, »*Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*; claves narrativas en el contexto literario cervantino«, *Homenaje a M. Criado del Val*, ed. Reichenberger, 1989, 513—535.

³³ A. Castro, »Erasmus en el tiempo de Cervantes«, *Revista de Filología Española*, 1931, 329—89; »*El celoso extremeño* de Cervantes« en *Hacia Cervantes*, Madrid, 1960, 325—352.

(*El viejo celoso*) como también trágico («El curioso impertinente», *D. Quijote*).³⁴ Se han sugerido, en cambio, otras posibles razones para esas modificaciones: una reconsideración atenta de la obra, que llevaría a una depuración muy sincera, nada hipócrita, de lo cuestionable moralmente;³⁵ una reelaboración de la obra, de carácter esencialmente estético, para refinar el estilo y sobre todo, los caracteres.³⁶ Sin embargo, por encima de la hipótesis que se propone, en casi todos éstos estudios se considera inverosímil esta «milagrosa salvación»³⁷ de Leonora del adulterio. Y, los pocos que no cuestionan su verosimilitud, no ofrecen una explicación por completo satisfactoria de todas esas «ambigüedades» o «contradicciones» textuales.

Ante todo, cabe plantear una pregunta que, aparentemente, nunca se ha hecho en los estudios críticos; en la primera versión de la novela se dice: «no estaba ya tan llorosa Isabela en los brazos de Loaysa a lo que creerse puede»³⁸, lo cual se aduce como prueba indisputable, definitiva, de la indiscreción sexual de aquélla. Sin embargo (y a riesgo de parecer ingenuos), ¿por qué se concluye, con tan absoluta certeza, que con aquella afirmación se alude al adulterio, específicamente al coito? ¿No podría haber quizás otra razón, natural, comprensible, por «no estar ya tan llorosa» Isabela «en los brazos de Loaysa», después de su angustiada resistencia inicial? Algunos cambios que se efectúan en la versión posterior de la novela, ¿no se deberían precisamente a la preocupación de eliminar toda ambigüedad con respecto a la inocencia de la mujer en cuanto al coito, porque así se concibiría ya en la primera versión al personaje en ese suceso?: «Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal...» Sugerimos, en suma, que ambas versiones de la novela, pese a todas las diferencias, permiten una interpretación coherente, plausible, aceptándose la inocencia de la esposa en cuanto a la relación sexual con el amante.³⁹ Lejos de

³⁴ J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 180 y sigs.; F. Ayala, «El arte nuevo de hacer novelas», 81—90. (A base del género, novela o entremés): L. Spitzer, «Das Gefüge einer Cervantinschen Novelle»; «Die Frage der Heuchelei des Cervantes», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, respectivamente, 1931, 194—225 y 1936, 138—178; M. Bataillon, «Cervantes et le Mariage chrétien», *Bulletin Hispanique*, 1947, 129—144.

³⁵ A. G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española* vol. II, 253 y sigs. «Solución absurda», dice este crítico de la «salvación» de la virtud de Leonora (255), lo cual pasma al lector, quien recuerda sus exaltaciones anteriores: «nada le falta, como tampoco nada le sobra [al *Celoso extremeño*]» (234).

³⁶ J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 181 y sigs., L. Rosales, *Cervantes y la libertad*, quien mantiene que hay un «ambiente de acertada inverosimilitud» en «toda la novela» (941 y sigs.). El más detenido y sutil análisis de las modificaciones en los personajes en A. Forcione, *Cervantes' Humanist vision*, 41 y sigs.

³⁷ A. Farinelli, «Cervantes, con ocasión del cuarto centenario de su nacimiento» *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 1947, 541.

³⁸ Utilizamos la edición de J. B. Avallé-Arce, en el vol. II de *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, 256.

³⁹ En la primera versión se llama «adúlteros» a Loaysa y a Isabela, y esta se refiere al fin a «las malas obras que me habéis visto» (*Ibid.*, 258, 262), lo cual no invalida nuestra sugerencia, pues, como se clarifica, en la versión posterior, aquellos son, de hecho, «adúlteros» aún sin cometer el coito y Leonora (Isabela), pese a su ingenuidad, es así culpable de «malas obras». En suma, los cambios se deberían a la preocupación de aclarar la «inocencia» peculiar de Leonora (punto esencial para las implicaciones que Cervantes quiere derivar de esa situación), aunque en circunstancias dudosas tanto para Carrizales como para el lector mismo, ¡y hé aquí precisamente un aspecto genial de la técnica narrativa de esta novela!. También la referencia al «zeloso Vulcano» (*Ibid.* 257), con que se nos hace penetrar en la mentalidad

perjudicar la verosimilitud, tal desenlace responde a una comprensión muy honda de la complejidad psicológica, sentimental, femenina, humana, contribuyendo mucho al extraordinario valor moral y artístico de la obra.

Al considerarse «absurdamente inverosímil» que Leonora no se rinda sexualmente a Loaysa, de seguro se recuerda también la conducta de Lorenza de *El viejo celoso*, mujer distintamente bandelliana.

En las *novelle* bandellianas, el viejo celoso y cornudo, sin saberlo, es un personaje patético, ridículo, sin ninguna calidad personal que le merezca nuestro respeto o siquiera nuestra compasión. La función de su joven esposa y de todos los otros personajes consiste casi exclusivamente en engañarle y convertirle en un hazmerreír. Por esto, principalmente, tales tramas bandellianas dejan la fuerte impresión de auténticas farsas, de comedias de golpe y porrazo, que, así, naturalmente, provocan, sobre todo, reacciones divertidas en el lector. Estos ingredientes explican, en parte, la decisión de Cervantes de reincorporarlas en forma de un entremés: *El viejo celoso*. Esta deliciosa obrita siempre ha parecido tan inusual — «... s'il [Cervantes] n'est pas exceptionnel dans sa forme, la manière est insolite dont il bafoue au profit d'une triomphante immoralité, certaines valeurs intouchables à l'époque» —⁴⁰ precisamente porque no se ha considerado que en ella Cervantes hace triunfar, con toda intención, no sólo el argumento, sino también el espíritu burlón y algo cínico de la *novella* de Bandello.⁴¹ Sin embargo, hasta en esta «escanda-

de Carrizalez, quien, aún sin pruebas, se identifica de inmediato con el cornudo Dios, se omite de la versión posterior, probablemente por no resultar suficientemente distinguible la perspectiva del personaje de la del autor.

Se han hecho algunas buenas sugerencias sobre las modificaciones estilísticas en la versión posterior respecto a la de Porras (M. Criado de Val; E. T. Aylward — ver nota 32 —; G. Edwards, «Los dos desenlaces de *El celoso extremeño*», *BBMP*, 1973, 281—91; A. F. Lambert, «The Two Versions of Cervantes' *El celoso extremeño*: Ideology and Criticism», *Bulletin of Hispanic Studies*, 1980, 219—31.

⁴⁰ R. Marrast, *Cervantes, dramaturge*, Paris, L'Arche, 1948, 25.

⁴¹ De nuestro artículo, «Bandello y *El viejo celoso* de Cervantes» reproducimos los paralelos episódicos más relevantes para este estudio:

Lorenza, casada con el viejo Carrizales, por disposición de los padres: «A la fe, diómele quien pudo; y yo, como muchacha, fui más presta al obedecer que al contradecir» (*El viejo celoso*, 596). [Come sai, fui data per moglie ad Angravalle, ed io lo tolsi volentieri, anchor che io fossi fanciulla ed egli passase quaranta anni non pensando piu innanzi», 5, I, 69].

Lorenza se lamenta de la insuficiencia sexual de su viejo marido: «que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mi todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre?» (*El viejo celoso*, 596) [«E che diavol vuol che io mi faccia di tanti vestimenti quanti ho, e de le gioie e anella che da principio mi comperó...; mi fa far digiuni e vigilie, che in calendario alcuno non sono registrate», 5, I, 70].

La desesperación de Lorenza se agrava: «no me falta sino echarme una soga al cuello por salir de tan mala vida», también por los extremados celos de Cañarez, quien sabe que «no pasaría mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta» (597—8) [io mi truovo in tanto mal essere e così disperata, che io non so come io sia viva...; conoscendosi non le far il debito nel letto, [Angravalle] dubitò che ella attrove non si provedesse d'ortolani che il di lei giardino coltivassero» (5, I, 68—9)].

La vecina Hostigosa consuela y aconseja: «Ande, mi señora doña Lorenza, no se queje tanto; que con una caldera vieja se compra otra nueva» (*El viejo celoso*, 596). [Isabella, la tercera: «a dirti il vero, mal anderebbe il fatto nostro, se noi ai freddi e rari abbracciamenti e carezze de' mariti ci contentassimo», 5, I, 71)].

losa zapateta»⁴² — aparte la ingeniosa acción escénica; la sutil caracterización de éstos personajes, ya no títeres; el lenguaje chispeante con que dialogan, en suma, aparte su genial realización artística —, el espíritu comprensivo de Cervantes se sobrepone, a momentos, al muy poderoso estímulo burlesco del *novelliere* italiano. Lorenza, mujer distintivamente bandelliana en su comportamiento «libre», cínico y vengativo es también, al principio, una joven algo insegura, descontentada, preocupada por la gravedad de su contemplado adulterio, al cual se decide con vacilación: «o yo sé poco, o sé que todo el daño está en probarlas [relaciones con su amante]» (598), y no sin cierta comprensiva ternura por su viejo marido, reconociéndolo como víctima de sus propias obsesiones: «que Dios le dé salud a Cañizares» (597). No obstante su clara fisonomía de viejo celoso burlado bandelliano, Cañizares también nos sorprende en cierto momento, con esta confesión a su compadre: «apenas me casé con doña Lorencica, pensando tener en ella compañía y regalo y persona que se hallase en mi cabecera y me cerrase los ojos al tiempo de mi muerte, cuando me enbistieron una turbamulta de trabajos y desasosiegos...; compañía quise, compañía hallé, pero Dios lo remedie por quien El es (*El viejo celoso*, 537). Tan penosamente consciente de su enorme error, Cañizares nos refrena la carcajada, suscitando, en cambio, un sentimiento, aunque muy pasajero, de compasión. En el cómico personaje se vislumbra un destello trágico.

Es probable que precisamente al retratar a Cañizares y a Lorenza Cervantes reparase en la potencial complejidad íntima del celoso y de la casada infiel, que sólo podría revelarse bien en el espacio más amplio de una novela. Con más detenimiento y, sobre todo, con más hondura y comprensión se ela-

Lorenza vacila un poco: «Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra... ¿y quién me asegurará a mí que no se sepa?» (*El viejo celoso*, 596) [«io non vorrei venir a le mani di qualche sgherro che mi strazziasse e mi facesse donna di volgo divenire, di modo che tutto il dí mostrata a dito... che non anderá divulgando i casi nostri, ma del mio amore quella cura averà che si conviene», 5, I, 71].

Al percibir claramente la explotación de que fué hecha víctima por su juvenil fosi inocencia, Lorenza convierte la desesperación, a momentos, en rencor y deseos de venganza: «no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la de a beber por más que la rehuse» (*El viejo celoso*, 600) [«Guardami pure, marito, se sai, che questa notte che viene io voglio che... la tua nave passi per corneto», 5, I, 74], deseos que pronto realiza con el notorio adulterio, en presencia del marido, a quien, de hecho, describe, durante el acto, los deleites sexuales (*El viejo celoso*, 600) [5, I, 75].

Provocado, Cañizares interviene, pensando sorprender a su mujer en flagrante, pero la astuta Lorenza oculta al amante, y reprocha la «injustificada» suspicacia a aquél, de modo singularmente cínico y descarado: «entre, y verá como es verdad cuanto le he dicho...; mirad como dió crédito a mis mentiras fundadas en materia de celos...; mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certeza, de las mentiras verdades... ¡ay que se me arranca el alma! ¡Mirad con quien me casó mi suerte sino con el hombre mas malicioso del mundo!» (*El viejo celoso*, 600—1) [«Guarda bene per la camera... che tu t'inganni... Sono oi forse divenuta una di quelle che stanno in chiazzo e per prezzo danno lor stesse a chi ne vuole in preda? Io credo che per qualche sghiribizzo che in capo ti e nasciuto, hai a quest'hora condotto qui il signor mio padre... per far loro sì bello onore. Signori miei, voi, la mia sventura, a costui mi maritaste...» 5, I, 82—3].

Cañizares reconoce sus «injustificadas» sospechas, pero Lorenza, fingiéndose «profundamente ofendida», se reconcilia sólo después de prometer aquél, sin darse cuenta de ello, no estorbar los futuros encuentros de los amantes: «pido... perdón... a la señora Hortigosa» (*El viejo celoso*, 601) [5, I, 87].

⁴² A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, 242.

borarían las debilidades y falacias humanas de los personajes, que en el tradicional, estilizado triángulo amoroso suelen tratarse desde una perspectiva preferentemente burlesca y una visión más bien estrecha y rígida de la condición humana. *El celoso extremeño* se escribiría así también como responso crítico a esa tradición boccacesca, perpetuada por los *novellieri* italianos, europeos, contemporáneos de Cervantes. Consistiría en esto uno de sus más importantes propósitos ejemplares, tanto en el sentido filosófico, moral, como también en el novelístico, literario, artístico.⁴³

Las circunstancias de su vida matrimonial son semejantes, pero muy poco se le parece a la cínica voluptuosa y vengativa Lorenza (pese a la modificación respecto al modelo bandelliano) la simple, mansa y tierna Leonora. «Ella es niña», nota Carrizales, «casarme he con ella; encerraréla y haréla a mis mañas, y con ésto no tendrá otra condición que aquélla que yo le enseñare» (903). Así, al llevársela a casa, la hace su mujer, pero proponiéndose mantenerla niña para siempre. «Se desvela» en traerle «regalos», pero, para no despertar su sensibilidad femenina, se guarda bien de que no sean «joyas» ni «galas»⁴⁴; de seguro que en la cama procura no incitar demasiado su fantasía sexual, a lo cual ya lo obligarían, de todos modos, los «frutos doblados del matrimonio» (598), únicos que puede brindarle a su esposa; ésta, no teniendo «experiencia» de otros, no los encuentra «ni gustosos ni desabridos» (904). Precisamente para que Leonora no se percate de alguna llamativa «diferencia», no consiente que dentro de su casa haya «algún animal que fuese varón», ni siquiera en las figuras de los paños» (905). Para evitar que llegue a sus oídos cualquier referencia «peligrosa», procura estar siempre presente, cuando las criadas cuentan «consejas... en las largas noches del invierno» (905), Y para distraerla de su latente sexualidad, promueve placeres sensuales sustitutos, como la golosina «de mil cosas a quien la miel y el azúcar hacen sabrosas» (904). A Carrizales preocupa, sobre todo, que a Leonora no se le «desmande el pensamiento» (905) y por esto, de seguro, se siente muy feliz cuando la ve atareada en «hacer muñecas», prueba convincente de su preservada «simplicidad» (905). Vigliando cada movimiento «no la deja ni a sol ni a sombra, ni la pierde de vista un solo momento» (910), y controlando cada pensamiento de Leonora, Carrizales logra, de hecho, mantenerla obediente, sumisa, pasiva («la nueva esposa... no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente», 904), siempre ingenua, y tan ignorante de la vida que su anormal situación le parece por completo normal: «pensaba y creía que lo que ella pasaba, pasaban todas las recién casadas. No se demandaban sus pensamientos a salir de las paredes de su casa» (905).⁴⁵ Sin embargo, la obediencia absoluta, que destruye su voluntad individual, y la

⁴³ F. Ayala: «Nada más alejado del espíritu de Boccaccio y sus novelas italianas que la de *El celoso extremeño*» («El nuevo arte de hacer novelas», *La Torre*, 1958, 84). Varios otros lectores, antes y después, han llegado a la misma conclusión, aunque nunca elaborándola debidamente hasta el estudio de A. Forcione, *Cervantes' Humanist Vision*, 31—92.

⁴⁴ Tales regalos no se excluyen necesariamente, pero es significativo que no se destaquen, como en *Bandello* y en *El viejo celoso*.

⁴⁵ J. Casaldüero observa en Leonora «el completo desconocimiento del mundo... la absoluta carencia de todo deseo o imaginación de algo diferente de lo que la rodea» (*Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, 177). A. Mas: «Mais elle n'a pas, dans l'âme de Leonora, d'autres effets que ceux que cherchait son maris» («Quelques réflexions au sujet de *El celoso extremeño*», *Bulletin Hispanique*, 1954, 399).

ignorancia abismal del mundo, que la deja desprevenida frente a la maldad humana, serán, muy irónicamente, las causas primordiales de la caída de Leonora y del derrumbe de todas las prevenciones de Carrizales. Con cierto buen instinto, al principio Leonora no quiere »bajar a escucharle« al músico (910), y después objeta a que se le deje entrar: »cotradijo con muchas veras, diciendo que no se hiciese la tal cosa ni la tal entrada, porque le pesaría en el alma« (911), pero, al fin, »hubo de hacer lo que no tenía ni tuviera jamás en voluntad«, por las »tantas cosas que le dijeron sus criadas, especialmente la dueña« (910). Esta la ridiculiza, haciéndole creer, con perversa lógica, que su recato es necesidad y ¡egoísmo!: »¿Qué honra? . . . El rey tiene harta. Estese vuestra merced encerrada con su Matusalén y déjenos a nosotras holgar como pudiéramos« (911). ¡Cómo contradecir a la »autoridad« y »experiencia« de su aya y superintendente? El extremo candor de Leonora se demuestra, de modo particularmente contundente, al complacerse tanto por el juramento de Loaysa, en que insistió antes de consentir en su entrada: »asido le tenemos. ¡Oh, que avisada que anduve en hacerle que jurase!« (913). Por cierto que el *virote* jura de modo solemne, dramático: »Por vida de mi padre juro . . . y por esta señal de la cruz, que la beso con mi boca sucia« (911), que no deja de impresionar a Leonora, quien así acepta el juramento literalmente, sin reparo alguno en la persona que lo hace. Predice bien una criada: »aunque más jura, si acá estás, todo olvida«. También Marialonso instiste en el juramento, pero, claro está, contando cínicamente con que Loaysa lo cumpla a favor de ella: »no hará más de lo que nosotras le ordenáremos« (913). Todo esto hace evocar el juramento del brutal Haldudo: »juro por todas las ordenes que de caballerías hay en el mundo . . .«, exigido y aceptado por D. Quijote, y descreído por Andrés: »este mi amo no es caballero . . .« (I, cap. IV, 1047).

Leonora se hace cómplice de las criadas, sobre todo, por una necesidad natural, de seguro inconsciente, de desahogar sus inclinaciones adolescentes, reprimidas por la vida »adulta« impuesta, según se pone de manifiesto en todo su comportamiento y, con acento particular, en el regocijo propiamente infantil con que celebra, en varias ocasiones, el éxito de sus empresas: »sacó la llave . . ., sin que el viejo lo sintiese . . ., y tomándola en sus manos, comenzó a dar brincos de contento« (912). Cómplice en lo que considera una ingeniosa travesura, un excitante juego de escondite, o, de todos modos, una inocua diversión: »nos hartaremos de oírle cantar y tañer, que en mi ánima que lo hace delicadamente« (912). Al verle por primera vez, Loaysa »le iba pareciendo de mejor talla que su velado« a Leonora (914), pero con ello no se sugiere un deseo erótico que motive su sucesivo encuentro a solas con él. Aún después de la »larga y tan concentrada arenga« con que Marialonso le encarece la »gentileza«, el »valor«, el »donaire«, los »abrazos del amante mozo«, el »secreto y duración del deleite, con otras cosas semejantes . . ., llenas de colores retóricos, tan demostrativos y eficaces,⁴⁶ que movieran no sólo el corazón tierno y poco advertido de la simple e incauta Leonora, sino el de un endurecido mármol« (915), en ésta no se percibe ningún interés sexual. Todo lo contrario, según parece, pues Marialonso debe llevar »por la mano . . . y casi por fuerza« a Leonora, »preñados de lágrimas los ojos, . . . donde Loaysa estaba« (916). Teniendo bien en cuenta esta predisposición anímica de Leonora, debiera resultar enteramente verosímil que poco después su »valor . . . fue tal, que en el

⁴⁶ Ver nota 28.

tiempo que más le convenía le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos» (916).⁴⁷ ¿¡Dormidos!>? Ya en los brazos de Loaysa, Leonora no dejaría de experimentar la placentera sensación del vigoroso apretón juvenil, que, a su tiempo, le induciría ensueños amorosos — «ya no estaba tan llorosa» — y, a la postre, el sueño verdadero también poblado de dulces ilusiones. «Quedó vencedora . . . contra las fuerzas villanas» de Loaysa, en cuanto al coito, porque, sin duda, estuvo indispuesta anímicamente para ello y determinada a no consentirlo en ese momento, pero, ante todo, porque su muy astuto engañador «decidió» que tal «empate», en ese momento, le favorecería en definitiva. Con este propósito recordamos el consejo de un experto en conquistas amorosas a un esperanzado seductor: «Persegue el anhelado fin amoroso con cuidado. No te desanimes si ella rechaza tus requerimientos de amores, pero advierte la manera en que los rechaza; todo esto requiere tacto. Si ella persiste en resistirte, no recurras a la fuerza, pues todavía no está en disposición propicia. Si da muestras de ceder, sigue actuando no obstante con gran cautela, para no echar a perder a la postre todos tus empeños» (Clinias a Clitofonte, *Leucipe*, Libro I, nuestra traducción). Aunque mucho más insistente al principio, Loaysa aparentemente acaba por adoptar la misma estrategia cautelosa, pues sabe que habrá otras ocasiones en las «noches venideras», ¿No indicó quizás Leonora que «si el unguento obraba» en su marido, «con facilidad sacaría [ella] la llave todas las veces que quisiesen» (912)? Aplazando, pues, la conquista definitiva para otra noche, el cínico Loaysa se duerme, probablemente de puro aburrido por el «empate», entonces sin buena posibilidad de resolución.⁴⁸

Esta interpretación del notorio encuentro tampoco se contradice por la afirmación que lo precede: «En fin, tanto dijo la dueña, tanto persuadió la dueña, que Leonora se perdió» (293), porque, aunque ésta consiguió defender su «entereza» en cuanto al coito, se entregó al «pensamiento» o deseo adúltero con que «ofendió» a Carrizales. El repentino reconocimiento de la gravedad de tal ofensa lo sugiere el autor con la pretendida especulación: «Sólo no sé que fue la causa que Leonora no puso más ahinco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso». Le «ató la lengua . . . la turbación» (919), que le vino con la comprensión de que «ofender», aunque sólo «con el pensamiento», puede ser aún mas grave y contradictorio al buen matrimonio, que, en ciertos casos, el acto sexual mismo, exento de tal «pensamiento». Es este, con toda probabilidad, uno de los sentidos que se sugiere en la referencia a Leonora y Loaysa como «los nuevos adúlteros» que «el día» sorprende «enlazados en la red de sus brazos» (916).⁴⁹

Aunque extraviada por su simpleza y pasividad, que el mismo Carrizales se ha empeñado en inculcarle, Leonora, quien ha madurado de inmediato con esa terrible experiencia, acaba por comprender con penosa lucidez su enorme

⁴⁷ R. El Saffar intuye bien este problema (*Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas Ejemplares*, Baltimore, 1974, 40—50).

⁴⁸ No resulta nada convincente la impotencia sexual de Loaysa por «la enemiga» de Cervantes contra esa clase de gente, como sugiere A. Castro («Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*», 213—219). Cervantes insiste en el «valor» con que Leonora se defiende de las ¡«fuerzas villanas!» de Loaysa, quien podría violentarla, pero decide astutamente esperar.

⁴⁹ Una interpretación algo parecida en L. Rosales, *Cervantes y la libertad*, 940.

culpa personal. Es esta culpa que va a expiar, entrándose «monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad» (919), pero hay otra razón, quizás igualmente compelerente, para ello: en ese momento, Leonora ya no puede concebirse esposa de nadie ¡ni mucho menos de Loaysa!⁵⁰ porque se siente viuda profundamente adolorida de Carrizales, porque su corazón late con afecto genuino por él. Ni ella se dió cuenta de este sentimiento antes de aquel momento fatal en que halló a su marido acongojado y agonizante en la cama matrimonial. Compasión humana, acrecentada por la conciencia contrita, también, sin duda, pero pronto fundida con una pura, intensa preocupación cariñosa por la persona querida: «abrazándose con su esposo le hacía las mayores caricias que jamás le habría hecho, preguntándole qué era lo que sentía, con tan tiernas y amorosas palabras como si fuera la cosa del mundo que más amaba...; derramando... muchas lágrimas... con no más ocasión de verlas derramar a su esposo» (917); preocupación cariñosa que se identifica con el amor verdadero, que, en efecto, se anidó desde el comienzo en el corazón de Leonora: «porque el amor primero... se imprime en el alma» (908), aunque sólo tímida, tentativa, infructuosamente, pues Carrizales no supo reconocerlo ni cultivarlo de modo debido. Por tremenda ironía, ¡tan característicamente cervantina!, precisamente con ese «pensamiento» que Carrizales sólo vigilaba para que no «se desmandase», estaba Leonora dispuesta a amarle y, claro está, serle siempre fiel ¡por su propio deseo y voluntad! Para dramatizar este hecho, — además de otras razones importantes ya aducidas — se hace que Leonora «ofenda» sólo con el «pensamiento», en su fantasía, y que resista a Loaysa con su «valor» o «voluntad», sin necesidad alguna de la vigilancia de Carrizales, dormido en su cuarto.⁵¹ «¡Vivid vos muchos años, mi señor, y mi bien todo!» (918), así arranca del hondo del alma angustiada de Leonora, consciente de la inminente e irreparable pérdida de un ser querido, aunque éste, con muy dolorosa ironía, dude de la sinceridad de su tristeza. Dudan de ella también algunos lectores quienes destacan «su perfidia femenina al abrazar Leonora a Carrizales tras haberle burlado, y en la creencia de que ignora la treta».⁵² Se trata de cierta «hipocrisy»,⁵³ no hay duda, pero explicable por ese momento particular en que se manifiesta, y de ningún modo mutuamente exclusiva de un simultáneo afecto sincero. Precisamente esta complejidad

⁵⁰ Por Loaysa no puede tener cariño alguno, pues, además de haber sido ese breve contacto tan despersonalizado — Loaysa expugnó el edificio de Carrizalez, pero no conquistó el corazón de Leonora —, él representa para ella el instrumento malévolos de toda su tragedia actual. Casarse con él sí constituiría la mayor inverosimilitud respecto a lo que de ella ahora sabemos. E. Ruiz Vernacci: «no se concibe su despecho ni el que se considere corrido [Loaysa]... lo más desconcertante de todo el relato [es] ese viaje a Indias que se le destina» («Meditación en torno a *El celoso extremeño*», *Revista de la Universidad*, de Panamá, 1947, 27). Loaysa pensaba reirse con sus cómplices, los virotes y mantones, a costa de Carrizales y Leonora, pero al ser rechazado tan tajantemente por ésta — y en particular considerándola todo el mundo «deshonrada», supuestamente ansiosa de reparo por el matrimonio —, se sentiría muy humillado, convertido en blanco de inexorables irrisiones de su tan cuestionable atracción o valía masculina. He aquí el verdadero castigo para Loaysa, quien, dado su peculiar orgullo de virote, no tiene alternativa sino ausentarse de las calles sevillanas y salir para Indias (919), a tierras mucho más lejanas que ese campo de batalla, a que se le hace ir en la primera versión (Edición de Avallé-Arce, 263), idonde no le conociese nadie!»

⁵¹ J. Casaldueiro fue uno de los primeros lectores en apreciar este hecho importante (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 187).

⁵² E. Ruiz Vernacci, «Meditación en torno a *El celoso extremeño*», 25.

⁵³ A. F. Lambert, «The Two Versions of *El celoso extremeño*», 228.

íntima de los personajes es una razón importante de la genialidad novelística de Cervantes.

El monstruoso vicio de los celos — por «condición natural» o por «costumbre» incontrolada que se vuelve en «naturaleza» — es contrario al verdadero amor; radica, más bien, en el egoísmo, y, a la vez, en un complejo de inferioridad del celoso, quien, por esto, no puede en absoluto amar a otra persona y ni siquiera a sí mismo, como observa muchas veces, entre otros autores renacentistas, Bandello: »In quel petto . . . , dave amor perfetto e vero ha collocato il suo seggio, gelosia non puo aver luogo«; ésta »è un gelato timore che i meriti è la virtù d'altri . . . sormonti e vinca il nostro valore«; el celoso »tormenta e perturba ognora quella persona che dice amare . . . ; non vorrebbe che la sua dama piacesse a messuna persona del mondo eccetto a lui solo . . . ; chi vorrà dunque dire che un ammorbato di gelosia ami altrui né se stesso?« (II, 25, 918—922). En el romance de los *Celos*, »aquel que estimo entre otros que los tengo por malditos« (*El viaje del Parnaso*, 8), Cervantes, asimismo, destaca los efectos horripilantes de los celos, y, en *La casa de los celos*, el »amor celoso« de los personajes se motiva en una monstruosa y ridícula vanidad egoísta.⁵⁴ El »solipsismo«, un enorme egoísmo, en que se confirman todas las demás condiciones negativas mencionadas, es la faceta más característica también de la personalidad de Carrizales,⁵⁵ a veces muy obvia y, otras, disfrazada en la apariencia de magnanimidad, generosidad, »liberalidad«. Todos le consideran generoso: Leonora y la servidumbre »le querían bien . . . , sobre todo, por mostrarse tan liberal con todas« (217), los padres de Leonora lo aprecian por ser »liberal yerno« (270). Y, sin embargo, Carrizales no hace absolutamente nada por genuina, espontánea »liberalidad«; cada acto de »generosidad« para con los demás es meticulosamente calculado a base de una anticipada específica y segura retribución.⁵⁶ »Se desvelaba en traer regalos a su esposa y en acordarle le pidiese todos cuantos le viniesen al pensamiento, que de todos sería servida«. A las criadas »sobrábales . . . en grande abundancia lo que habían menester, y no menos sobraba en su amo la voluntad de dárselo . . . ¡pareciéndole que con ella las tenía entretenidas y ocupadas, sin tener lugar dónde ponerse a pensar en su encerramiento«!. Sobre todo para que no se pongan a pensar en lo que les falta, para que no se les »desmande el pensamiento«, que él reconoce bien como la más formidable amenaza a su modo de vida. A los padres de Leonora les »templa« la »lástima« que tienen a la hija, dándoles »muchas dádivas« (905). Enjuiciada, pues, debidamente esta »liberalidad« y hasta »la condición llana y agradable« de Carrizales, por lo cual todos »le quieren bien« (905), se revelan tan sólo como un burdo intento de una cínica compra del amor, del cariño paterno, de la amistad, del respeto, de la lealtad, en suma, del cuerpo y del alma de los demás. Lo simboliza magníficamente ya la primera vez que Carrizales ve a Leonora en la ventana, que para su agudo instinto de comerciante oportunista se le presenta como escaparate con mercancía codiciada y vendible: »Esta muchacha es hermosa, y a lo que muestra la presencia de esta casa no debe de ser rica« (903); en implícito, penoso contraste con las tradicionales escenas del enamorado sentimental debajo del balcón de la amada. Muy sugerente del »inquieto trato

⁵⁴ Ver nuestro estudio sobre esta comedia en nuestro libro sobre *El teatro de Cervantes* (Castalia, de próxima publicación).

⁵⁵ Destaca bien el »solipsismo« R. El Saffar, *Novel to Romance*, 41 y sigs.

⁵⁶ A. Weber: »Carrizales is unable to master the problem of how to give without taking« (»Tragic Reparation in *El celoso extremeño*, Cervantes, 1984 [Spring], 42).

de las mercancías» (903), en que Carrizales se pasó la vida, es también la triste escena en que pronto después se lleva a casa a la llorosa Leonora, «asida» de su «mano» (904) como una ternerita comprada. «Los ricos no han de buscar en su matrimonios hacienda, sino gusto» (903), ¡aunque a costo de la felicidad y de la vida ajena!, detalle en que Carrizales no se detiene a meditar ni ahora ni, aparentemente, en su larga vida anterior. Siempre concibió ésta, esencialmente, como una ocasión para inversiones oportunistas en sí mismo, en sus gratificaciones personales, pues así comprendemos también su prodigalidad juvenil y su «liberalidad» soldadesca (903).⁵⁷ La «firme resolución de mudar manera de vida», que toma durante el viaje a América, consiste, en realidad, tan sólo en un modo distinto, más prudente, de invertir el dinero en el futuro,⁵⁸ por lo cual también puede volver después rico a España. Al considerar el matrimonio, piensa que no es «tan viejo que pueda perder la esperanza de tener hijos que me hereden» (903), pero se nos hace sentir que no se trata primordialmente de una discreta preocupación por la perpetuación y el bienestar de la familia, sino más bien de una inversión comercial rendible que él, «The New Economic Man», desea realizar, para que sus «barras» no fuesen «cosa infructuosa» (903). Con su «liberalidad» Carrizales puede hacer felices a los otros, pero esto le interesa sólo cuando es de algún modo instrumento de su propia gratificación. Muy significativamente, renuncia de inmediato a un posible acto de generosidad, si éste conlleva cualquier inconveniencia personal. Así, decide no irse a «vivir a . . . su patria», porque esto lo pondría «por blanco de todas la importunidades que los pobres suelen dar al rico que tienen por vecino, y más cuando no hay otro en el lugar a quien acudir con sus miserias» (903).

Al casarse con Leonora y arreglar la casa de acuerdo con sus consuetudinarias actitudes y provisiones recelosas, oportunistas y manipuladoras, Carrizales queda complacido, gratificado más que nunca, «pareciéndole que había acertado a escoger la vida mejor que se la supo imaginar», determinado a «llevarla hasta el fin» del mismo modo, y seguro de que «por ninguna vía la industria ni la malicia humana podía» ya perturbar su sosiego (905). Cuando encuentra a Leonora en brazos de Loaysa, se le desmorona el ánimo, pues debe reconocerse que han resultado falibles todas sus precauciones frente a la «industria» y la «malicia» humana. Sólo a éstas, personificadas en Loaysa y Marialonso, como también a la imprudencia de Leonora, «niña mal aconsejada» (918), atribuye, muy significativamente, su fracaso, por lo cual, de inmediato, inmensamente colérico y adolorido se dispone a vengarse «con la sangre de sus dos enemigos, y aún con toda aquélla de toda la gente de su casa».⁶⁰ Esta «determinación honrosa y necesaria» (desde su momentánea per-

⁵⁷ «A compulsive generosity (a repetition of the prodigality of his youth and the liberality of his military career) masks his greedy acquisition of the family» (*Ibid.*).

⁵⁸ P. Dunn, «La Novelas ejemplares», 99.

⁶⁰ Angravalle piensa sorprender a Bindoccia en flagrante y «con deliberazione di far loro un brutto scherzo, prese le sue armi», a la casa del «suocero ne volò con frettoloso passo». Vuelto con los padres a la escena del pecado, para demostrarles la maldad de su hija, ésta logra convencer a todos que su marido se ha equivocado, por ser hombre receloso y malicioso. Angravalle, convencido de su «error», hace llamar «un notario» para hacer un testamento, en que aumenta la dote de Bindoccia (sei mila ducati d'oro) y prometiéndole también «libero campo di far tutto quello che piú a grado l'era» (5, I, 80—1, 86—7). En líneas generales se percibe la semejanza episódica con las últimas escenas de *El celoso extremeño*, pero ¡qué diferencia de tratamiento, tono e implicación!

spectiva) queda frustrada por el desmayo que le causan «el dolor y la angustia». Sólo por la subsecuente incapacidad física que le obliga a quedarse en «el lecho», puede Carrizales reconstruir, con detenida evocación de cada penoso detalle («gallardo mancebo; enlazados en la red de sus brazos», et. 916, 918) la terrible experiencia, para llegar a una inesperada, lúcida comprensión de su propia culpa: «yo fui extremado en lo que hice . . . , el más culpado en este delito . . . , mal podían estar ni compadecerse en uno los quince de esta muchacha con los casi ochenta míos. Yo fuí el que, como gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese» (918).⁶¹ Esta confesión desengañada probablemente viene enmarcada en un recuerdo vivo de muchos semejantes «delitos» egoístas, «parasitarios» durante su vida entera, en que, según ahora comprende bien, él mismo nunca invirtió amistad ni amor. Al «tomar venganza en sí mismo,» al dejar toda su hacienda a Leonora, a sus padres, a los criados, a «obras pías», con tan frenética urgencia (918), Carrizales quiere hacer enmiendas, quizás inconscientemente, a toda la humanidad, por sus muchas transgresiones contra ella. Sin embargo, una expiación total que purificara y serenara su espíritu frente a la muerte no le es concedida precisamente por esa vida pasada que ahora toma su inexorable venganza. En su sincero anhelo de enmienda se entremezcla todavía, con sutil, perverso subterfugio, un reproche indignado por la incomprensión e ingratitud ajena: «También sabéis con cuánta liberalidad la doté, pues fué la dote, que más de tres de su misma calidad se pudieran casar con opinión de ricas. Asimismo se os debe acordar la diligencia que puse en vestirla y adornarla de todo aquello que ella se acertó a desear . . . ; hícela mi igual; comuniquéle mis más secretos pensamientos; entreguéle mi hacienda . . . » (917—8).⁶² En la primera versión de la novela, en el testamento «sólo mandó que se le pagase [a la dueña] lo que de sus soldadas se le debía. Con ésto, parece que quedó algo satisfecho, y con el voto de Isabela [de hacerse religiosa],⁶³ lo cual revela certeramente, cuando menos, la intensa reflexión del autor sobre las conflictivas emociones de Carrizales, oscilantes entre el sincero, noble deseo de expiación y la ínsita mezquindad egoísta. Entre desmayos, por causa del amargo, doloroso desengaño, Carrizales, «atónito y embelesado . . . , clavados los ojos en su esposa, a la cual tenía asida de las manos . . . , de rato en rato tan profunda y dolorosamente suspiraba, que con cada suspiro parecía arrancársele el alma . . . , derramando . . . muchas lágrimas» . . . , besando «el rostro» de aquélla (918—9). Por primera vez en su vida intuye la belleza, el poder de un genuino mutuo amor, aunque tan glorioso descubrimiento de su corazón no queda por completo incontaminado del viejo cinismo, enraizado en su mente: «Lloraba Leonora por verle de

⁶¹ Varios críticos sugieren que Cervantes rehuye la venganza cruenta, que habría gustado a Calderón o Lope, por lo cual «hizo que se desmayara el celoso septuagenario» (E. Ruiz Vernacci, «Meditación en torno a *El celoso extremeño*», 18). El hecho de que Cervantes no aprueba la venganza pundonorosa ¡de ninguna especie! es irrelevante para lo que los personajes hagan en las varias situaciones en sus obras ¡y a veces toman también venganzas muy cruentas! (Claudia Jerónima del *Quijote*; varios personajes del *Persiles*, etc.). Carrizales no toma la venganza, porque se desmaya, muy comprensiblemente, por la terrible experiencia emocional que acaba de tener. Cuando empieza a reflexionar sobre lo ocurrido, ya no encuentra buena razón para la venganza. ¡Todo tan natural!, sin que interfiera en ello la ideología «extratextual» del autor.

⁶² E. Weber: «Carrizales's long speech contains a series of self-justifications, pointing back to his liberality, and projecting his guilt onto Marialonso and Loaysa» («Tragic Reparation in *El celoso extremeño*, 47).

⁶³ Edición de Avallé-Arce, 263.

aquella suerte, y reíase él con una risa de persona que estaba fuera de sí, considerando la falsedad de sus lágrimas»; él derramaba »muchas lágrimas... por ver cuán fingidamente ella las derramaba« (917).⁶⁴ Por esto, pese a sus sinceros, fervorosos deseos de total expiación, Carrizales no puede morir con el alma purgada, por una catársis,⁶⁵ como los clásicos héroes trágicos, o por un repentino, incondicional reconocimiento del sublime poder del amor, como Ivan Iljich de Tolstoy. »Entrando a cuentas consigo a solas«,⁶⁶ con su entera vida, tan yerma de amistad y amor, Carrizales muere entre torturadoras dudas, incertidumbres y esporádicos alumbramientos, cínicos enconos y ásperos remordimientos, acaloradas protestas y sinceros arrepentimientos; muere de »dolor«, después de siete largos días de agonía, en la más angustiada, fría soledad.⁶⁷ No poderse reconciliar con el mundo ni con Dios⁶⁸ y ni tampoco consigo mismo, por causa de crónicos nefastos complejos íntimos ¡hé allí el sentido del trágico fin de una vida trágicamente malgastada!⁶⁹

⁶⁴ A. F. Lambert: »Carrizalez is ennobled and humanized by suffering, but it would be exaggerated to say that he is transformed« (»The Two Versions of *El celoso extremeño*«, 228).

⁶⁵ Opina de modo opuesto P. Dunn: »Carrizales queda purificado de pasión« (»Las Novelas ejemplares«, 105).

⁶⁶ La expresión es de *El rufián dichoso* (342).

⁶⁷ Cervantes pone muy de relieve que Carrizales no muere en paz, con serenidad, pues lo acaba un »dolor« que »le apretó de tal manera...« (919); evidentemente, »dolor« fatal, de origen espiritual. Esta es una suficientemente comprensible razón de la muerte de Carrizales, por lo cual no nos parece necesario especular sobre »la concepción del matrimonio cristiano que no se desentiende del sentimiento del honor«, que dictaría a Cervantes lo oportuno de la muerte de Carrizalez, como sugiere M. Bataillon, al rebatir »la muerte post errorem« de A. Castro (»Matrimonios cervantinos«, *Realidad*, 1947, 181).

⁶⁸ Entre otras cosas, Carrizalez dice: »como no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen del todo en todo sus deseos y esperanzas, no es mucho que yo quede defraudado en las mías y que yo mismo haya sido el fabricante del veneno que me va quitando la vida« (918). Evidentemente, Carrizalez solía contemplar todas sus acciones y decisiones con el mismo »regard satisfait que jette sur son oeuvre le Créateur au septiem jour« (A. Mas, »Quelques reflexions sur le *Celoso extremeño*, 397), es decir, con total confianza en sus propios resortes personales, sin jamás contar con la intervención o hasta con la existencia divina, en que no se detiene nunca a meditar. Se trata casi de una »complacencia angélica« en sus propias obras (J. P. Buxó, »algunas estructuras semiológicas en *El celoso extremeño*, en *Cervantes: su obra y mundo*, Madrid, ed. M. Criado del Val, 1981, 389.) Pero no se trata necesariamente de un arrepentimiento por tan »sacrílega« actitud, sino, con gran probabilidad, de otro, casi instintivo, intento de racionalizar su fracaso personal por »las fuerzas mayores«. De allí también que Carrizalez no sienta la necesidad de confesarse y que no tenga el consuelo de la religión en su íntima, extrema soledad. Por esta posible interpretación, nos parecen aventuradas las conclusiones que de la actitud de Carrizalez deriva A. Castro, identificándola, con aun mayor riesgo, con la ideología de Cervantes mismo (*El pensamiento de Cervantes*, 350—1).

⁶⁹ Con gran acierto, F. Ayala lo llama, »héroe moderno... , héroe del fracaso« (»El nuevo arte de hacer novelas«, 84). Puntualicemos »héroe« trágico moderno, por su resistencia íntima a una completa anagnórisis y por su incapacidad consecuente para una verdadera catársis. Consideradas todas las causas que conducen a tan triste destino, resulta incisivamente obvia la poderosa ejemplaridad moral, filosófica de *El celoso extremeño*.

EL PERSONAJE DEL ESCRITOR EN DOS NOVELAS DE ANTONIO AZORÍN: *EL ESCRITOR, Y DOÑA INÉS*

Ricardo Szmetan

Hoy en día, estamos en mejores condiciones para valorar en su justo valor las innovaciones estilísticas que la novela del siglo XX está creando en relación a la novela del siglo pasado; y eso lo vemos nitidamente cuando estudiamos varias de las novelas de Azorín, un escritor un poco olvidado en la actualidad, pese a los importantes aportes que ha dejado. Tiempo ha pasado desde cuando Ortega y Gasset se quejaba de la decadencia de la novela. Exagerando afirmaba que: «Es prácticamente imposible hallar nuevos temas», y que el público «necesitaba temas de mayor calidad, más insólitos, más nuevos» (31). Si pensamos que Ortega escribía esto en 1925, y si bien se refería a la literatura europea en general, podemos inferir que la herencia española del siglo XIX tampoco lo entusiasmaba demasiado. En ese sentido, Azorín no lo hubiera decepcionado, ya que éste siempre buscaba temas nuevos y diferentes formas de expresar su pensamiento. Al tratar Azorín los problemas de la creación artística que aquejan al escritor, en obras como *El Escritor* y *Doña Inés*, iba él en el camino pedido por Ortega en el polémico, pero lúcido artículo anteriormente citado.

Mismo cuando Ortega dice que: «En sus comienzos pudo creerse que lo importante para la novela es su trama. Luego se ha ido advirtiendo que lo importante no es lo que se vé, sino que se vea bien algo humano, sea lo que quiera» (34). Hay que reconocer en *El Escritor*, y en menor medida en *Doña Inés*, el deseo de Azorín de «confesar» como escritor algunas de sus técnicas y costumbres literarias, aparte de dar bienvenidos consejos al escritor en ciernes o mismo al especialista que se interesase en ellas, pese a que generalmente Azorín no fuera considerado como un escritor o ser humano demasiado dado a efusiones de ningún tipo.

Una de las particularidades de la novela actual con respecto a la anterior, que trataba de tener una visión objetiva del mundo exterior, es el descenso al yo interior, pudiendo así el novelista cuestionarse su propia existencia como ser humano, y, por ende, también el acto supremo que lo caracteriza como creador: el de la escritura. Con la extinción del naturalismo, los escritores españoles de principios de siglo estarán obligados a buscar nuevos caminos para expresarse, con lo que esto trae de improvisación y caer en fáciles errores. De todo eso no se salva la obra de Azorín, que compensa con creces sus defectos con sus logros de inovador.

En *El escritor* hay dos escritores desarrollando paralelamente sus vidas y obras. En la novela se ve' el proceso de la creación artística explicado por el propio artista que es parte actuante como personaje de la misma. Antonio Quiroga, un viejo escritor con más de 50 años de experiencia, cuenta como se hace una novela, en donde aparece un personaje imaginario: Luís Dávila. La novela comienza con el relato que hace el narrador de la actividad que realiza un creador, en este caso un escritor. Muchas preguntas que no tienen respuesta inmediata lo acosan, y aunque el escritor no pueda explicar con claridad su propio trabajo, debe constantemente reflexionar sobre él. El artista, cuando quiere comprender el mundo que lo rodea, debe comenzar por comprenderse a sí mismo; es autor y personaje al mismo tiempo; realiza la novela de la novela. El principal enigma que existe en la novela es la de saber exactamente cuales son los papeles que le corresponden dentro de la obra a Quiroga y a Dávila.

Aun, cuando nos enteramos, en el capítulo IV, de la presencia de Quiroga, el nombre de Dávila viene junto a él, aunque Quiroga no sepa de donde lo haya conocido: «No he dicho todavía que mi nombre es Antonio Quiroga. Conozco a Luís Dávila. El primer encuentro con Dávila fue antiguo o es moderno. No podré decir si encontré a Dávila en el tren, en la antesala, una revista» (327). Por más que la ambigüedad en la obra es manifiesta, podemos imaginarnos que el viejo Quiroga es el Azorín anterior a 1936, mientras que el joven Dávila es la encarnación del ideal del escritor por parte de Azorín, luego de esos mismos acontecimientos de 1936. Si al comienzo de la novela Quiroga y Dávila parecen ser diferentes, más adelante, en el transcurso de la misma, vemos como ellos tienen en realidad muchos puntos en común, lo que permite decir a Raúl Castagnino que ambos personajes son dobles literarios del propio Azorín (42). El propio narrador del comienzo de *El Escritor*, nos explica como resulta difícil separar lo imaginado de lo real y como espera que los personajes se independizen de su autor: «Poco a poco me iría acercando al personaje, y éste quedaría cada vez más definido. Llegaría un momento — así lo espero — en que el personaje hablaría y accionaría con independencia de mi voluntad» (324). Luego veremos en *Doña Inés* repetido el deseo de Azorín de que los personajes puedan tomar independencia de su autor. Todavía en *El escritor* se resalta la difusa línea que separa la creación ficticia de los personajes 'reales': «¿Con más vida, siendo imaginado que real? ¿Y quién puede discernir en la vida lo auténtico de lo ficticio?» (324). No menos esclarecedor es el siguiente pasaje, en donde se muestra como, en realidad, Dávila es una «creación» de la imaginación de Quiroga: «Hay ya en las cuartillas el trasunto lejanísimo de un personaje. Acaba de abandonar el caos de lo increado y asoma a la vida. Vaga por el papel y ya no me abandonará. Pone aquí, a modo de tarjeta, su nombre: Dávila» (324—325).¹

Si la realidad es una sola, la reacción que tienen ante ella las diferentes personas es, en principio, distinta. Ahora bien, si a dos o más personas les ocurren hechos similares y sus reacciones hacia esos acontecimientos es también similar, entonces, entramos de lleno en la médula de la teoría del «Eterno retorno». En *El Escritor* es dudoso que se trate el tema del «Eterno retorno», en particular en la relación de Quiroga con Dávila: ya que no basta con que las circunstancias y reacciones de dos o más personas sean similares,

sino, que es necesario que esas circunstancias sean lo bastante excepcionales, como para poder llamar la atención y ser así consignadas. Poco acontecimientos excepcionales les ocurren a ellos. Aparte, Quiroga y Dávila viven en una misma época, no cumpliéndose así con una de las características fundamentales de la ley del «Eterno retorno», que pide que esos hechos se repitan en épocas diferentes, cuanto más alejadas las unas de las otras mejor. Por otra parte, el tema del «Eterno retorno» es usado con asiduidad por Azorín en toda su obra, y se vé con más claridad en *Doña Inés*.

Hasta el capítulo cuarto, cuando aparece Quiroga, no se sabe que el narrador de la misma no sea Azorín. Esa ambigüedad narrativa se extenderá a través de toda la obra, ya que luego vemos, por ejemplo, como Dávila continúa la narración de Quiroga. Con lo que, un personaje del libro que está escribiendo Quiroga, se «independiza» de quien lo ha creado. Como Pirandello y Unamuno entre otros, Azorín crea así un personaje autónomo de su creador. Es curioso y digno de futuro estudio, que Dávila no se independice del autor «real» Azorín, sino de otro personaje «ficticio» que está escribiendo la novela. Siguiendo una de las principales ideas que tenía Miguel de Unamuno sobre la relación entre creador y ente creado, Azorín, Dávila, Quiroga, no serían más diferentes entre sí, que Unamuno, Víctor Gotti, Augusto Pérez, Jugo de la Raza, el público lector, y mismo Dios, de existir. Otro detalle a destacar en *El Escritor*, es el uso del «perspectivismo novelístico», ya que se nos presenta a Dávila por medio de la opinión que otro personaje tiene de él, aún antes de aparecer objetivamente en la obra.

Doña Inés

En la próxima novela de Azorín que analizamos, *Doña Inés*, hay un personaje, Don Pablo, que es también escritor y que se caracteriza por vivir entre sus libros, deseando sólo tener la paz necesaria para continuar sus trabajos literarios. Por otra parte, Don Pablo sufre también de una pequeña neurosis producida por lo que se dá en llamar el «Mal de Hoffmann». Este mal se caracteriza por impedirle disfrutar plenamente de las cosas presentes, al tener conciencia del mal que puede recibir de ellas en el futuro. El narrador de *Doña Inés* explica con atención esa enfermedad psicológica: «Cuando realizaba un acto, su imaginación le representaba inmediatamente las posibles desgracias contingentes del hecho. En la enfermedad leve veía ya la muerte; en el quebranto pasajero, el desastre pavoroso» (116). Se destacan también en *Doña Inés* temas referidos al escritor, y, sobre todo, al de la novela dentro de la misma novela, ya que en ella encontramos a Don Pablo escribiendo una novela llamada *Doña Beatriz (historia de amor)*, donde se producen hechos que, como se verá en la otra novela — la verdadera — alegóricamente se repiten.

El parentesco entre las dos historias paralelas de Beatriz e Inés, no termina simplemente en el título: (*dos historias de amor*), sino, que se continúa en los detalles más importantes de la misma. Así vemos como las dos tienen complicados amores con dos jóvenes; el de Beatriz termina trágicamente para su amante, al enterarse el marido de ella de esa aventura; mientras que Doña Inés prefiere abandonar la relación con su amante e irse a vivir al exterior.

Doña Inés va conociendo por boca de su tío la historia de amor de su antepasada mientras continúa la suya. La idea que se hace Doña Inés de la

situación, corroborado por su posterior renunciamento y partida, es la de que, de continuar su relación amorosa, le sucederá al final de la misma algo funesto, tanto para ella como para su amante. Por cierto que sus temores no son concientes, y, por lo tanto, no se pregunta si la ley del «Eterno retorno», o, paradójicamente, la del «Mal de Hoffmann», se pueden aplicar en su caso. Pero eso no quita que su intuición la haga decidir al final por la partida, de manera que la funesta historia de su antepasada no se repita de nuevo con ella.

Interesantes detalles sobre los pasos preliminares que un creador debe pasar para finalmente escribir la obra, se encuentran, entre otros, en el capítulo XXX. El capítulo se llama sugestivamente «Doña Beatriz», y es la novela dentro de la novela que está escribiendo Don Pablo. Una novela que es autoconciente de sus propios problemas, es una que continuamente se cuestiona por su propia razón de ser. Esa técnica es llamada más comúnmente la «Mise en abyme», expresión utilizada por Gide y consignada entre otros por León Livinstone.²

En *Doña Inés* aprendemos como el escritor se encuentra obsesionado por el tema que está escribiendo, queriendolo sacarlo a luz lo más pronto posible. Como resulta evidente, Don Pablo guarda muchas de las características psicológicas del propio Azorín, por lo que estudiando al primero conoceremos mejor al segundo. Así, aprendemos como cualquier momento y lugar es propicio a Don Pablo para escribir, haciendolo en pequeñas hojas de papel, que va desorganizadamente guardando, hasta que la unión de esos diversos papeletos le permiten al fin terminar su libro (151). Por el momento, sin embargo, la mente de Don Pablo está ocupada con la idea de poder al fin comenzar a escribir la trágica historia de Doña Beatriz. Todo está preparado para el gran momento, pero la mente se niega a colaborar: «A partir de este momento, la esfumación del asunto en la sensibilidad del escritor va a comenzar. No habrá fuerza humana que pueda impedirlo. Y se va a entablar entre los personajes y el escritor una lucha desesperada» (154). Es la lucha que todo escritor tiene para lograr que los personajes no se les escapen, mientras que los personajes, por su parte: «lentamente, silenciosamente, se irán alejando de la mente del escritor. Éste es un buen ejemplo del mejor Azorín, que trata de explicarnos los complicados mecanismos de la creación.

También, vemos como de alguna manera él reconóce como los personajes aún siendo propiedad de su creador, tienen cierta independencia con relación a éste. Poco a poco vamos llegando a la problemática más tarde desarrollada por Unamuno, en cuanto a la posible libertad del ente ficticio para poder vivir independientemente de su creador. Si el tema de la independencia de los caracteres literarios con relación a su creador está tratado solamente de una manera tangencial en *Doña Inés*, no quita que sea un detalle a destacar, y muestra bien a las claras la fina intuición que para este y otros asuntos tenía Azorín. Es importante resaltar que la lectura de la novela que está escribiendo y contando Don Pablo a Doña Inés, tiene repercusiones importantes en la conducta futura de ésta.

En síntesis, se puede decir que que estas dos pequeñas obras de Azorín reflejan su actitud de autoanálisis como escritor que ha sido una de sus características principales. Queda por hacerse un estudio completo de los escritos literarios que ahondan en su propia génesis, quedando por el momento sólo estudios particulares como éste, en el camino más general deseado.

1 Si todavía quedasen dudas de que Dávila es creación de Quiroga, veamos en el siguiente pasaje la incertidumbre de Quiroga sobre las características a darle a Dávila: ¿Cuál es su talento y andonde se encamina? ¿Cuáles serán sus gestos? ¿Con quién tratará en el mundo y que pensamientos serán los suyos? No sabemos todavía nada, Pero Dávila, alienta, habla, acciona, sonríe unas veces, y otras frunce tristemente el entrecejo. Ponemos todo nuestro conato en que Dávila escriba prosa clara y precisa... ¿defenderá su propio modo de escribir. A los veinticinco o a los cincuenta años? ¿Con ímpetu juvenil o con cautela de viejo?» (324—325). La obsesión de Quiroga con respecto a Dávila nos hace acordar como — siguiendo con Unamuno —, luego de conocerse los hechos posteriores en la novela, ambos terminan pareciéndose el uno al otro, hasta ser como dos caras de una misma moneda. Recordemos lo que Unamuno dice al respecto en *Cómo se hace una novela*: «Los tiranos que ha descrito Tácito son él mismo. Por el amor y la admiración que les ha consagrado — se admira y hasta se quiere aquello a que se execra y que se combate... Ah! cómo quizo Sarmiento al tirano Rosas! — se los ha apropiado, se los ha hecho el mismo. Mentira la supuesta impersonalidad de Flaubert. Todos los personajes poéticos de Flaubert son Flaubert y más que ninguno otro Emma Bovary» (66).

2 Livinstone se refiere a este fenómeno como el de «Desdoblamiento interior». Él explica como este procedimiento ayuda a tener una percepción más amplia de la realidad novelesca: «Lo que envuelve esta inversión no es un mero escapismo, una simple idealización o una huida romantica o mística para evadir la realidad, sino un nuevo concepto de lo real, una reinterpretación de la realidad que permite la unión de opuestos al parecer mutuamente contradictorias traformandolos en facetas recíprocas de una misma unidad» (35).

Por lo visto, para bien narrar habrá que buscar una forma diferente del 'realismo' al que estábamos acostumbrados. Cuando miramos a un espejo la imagen que éste nos devuelve el la mera «realidad» de lo observado sin mayor profundidad. Si en cambio anteponemos dos espejos, alcanzamos la profundidad deseada, aunque esta percepción sea bastante perturbadora: en lugar de una imagen de la realidad, vemos a ésta representarse al infinito en forma de abismo. La duplicación así lograda es ilimitada.

No es de extrañar que los artistas en general usen de la duplicación para sus creaciones. Por ejemplo, en la «Las Meninas», de Velázquez, vemos a un cuadro dentro del cuadro, que crea la duda en el observador entre lo que es real y lo ficticio. Allí vemos a una figura que responde a las características del pintor Velázquez, junto a la princesa y su séquito que observan a los reyes. Éstos sólo aparecen atrás en un espejo. Así tenemos a personajes faltantes — los reyes —, de los cuales presentimos su presencia, pese a no poder estar seguros de ello, salvo por la imagen que se ve al fondo en el espejo. Lo que más resalta en esa pintura es el hecho de que la mirada del pintor y la de los otros está dirigida a nosotros, los que observamos el cuadro. De manera a que los personajes en la tela parecen tomar vida fuera del cuadro mismo. Ortega y Gasset comenta la perturbación que esta situación crea en el espectador: «En algún instante casi llegamos a dudar de sí somos nosotros quienes miramos a la figura o si no es más bien la figura quien nos está observando a nosotros» (Livingstone 257). Como dice Antonio Risco: «Los autores del *Nouveau Roman* han dado vuelta el espejo de Stendal para que, en lugar de reflejar el mundo fenoménico, se encarase con la propia novela» (55). Y entonces: «La novela se novela a sí misma; su tema fundamental es su propia problemática» (65). En ese sentido, Azorín sería también un precursor del *Nouveau Roman frances*.

Obras Citadas

- Azorín, Antonio. *El Escritor*. Madrid, 1949.
 Azorín, Antonio. *Doña Inés (Historia de amor)*, Madrid: Castalia, 1969.
 Castagnino, Raúl, *El análisis Literario*. Buenos Aires: ed. Nova, 1971.
 Livingstone, León. *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid: Gredos, 1970.
 Ortega y Gasset, José. «La deshumanización del arte e ideas sobre la novela». Madrid: Revista de Occidente, 1925. Reimpreso por Gullón, Agnes y Germán. *Teorías de la Novela (Aproximaciones hispánicas)*. Madrid: Taurus, 1974.
 Risco, Antonio. *Azorín y la ruptura con la Novela tradicional*. Madrid: Editorial Alhambra, 1980.
 Unamuno, Miguel de. *Como se hace una novela*. Buenos Aires: ed. Alba, 1927.

DAS BILD SLOWENIENS IN DER ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR

*Anmerkungen zum Werk von Joseph Roth, Ingeborg Bachmann
und Peter Handke*

Armin A. Wallas

Das »Eigene« und das »Fremde« — ein (scheinbarer?) Gegensatz als (beliebter) literarischer Topos.¹ Im Bild des — geographisch, zeitlich, sozial etc. — »Anderen« offenbaren sich Ängste, aber auch Wünsche und Hoffnungen. Das »Andere« kann zur Projektion eigener Unzulänglichkeit und geheimgehaltener, auch verdrängter Wünsche werden, aber auch zur Projektion utopischen Denkens. In der Ambivalenz zwischen der Tradierung von Stereotypen (nicht selten von Vorurteilen) und dem Bemühen um die intellektuelle Erfassung fremder Lebenswelten, aber auch in der Ambivalenz zwischen der Sehnsucht nach einer Gegen-Welt und der konkreten Auseinandersetzung mit der historischen Tradition, Sprache, Kultur und Lebensform des »Anderen« bewegt sich die Konstruktion literarischer Bilder. Diese Konstruktion ist auch ein Akt der Selbstreflexion: im Bild, das man sich vom »Anderen« macht, ist man selbst mit-enthalten.² Das literarische Bild des »Anderen« ist zugleich Selbst-Interpretation, es sagt oft mehr über den Interpreten, als über den Gegenstand der Interpretation aus. Das »Andere« wird zum Objekt, zum »image«, das aus der Perspektive des Betrachters, der zugleich Gestalter ist, gedeutet wird, aber auch zum Spiegel des Beobachter-Interpreten, der darin — je nach Standort (und im Extremfall) — die Fratze seines Vorurteils oder das Ideal seiner utopischen Sehnsucht sehen kann (oder zu finden vermeint).

Die literarischen Bilder Sloweniens, die uns im folgenden beschäftigen werden, haben in den meisten Fällen wenig mit der historischen oder gesellschaftlichen Realität des Landes zu tun, vielmehr stellen sie Versuche dar, eine Gegenwelt zu errichten. Für deutschsprachige österreichische Autoren

¹ Vgl. hierzu etwa die Beiträge im Sammelband: *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Hrsg. v. Thomas KOEBNER u. Gerhart PICKERODT. Frankfurt am Main 1987.

² Es gilt hier — *cum grano salis* — die Aussage Werner Hofmanns über die Konstruktion von Frauen-Bildern: »Das Bild der Frau ist das Bild des Mannes von der Frau. [...] In den Bildern, die der Mann sich vom anderen Geschlecht macht, ist er selber mitenthalten. Im Gegenüber bringt er das Wunschbild hervor, das er sich von seiner eigenen Rolle im Geschlechterdialog erfindet«, Werner HOFMANN: *Evas neue Kleider*. In: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*. Hrsg. v. Werner HOFMANN. München 1986, S. 13—23, hier S. 13.

stellt Slowenien ein zugleich fremdes, und doch vertrautes Land dar³: bis 1918 war Slowenien — oder genauer: das Kronland Krain mit der Hauptstadt Laibach (heute Ljubljana) und die Untersteiermark mit dem Zentrum Marburg/Maribor — ein Teil der Habsburgermonarchie, seither grenzt es als Nachbarland an Österreich, und in Kärnten, dem südlichen Bundesland Österreichs, lebt eine slowenische Minderheit, die einen beträchtlichen Beitrag zur kulturellen Vielfalt leistet, jedoch von Germanisierung bedroht ist. Hiermit sind bereits einige Stichworte genannt, die eine literarische Annäherung an das Phänomen Slowenien reizvoll mach(t)en. In den Werken von Joseph Roth, Ingeborg Bachmann und Peter Handke etwa finden sich solche »images« des Landes und seiner Menschen: während Joseph Roth Slowenien im Kontext der kulturellen Synthese, die er in der Habsburgermonarchie verwirklicht sah, interpretiert, betrachtet Ingeborg Bachmann diese Möglichkeit einer supranationalen Existenz durch die Perspektive der Zerstörung der mitteleuropäischen Kultur und die Erfahrungen des Nationalsozialismus; Peter Handke schließlich erkundet auf seiner Suche nach der slowenischen Identität die Möglichkeit des (literarischen) Widerstands gegen eine lebensfeindliche Zivilisation.

Slowenien: die Transformation eines Landes in Fiktion? — Begeben wir uns auf eine literarische Spurensuche.

Slowenien — die »südliche Schwester« Galiziens?

Joseph Roths Roman *Radetzkymarsch* (1932) erzählt die Geschichte des »Helden von Solferino«, des Infanterieleutnants Joseph Trotta, der 1859 Kaiser Franz Joseph I. das Leben rettet und dafür geadelt wird, und verfolgt das Schicksal der Familie Trotta bis in die Generation des Enkels, der im Ersten Weltkrieg fällt. Eine Familiengeschichte wird zum Spiegel für den Niedergang der Donaumonarchie. Bemerkenswert ist es nun, daß Roth als Symbolfigur dieser Handlung einen Slowenen wählt: der »Held von Solferino« wird als »der Sohn eines Wachtmeisters der Gendarmerie« und »Enkel analphabetischer slowenischen Bauern«⁴ aus dem Dorf Sipojce vorgestellt. Sein Sohn Franz, der zum Bezirkshauptmann in Mähren ernannt wird, distanziert sich von der slowenischen Herkunft und fühlt sich als österreichischer Beamter, der über den Nationalitäten steht⁵; erst der Enkel, Carl Joseph, zu einer

³ Zu Literaturbeziehungen zwischen Österreich und Slowenien (bzw. Jugoslawien) vgl. (in Auswahl) Zoran KONSTANTINOVIC: Der literarische Bezugspunkt. Zum Komplex der deutschen Literatur im Prozeß der nationalen Wiedergeburt Südosteuropas. In: *Deutsche Literatur in der Weltliteratur — Kulturnation statt politischer Nation?*. Hrsg. v. Franz Norbert MENNEMEIER u. Conrad WIEDEMANN. Tübingen 1986 (= Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 9), S. 86—90; *Jugoslawien — Österreich. Literarische Nachbarschaft*. Hrsg. v. Johann HOLZNER u. Wolfgang WIESMÜLLER. Innsbruck 1986 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 28); als vorbildliche imagologische Studie vgl. Zdenko ŠKREB: Name und Gestalt des Kroaten in der deutschen Dichtung. In: *Anzeiger für slavische Philologie* 9 (1977), S. 281—299.

⁴ Joseph ROTH: *Radetzkymarsch*. Roman. In: J. R.: *Werke*, Bd. 2. Hrsg. u. eingeleitet v. Hermann KESTEN. Köln 1975 (= Neue erweiterte Ausgabe in vier Bänden), S. 9—323, hier S. 126.

⁵ Vgl. ebd.: »Er selbst, der Bezirkshauptmann, hatte niemals den Wunsch gespürt, die Heimat seiner Väter zu sehn. Er war ein Österreicher, Diener und Beamter der Habsburger, und seine Heimat war die Kaiserliche Burg zu Wien.«

ungeliebten militärischen Karriere bestimmt, sucht bewußt nach seinen Ursprüngen. Die Suche nach dem Land der Vorfahren und die Sehnsucht nach dem einfachen bäuerlichen Leben scheint für ihn eine Möglichkeit zur Überwindung der Identitätskrise zu eröffnen.

Als ihm jedoch versagt wird, in die slowenische Heimat zurückzukehren, entscheidet er sich für den Dienst in einer Garnison an der russischen Grenze. Hier, in Galizien, glaubt er eine (ebenfalls slawische) Ersatz-Heimat zu finden: »Dieses Land war die verwandte Heimat der ukrainischen Bauern, ihrer wehmütigen Ziehharmonikas und ihrer unvergeßlichen Lieder: es war die nördliche Schwester Sloweniens.«⁶ Die slawische Kultur einer Bevölkerung mit überwiegend bäuerlicher Lebensweise sowie die Rolle als Grenzland stellen im Bewußtsein des Protagonisten eine Gemeinsamkeit zwischen Galizien und Slowenien her.⁷ Zugleich figurieren diese Elemente als Projektion der psychischen Situation Carl Josephs: als Angehöriger der »Enkel«-Generation steht er unter dem Eindruck des Zerfalls veralteter Wertsysteme; die Begleiterecheinungen des sozialen und ideellen Strukturwandels irritieren ihn. Als Heimatloser, der sich auf die Suche nach einer geistigen (Identifizierung mit dem Großvater als Symbolfigur der vermeintlich noch nicht entfremdeten alten Ordnung)⁸ und geographischen (Imagination der Rückkehr nach Slowenien) »Heimat« begibt, wird er zum Grenzgänger. In der Vorstellung Carl Josephs verknüpft sich der Großvater-Mythos mit dem Mythos von Sipolje: »Der Vater des Großvaters noch war ein Bauer gewesen. Sipolje war der Name des Dorfes, aus dem sie stammten. Sipolje: das Wort hatte eine alte Bedeutung. Auch den heutigen Slowenen war es kaum mehr bekannt. Carl Joseph aber glaubte, es zu kennen, das Dorf. Er sah es, wenn er an das Porträt seines Großvaters dachte, [...]. Eingebettet lag es zwischen unbekanntem Bergen, unter dem goldenen Glanz einer unbekanntem Sonne, mit armseligen Hütten aus Lehm und Stroh. Ein schönes Dorf, ein gutes Dorf! Man hätte seine Offizierskarriere darum gegeben!«⁹ Der Versuch zur Entgrenzung, d. h. der Wunsch nach Rückkehr zu den Ursprüngen, erweist sich jedoch als Irrweg: die imaginierte Heimat kann nicht gefunden werden, weil sie nicht existiert und nie existiert hat. Der verehrte Großvater hat selbst mit der Tradition gebrochen und mußte mitansehen, wie seine Heldentat zu Propagandazwecken verfälscht wurde; und die vorindustrielle Utopie des bäuerlichen Lebens decouvriert sich angesichts der Anforderungen des modernen Industriezeitalters als intellektueller Eskapismus.

⁶ Ebd., S. 127.

⁷ Nach der Ermordung des Thronfolgers nimmt Carl Joseph Abschied von der Armee und versucht — wie seine Vorfahren — ein bäuerliches Leben, allerdings in Galizien, zu führen: »Genauso wie sein Großvater [...] zählte er mit hageren, harten Fingern harte Silbermünzen [...]. ‚Gelobt sei Jesus Christus!‘ sagten die Bauern. ‚In Ewigkeit. Amen!‘ erwiderte Trotta. Er ging, wie sie, die Knie geknickt. So waren die Bauern von Sipolje gegangen. [...] Man lebte wie der Großvater, der Held von Solferino, und wie der Urgroßvater, der Invalide im Schloßpark von Laxenburg, und vielleicht wie die namenlosen, unbekanntem Ahnen, die Bauern von Sipolje«, ebd., S. 301 ff. Diese kurze (Schein-)Idylle wird jedoch schon bald vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der als »Krieg des Enkels« (ebd., S. 306) bezeichnet wird, und zu dessen ersten Opfern Carl Joseph von Trotta gehört, beendet.

⁸ Vgl. ebd., S. 40: »Die Neugier des Enkels kreiste beständig um die erloschene Gestalt und den verschollenen Ruhm des Großvaters.«

⁹ Ebd., S. 65; vgl. auch ebd., S. 117: »Es ist Abend in Sipolje. [...] Die gewohnten Bilder kamen auf den ersten Wink. Über allem glänzte der rätselhafte Blick des Großvaters.«

Die Grenzländer Slowenien und Galizien gewinnen nur in der Imagination des Grenzgängers Carl Joseph von Trotta Realität als mögliche Lebens-Orte. Die slowenischen und ruthenischen Bauern, die im Einklang mit der Natur leben, stehen in einem antithetischen Verhältnis zu den Entfremdungen in der modernen Großstadt; die Wunschprojektion des Eskapisten, die in der Tradition des Gegensatzpaares Natur *versus* Zivilisation steht, gibt jedoch nicht die Realität einer bäuerlichen Gesellschaft, die sich gerade in Auflösung befand, wieder, sondern erweist sich als Versuch zur Selbsttherapie. Die Welt der slawischen Bauern symbolisiert das archetypische Ensemble der Einheit von Ich und Welt. Der Wunsch, in diese Ursprungs-Landschaft zurückzukehren, bleibt jedoch unerfüllt. Der von Ich-Dissoziation und Depersonalisation bedrohte, der Entfremdung in einer kapitalisierten Industriegesellschaft ausgesetzte moderne Mensch imaginiert das Sehnsuchts-Land als Kehr Bild seines Mangels — das Sehnsuchts-Land erweist sich als intellektuelles Konstrukt.

Joseph Roth beschreibt zwar das Scheitern Carl Josephs von Trotta und analysiert die Schwächen und Mängel der Habsburgermonarchie, zugleich jedoch erkennt er in der supranationalen Struktur des Reiches ein Modell kulturell-ethnischer Vielfalt sowie die Chance zur Wahrung der Rechte von Minderheiten. Eine wichtige Inspirationsquelle für sein späteres Schaffen wurde für ihn das Herkunftsland Galizien, worauf David Bronsen hingewiesen hat: »Galizien, mit seinem Nebeneinander von Juden, Polen, Ruthenen und Deutschen, bedeutete für Roth den Inbegriff und die Fülle jener Vielfalt der Volkstümer, samt der daraus resultierenden Kulturunterschiede, die sein Werk kennzeichnen; dort machte er sich seinen schwankenden und doch fesselnden Begriff von Vaterland zu eigen, der für ihn, den späten Enkel des alten Reiches, von Jugend an mit dem bitter-süßen Geschmack des Verfalls durchtränkt war.«¹⁰

Das Bewußtsein der Nichtzugehörigkeit, bedingt durch die jüdische Herkunft, machte ihn hellhörig für Grenzbereiche, für die »Wurzellosigkeit und Entfremdung des Individuums, seine Einsamkeit und Isolation als Folge einer konkreten gesellschaftlichen Realität.¹¹ Die Heimatlosen, Wanderer und Grenzgänger, die Joseph Roths Romane bevölkern, durchleiden die Problematik des entfremdeten Menschen. Die Heimatsuche der Protagonisten gestaltet sich als Prozeß der Mythisierung: »Die Heimat ist allgemein Vergangenheit, betrachtet aus der Entfernung, wird sie bewußt idealisiert und zum Mythos kreiert. Das, was im Erzählvorgang hergestellt wird, sind rückgewandte Utopien, die als Realitäten vorgetäuscht und wirksam gemacht werden. Aus Sehnsucht und existentieller Not vor allem.«¹²

Kehren wir nun jedoch zurück zu den symbolischen Orten Galizien und Slowenien. Die Korrespondenz, die Roth zwischen diesen beiden Grenz-Landschaften konstruiert, verdichtet er durch die Interaktion jüdischer und slo-

¹⁰ David BRONSEN: Joseph Roth und sein Lebenskampf um ein inneres Österreich. In: *Joseph Roth und die Tradition. Aufsatz- und Materialiensammlung*. Hrsg. u. eingeleitet v. David BRONSEN. Darmstadt 1975 (= Schriftenreihe Agora. Bd. 27), S. 3—16, hier S. 4. — Vgl. auch DERS.: *Joseph Roth. Eine Biographie*, Köln 1974.

¹¹ Marcel REICH-RANICKI: *Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur*. Erweiterte Neuauflage. Stuttgart 1989, S. 31 (dieses Zitat bezieht sich nicht explizit auf Joseph Roth, sondern allgemein auf jüdische Schriftsteller des 20. Jahrhunderts).

¹² Stefan H. KASZYNSKI: Die Mythisierung der Wirklichkeit im Erzählwerk von Joseph Roth. In: *Literatur und Kritik* 25 (1990), S. 137—143, hier S. 140.

wenischer Protagonisten, die er im *Radetzkmarsch* bereits andeutet und in der *Kapuzinergruft* zu einem Strukturprinzip des Romans erhebt. Im *Radetzkmarsch* begründet er die Freundschaft zwischen Carl Joseph von Trotta und dem jüdischen Regimentsarzt Max Demant mit ihrer gemeinsamen Großvater-Verehrung. Als Pendant zum »Helden von Solferino« zeichnet er hier das Bild eines frommen jüdischen Schankwirts, der »vor dem großen Torbogen der Grenzschenke saß«¹³: »Mein Großvater, hat der Regimentsarzt gesagt, war ein alter, großer Jude, mit silbernem Bart!«¹⁴ Diese (aus der Perspektive des Enkels) mythisierte Gestalt repräsentiert die Kultur des Ostjudentums, deren »Authentizität«¹⁵ der Enkel, der unter dem »Bewußtsein eines Mangels, einer fortdaurnden Abwesenheit«¹⁶ leidet, verloren hat. Und wieder verwendet Joseph Roth das Motiv der Grenze als Symbol für Abgrenzung und Verbindung (»Grenzschenke«): Max Demant hat die Grenze zwischen der Welt des Ostjudentums und der westlichen Kultur, in der er jedoch »als Jude« isoliert und verfemt wird, überschritten; zur Kompensation seiner inneren Zerrissenheit und Heimatlosigkeit schafft er sich ein Sehnsuchtsbild der jüdischen Kultur (symbolisiert in der Figur des Großvaters) und sucht imaginativ an eine Tradition, die ihm *realiter* nicht mehr zu Gebote steht, anzuknüpfen (Spaziergänge am Friedhof), scheidet jedoch (er findet den Tod in einem von einer antisemitischen Beleidigung ausgelösten Duell).

Im Roman *Die Kapuzinergruft* (1938), dessen Erzählintention Joachim Reiber »auf den antithetischen Nenner ‚Kritik und Verklärung‘« bringt,¹⁷ erweitert Joseph Roth die Konstellation Slowenentum-Judentum, indem er die Gestalt des Slowenen in zwei Figuren aufspaltet. Der Roman erzählt die Geschichte Franz Ferdinand Trottas, eines entfernten Verwandten des »Helden von Solferino«, eines Angehörigen des nicht-geadelten Familienzweigs der Trotta, der den Untergang der Donaumonarchie miterlebt, den Verlust einer festgefügtten Ordnung und Tradition beklagt, den Erscheinungen der Nachkriegszeit, etwa der Emanzipation der Frau, verständnislos gegenübersteht und am Ende — beim Einmarsch der Hitler-Truppen in Österreich 1938 — an einem symbolischen Ort — in der Kapuzinergruft, der Begräbnisstätte der habsburgischen Kaiser — resigniert: »Wohin soll ich, ich jetzt, ein Trotta? ...«¹⁸ Roth strukturiert den Roman durch Begegnungen des Ich-Erzählers, dessen

¹³ ROTH: *Radetzkmarsch* (Anm. 4), S. 81.

¹⁴ Ebd., S. 92. Das dekadente Lebensgefühl, letztes Glied einer Tradition, die mit ihnen zu Ende geht, zu sein, verbindet Trotta mit Demant: »Es gibt so viel Tote, sagte der Regimentsarzt. Fühlst du nicht auch, wie man von den Toten lebt? Ich lebe vom Großvater, sagte Trotta. [...] Sie waren Enkel, sie waren beide Enkel«, ebd., S. 91 f.

¹⁵ Vgl. hierzu Alain FINKIELKRAUT: *Der eingebildete Jude*. Frankfurt am Main 1984, S. 109, der unter »Authentizität« »ein Judentum, das von selber kommt, ein[en] unnachahmliche[n] Stil, eine bestimmte Art, in einer Kultur zu Hause zu sein«, versteht.

¹⁶ Ebd. Finkelkrauts Analyse der Bewußtseinslage der jüdischen Generation nach Auschwitz läßt sich, wenn auch mit Einschränkungen, auf die Bewußtseinslage von Juden anwenden, die (wie Max Demant) ihre geistige Heimat im Judentum verloren haben.

¹⁷ Joachim REIBER: »Ein Mann sucht sein Vaterland.« Zur Entwicklung des Österreichbildes bei Joseph Roth. In: *Literatur und Kritik* 25 (1990), S. 103—114, hier S. 113: »Erst der Sich-Erinnernde identifiziert sich mit der Monarchie, die dem Erlebenden fremd geblieben war.«

¹⁸ Joseph ROTH: *Die Kapuzinergruft*. Roman. In: J. R.: *Werke*, Bd. 2 (Anm. 4), S. 863—982, hier S. 982.

Vater im Kreis der Reformer um Thronfolger Franz Ferdinand »von einem slawischen Königreich unter der Herrschaft der Habsburger« geträumt hat,¹⁹ mit seinem Vetter Joseph Branco Trotta, der jenem Familienzweig angehört, der in Slowenien geblieben ist, und der im Winter als Maronibrater durch die Kronländer der Monarchie zieht, während er das übrige Jahr als Bauer tätig ist. Er übt somit in zweifacher Weise einen symbolischen Beruf aus, als Bauer lebt er im Kreislauf der Natur und als Maronibrater wird er zu einer Integrationsfigur des Vielvölkerreiches, zu einem ständigen Grenz-Überschreiter.²⁰

Bereits die erste Begegnung der beiden Vettern im April 1914 steht unter dem Eindruck der Vertrautheit der gemeinsamen Herkunft:

Da saß er nun, hager, schwarz, stumm, [. . .]. Und obwohl sein Haar und sein Schnurrbart so schwarz waren, seine Hautfarbe so braun war, war er doch inmitten des morgendlichen Goldes im Vorzimmer wie ein Stück Sonne, ein Stück einer fernen südlichen Sonne allerdings. Er erinnerte mich auf den ersten Blick an meinen seligen Vater. Auch er war so hager und so schwarz gewesen, so braun und so knochig, dunkel und ein echtes Kind der Sonne, nicht wie wir, die Blondenen, die wir nur Stiefkinder der Sonne sind. Ich spreche slowenisch, mein Vater hatte mir diese Sprache gelehrt. Ich begrüßte meinen Vetter Trotta auf slowenisch. [. . .] Er sagte mir sofort du. Ich fühlte: dies ist ein Bruder, kein Vetter!²¹

Zum zweiten Mal treffen sich die beiden im galizischen Städtchen Zlotogrod im Haus des jüdischen Fiakers Manes Reisiger, wo sie vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs überrascht werden. Die Grenz-Orte Sipolje und Zlotogrod symbolisieren die Einheit der Habsburgermonarchie,²² in deren Mittelpunkt Wien liegt;²³ das Beziehungsgeflecht zwischen den handelnden Personen verweist auf die kulturelle Vielfalt des Reiches. Zlotogrod ist jedoch ein ambivalenter Ort: in der Grenzschenke Jadlowkers, eines »uralte[n], silberbärtige[n] Jude[n]«,²⁴ wo sich der zwielichtige (auch aus anderen Romanen Roths bekannte) Agent Kapturak mit russischen Deserteuren, die er über die Grenze geführt hat, aufhält, steht der Wirt unter dem Eindruck der nahenden Katastrophe. In der Erzählung »Das falsche Gewicht« wird Zlotogrod sogar als

¹⁹ Ebd., S. 866.

²⁰ Unter dem Eindruck des Zusammenbruchs der Monarchie weist der polnische Graf Chojnicki auf diese Symbolfunktion hin: »Man braucht jetzt ein Visum für jedes Land extra!« sagte mein Vetter Joseph Branco. »[...] Jedes Jahr hab ich überall verkaufen können: in Böhmen, Mähren, Schlesien, Galizien« — und er zählte alle alten, verlorenen Kronländer auf. »Und jetzt ist alles verboten. Und dabei hab' ich einen Paß. Mit Photographie.« [...] »Dies ist nur ein Maronibrater« sagte Chojnicki, »aber sehn Sie her: es ist ein geradezu symbolischer Beruf. Symbolisch für die alte Monarchie. Dieser Herr hat seine Kastanien überall verkauft, in der halben europäischen Welt, kann man sagen. Überall, wo immer man seine gebratenen Maroni gegessen hat, war Österreich, regierte Franz Joseph. Jetzt gibt's keine Maroni mehr ohne Visum [...]«, ebd., S. 969.

²¹ Ebd., S. 867.

²² Vgl. ebd., S. 887: »Der Bahnhof [von Zlotogrod, A. d. V.] war winzig, wie jener in Sipolje, [...]. Alle Bahnhöfe der alten österreichisch-ungarischen Monarchie gleichen einander, [...]. Überall, in Sipolje wie in Zlotogrod, war der Portier der gleiche, [...].«

²³ Vgl. ebd., S. 890: »Ich spreche vom mißverstandenen und auch mißbrauchten Geist der alten Monarchie, der da bewirkte, daß ich in Zlotogrod ebenso zu Hause war wie in Sipolje, wie in Wien.«

²⁴ Ebd., S. 895.

fruchtbare Gegend bezeichnet;²⁵ hier, an der Grenze, wird der Zerfall der Werte offensichtlich: »Auf diesem Randfleck des alten Österreich, wo die Auflösung so stark in Erscheinung tritt, findet sich Eibenschütz [der Held der Erzählung, A. d. V.] zugleich in einer Randsituation, der existentiellen Grenzsituation, wie sie Jaspers beschreibt.«²⁶

Im Krieg läßt sich Trotta in das Regiment versetzen, in dem sein Vetter und Manes Reisiger dienen.²⁷ Alle drei geraten in russische Kriegsgefangenschaft und treffen sich in den 20er Jahren in Wien wieder: Joseph Branco kommt, »als wäre unser Land nicht zerfallen«,²⁸ berichtet über seine glückliche Familie, klagt jedoch, daß er in den ehemaligen Kronländern nicht mehr Kastanien verkaufen darf; Manes Reisiger, dessen Sohn Ephraim als Redakteur der kommunistischen *Roten Fahne* arbeitet (und 1934 hingerichtet wird), berichtet über die Vernichtung Zlotogrods: »Gott hat die Welt verwirrt, das Städtchen Zlotogrod hat er vernichtet. Krokus und Gänseblümchen wachsen dort, wo unsere Häuser gestanden haben, und meine Frau ist auch schon tot. Eine Granate hat sie zerrissen; wie andere Zlotogroder auch.«²⁹ Der slowenische Bauer und Maronibrater bleibt von den Zeitereignissen nahezu unberührt, während der jüdische Fiaker schwere Opfer bringen muß. Manes Reisiger ist einer jener »Odysseuse des ‚shtetl‘« (Claudio Magris)³⁰, der seinen Mittelpunkt verloren hat. Er teilt mit dem Ich-Erzähler das Schicksal der existentiellen Obdachlosigkeit; beide haben ihre »Heimat« (die sich für Reisiger in der geordneten Welt des jüdischen *Shtetl* und für Trotta in der k. und k. Monarchie dargestellt hat) verloren; sie befinden sich in einem Zustand des »nicht da nicht dort«,³¹ der permanenten Identitätskrise. In Kontrast dazu verkörpert der Slowene Joseph Branco Trotta die Einheit der Person. Eingefügt in die Tradition gründet er eine Familie und scheint von den Entfremdungserscheinungen der neuen Wirklichkeit unberührt zu bleiben.

In der Figur des Joseph Branco Trotta gestaltet Joseph Roth einen Mythos des »ganzen Menschen«. Es ist nun aufschlußreich, daß er gerade einen Slowenen für diese Rolle auswählt, wenn er auch, wie erst jüngst von Zoran Konstantinović nachgewiesen wurde, »eigentlich mit Sipolje in Slowenien einen Ort in der weiter südöstlich gelegenen ehemaligen Militärgrenze meint,«³² hier im besonderen in der Vojvodina. [...] So kann man sehr wohl von der Annahme ausgehen, daß Roth mit Slowenien eine Bezeichnung gewählt hat, die

²⁵ Vgl. Joseph ROTH: *Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters*. In: J. R.: *Werke*, Bd. 2 (Anm. 4), S. 767—862, hier S. 774. In Reise-Erzählung wird Sipolje nach Bosnien (ebd. S. 772 f) verlegt. Vgl. auch die Verunsicherung des Bezirkshauptmanns Trotta anlässlich seines Besuches in der galizischen Garnison: »Man sah keine Bären und keine Wölfe an der Grenze! Man sah nur den Untergang der Welt!«, ROTH: *Radetzkmarsch* (Anm. 4), S. 163.

²⁶ Roman S. STRUC: Die slawische Welt im Werke Joseph Roths. In: *Joseph Roth und die Tradition* (Anm. 10), S. 318—344, hier S. 335.

²⁷ Vgl. ROTH: *Kapuzinergruft* (Anm. 18), S. 909: »Aber ich wollte mit Joseph Branco zusammen sterben, mit Joseph Branco, meinem Vetter, dem Kastanienbrater, und mit Manes Reisiger, dem Fiaker von Zlotogrod, und nicht mit Walzertänzern.«

²⁸ Ebd., S. 967.

²⁹ Ebd., S. 968.

³⁰ Vgl. Claudio MAGRIS: Der ostjüdische Odysseus — Roth zwischen Kaisertum und Golus. In: *Joseph Roth und die Tradition* (Anm. 10), S. 181—226, hier S. 206.

³¹ Vgl. den Titel des Erzählbandes von Albert EHRENSTEIN: *Nicht da nicht dort*. Leipzig 1916 (= Der jüngste Tag, Bd. 27/28).

³² Vgl. etwa folgende Stelle, ROTH, *Radetzkmarsch* (Anm. 4), S. 116: »Mitten im Schlaf hätte er Sipolje finden können. Im äußersten Süden der Monarchie lag es, das stille, gute Dorf.«

etwas unklar bleiben soll, um auch in diesem Falle das Vergangene in die weite Ferne des Utopischen zu entrücken und die Verwandlung des Wirklichen zum Mythischen noch mehr zu verschlüsseln.«³³ Sipolje wird in der *Kapuzinergruft* »letztlich entterritorialisiert«³⁴: bereits im Einleitungskapitel wird berichtet, daß der Ort — infolge einer Eingemeindung — schon »lange nicht mehr« besteht; Realität gewinnt der Ort nur noch in der Kindheits Erinnerung Franz Ferdinand Trottas an seinen Besuch zu einem symbolträchtigen Datum, dem Geburtstag Kaiser Franz Josephs.³⁵ Sipolje wird somit — im Gegensatz zu dem im Ersten Weltkrieg verwüsteten Zlotogrod — zu einer Chiffre, zu einer »geistige[n] Zufluchtsstätte«.³⁶

Das Dorf Sipolje und die Figur Joseph Branco Trotta sind Abstraktionen der Wirklichkeit, die in den Bereich des Utopischen weisen. In Joseph Roths slowenischer Ideal-Landschaft scheint die Utopie des harmonischen Menschen und eines nicht-entfremdeten Lebens Konturen zu gewinnen. Joseph Branco Trotta teilt mit den Heimatlosen der Werke Roths zwar die Situation des Wanderers, für ihn ist das Wandern jedoch funktional, es dient der Ausübung eines Berufs, der ihn in die Kronländer eines einheitlichen Reiches führt, ein Wandern, das zeitlich begrenzt ist und ihn wieder in die engere Heimat zurückführt. Unbelastet von der Identitätskrise der übrigen Protagonisten erscheint er als deren Gegenbild. Die slawische Lebenswelt kontrastiert — wie die Kultur des Ostjudentums — als positives Ideal zu den (geistigen, sozialen und politischen) Auflösungserscheinungen der modernen Welt, zugleich äußert sich in Roths Vorliebe für diese »Rand«-Kulturen seine Abneigung gegen die Ideologie des Nationalismus (als deren Exponenten er Ungarn und die Deutschsprachig-»Alpenländischen«³⁷ kritisiert). Der Entwurf der *images* von Slowenen- und Judentum kann auch verstanden werden als Selbstidentifikation, »die sich in den tiefsten Zweifeln und Verzweiflungen erlebt« (Friedrich Heer)³⁸, mithin als Versuch, die Identitätskrise durch Auseinandersetzung mit heterogenen Traditionen zu bewältigen.

Die Wiederkehr der Trottas oder: Galizien liegt in Kärnten

In der Erzählung *Drei Wege zum See* (aus dem Zyklus *Simultan*, 1972) knüpft Ingeborg Bachmann an Joseph Roths *Kapuzinergruft* an, indem sie Nachkommen der Rothschen Protagonisten in Beziehung zu ihrer Ich-Erzäh-

³³ Zoran KONSTANTINOVIĆ: Rittmeister Jelacich zwischen der Liebe zur Monarchie und zu seinen Söhnen. In: *Literatur und Kritik* 25 (1990), S. 151—156, hier S. 151 f. Vgl. ebd. auch die Ausführungen über die Figur des slowenischen Rittmeisters Jelacich (aus *Radetzky marsch*), der sich zur Monarchie bekennt, während seine Söhne für die Selbständigkeit der Südslawen agitieren.

³⁴ Vgl. ebd., S. 152.

³⁵ Vgl. ROTH: *Kapuzinergruft* (Anm. 18), S. 865.

³⁶ KONSTANTINOVIĆ: Rittmeister Jelacich (Anm. 33), S. 152.

³⁷ Vgl. etwa ROTH: *Kapuzinergruft* (Anm. 18), S. 873; hier sagt Graf Chojnicki: »[...] Freilich sind es die Slowenen, die polnischen und ruthenischen Galizianer, die Kaftanjuden aus Boryslaw, die Pferdehändler aus der Bacska, die Moslems aus Sarajewo, die Maronibrater aus Mostar, die ‚Gott erhalte‘ singen. Aber die deutschen Studenten aus Brünn und Eger, die Zahnärzte, Apotheker, Friseurgehilfen, Kunstphotographen aus Linz, Graz, Knittelfeld, die Kröpfe aus den Alpentälern, sie alle singen ‚Die Wacht am Rhein‘. [...] Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie. Österreich ist nicht in den Alpen zu finden [...]«

³⁸ Friedrich HEER: *Der Kampf um die österreichische Identität*. Wien-Köln-Graz 1981, S. 437.

lerin, der Foto-Reporterin Elisabeth Matrei, setzt.³⁹ Die aus Klagenfurt stammende Journalistin begegnet in Paris Franz Joseph Eugen Trotta, den Sohn Franz Ferdinands aus Roths *Kapuzinergruft*⁴⁰, der als Exilant unter dem Bewußtsein existentieller Heimatlosigkeit leidet. Die Erfahrungen Nationalsozialismus, Emigration und Sprachverlust (bzw. Mehrsprachigkeit) prägen sein Leben, in dem es keinen Halt mehr gibt; Trotta lebt — wie Jean Améry, dessen Essay *Die Tortur* Bachmann in ihrer Erzählung auch zitiert — in der Erkenntnis seiner »Fremdheit in der Welt«⁴¹, einer Fremdheit, der er zu entgehen sucht, indem er in seiner Geburtsstadt Wien Selbstmord verübt. Die Liebesbeziehung zwischen Trotta und Elisabeth gestaltet sich als Prozeß der Verunsicherung:

dann war doch Trotta [...] die große Liebe, die unfäßlichste, schwierigste zugleich, [...] aber zumindest hatte er sie gezeichnet, [...] weil er sie zum Bewußtsein vieler Dinge brachte, seiner Herkunft wegen, und er, ein wirklich Exilierter und Verlorener, sie, eine Abenteurerin, die sich weiß Gott was für ihr Leben von der Welt erhoffte, in eine Exilierte verwandelte, weil er sie, erst nach seinem Tod, langsam mit sich zog in den Untergang, sie den Wundern entfremdete und ihr die Fremde als Bestimmung erkennen ließ.⁴²

Elisabeth wird in ihrer bisherigen Lebensführung und auch in ihrer beruflichen Tätigkeit (die von Trotta als Ästhetisierung des Grauens decouviert wird) verunsichert: »zum erstenmal hatte ihr jemand den Boden unter den Füßen weggezogen.«⁴³ Die durchlittenen Schrecken und die Erfahrung der Zerstörung von Geist und Humanität machen es für Trotta unmöglich, sich in die von Verdrängung der Vergangenheit und Fortschrittseuphorie geprägte Nachkriegsgesellschaft zu integrieren. Er stellt sich bewußt in eine Position des »Außerhalb«, stilisiert zur Rolle des eigentlich Toten, nur Schein-Lebenden: »Ich lebe überhaupt nicht, ich habe nie gewußt, was das ist, Leben. Das Leben suche ich bei dir, aber ich kann mir nicht einmal einbilden, daß du es mir geben könntest.«⁴⁴ Trottas Selbstinterpretation als eines Nicht-Lebenden, wenn

³⁹ Vgl. Gudrun B. MAUCH: Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*. In: *Modern Austrian Literature* 12 (1979), H. 3/4, S. 273—304; — Irena OMELANIUK: Ingeborg Bachmann's *Drei Wege zum See*: A Legacy of Joseph Roth. In: *Seminar* 19 (1983), S. 246—264; — Bärbel THAU: *Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum »Todesarten-Zyklus« und zu »Simultan«*. Frankfurt am Main-Bern-New York 1986 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 893).

⁴⁰ Vgl. ROTH: *Kapuzinergruft* (Anm. 18), S. 977: »Ich kümmerte mich nicht mehr um die Welt. Meinen Sohn schickte ich zu meinem Freund Laveraville nach Paris.« (1934 nach der Niederschlagung des Arbeiteraufstands in Wien); — und Ingeborg BACHMANN: *Drei Wege zum See*. In: I. B.: *Werke*, Bd. 2: Erzählungen. Hrsg. v. Christine KOSCHEL, — Inge von WEIDENBAUM u. Clemens MÜNSTER. München-Zürich 1978, S. 394—486 (aus dem Zyklus »Simultan«, ebd., S. 283—486), hier S. 416: »Elisabeth hatte damals nicht auf alle Sätze Trottas geachtet, der aus jenem sagenhaften Geschlecht kam, wo keiner ‚darüber hinwegkam‘, und auch von seinem Vater wußte sie durch ihn, daß der auch wieder einmal die Zeit nicht mehr verstanden hatte und zuletzt fragte: Wohin soll ich jetzt, ein Trotta? als die Welt wieder unterging, für einen Trotta im Jahr 1938, einer von denen, die noch einmal zur Kapuzinergruft gehen mußten und nur wußten, was ‚Gott erhalte‘ heißt, aber vorher alles getan hatten, um die Dynastie Habsburg zu stürzen.«

⁴¹ Jean AMÉRY: *Die Tortur*. In: *Merkur* 19 (1965), S. 623—638, hier S. 638.

⁴² BACHMANN: *Drei Wege zum See* (Anm. 40), S. 415 f.

⁴³ Ebd., S. 417.

⁴⁴ Ebd., S. 420.

auch Leben-Suchenden, der allerdings von vornherein an der Möglichkeit, auch etwas zu finden, zweifelt, beruht zum einen auf der literarischen Tradition (der von Joseph Roth entworfenen Familiengeschichte der Trottas und ihrer existentiellen Heimatlosigkeit), zum anderen jedoch auf der konkreten Erfahrung des Nationalsozialismus.⁴⁵ Ingeborg Bachmann erweitert somit die von Roth entworfenen Koordinaten der existentiellen Obdachlosigkeit, indem sie die Rothsche Problematik unter dem Eindruck der »Herrschaft des Gegenmenschen« (Jean Améry)⁴⁶ neu zu formulieren versucht.

Bevor wir diesen Gedankengang weiterverfolgen, ist es jedoch notwendig, die Personenkonstellation der Erzählung zu beschreiben, zumal die Protagonistin auch mit den Nachkommen des Fiakers Manes Reisiger und des Maroniverkäufers Joseph Branco Trotta in Berührung kommt. In Paris trifft Elisabeth, kurz nachdem sie über den Selbstmord Trottas informiert wurde, einen Mann namens Manes, den sie zudringlich und unsympathisch findet, und mit dem sie dennoch eine Liebesnacht »in einer Ekstase, die sie nie gekannt hatte«, verbringt. Ausgelöst wurde diese zwei Jahre dauernde Liebesaffäre durch eine beiläufige Bemerkung Manes': »in einer kurzen Pause sah sie ihn einmal genau an und bemerkte: Sie sind aber auch kein Franzose, kein echter jedenfalls. Nein, ein falscher, sagte er befriedigt, aus Zlotogrod, Galizien, und obendrein gebe es diesen Ort gar nicht mehr, [...]«.«⁴⁷ Manes aus Zlotogrod gehört, wenn auch seine jüdische Herkunft nicht erwähnt wird, in das Assoziationsfeld des Rothschen Manes Reisiger. Der Hinweis auf das galizische *Shtetl*, das es »nicht mehr« gibt, macht Zlotogrod zu einem in den Bereich des Mythischen entrückten Ort. Allerdings fehlt der Bachmannschen Figur die Einbettung in die jüdische Lebenswelt, stattdessen erscheint sie als Repräsentant der westlich-gewinnorientierten Geschäftswelt, die Erfolg höher bewertet als Humanität (Manes verläßt Elisabeth auf brutale Weise).⁴⁸ Pointiert formuliert, wird Manes auf die Assoziationsmächtigkeit des Wortes Zlotogrod reduziert. Ohne die Identitätskrise des der (ost-)jüdischen Kultur entfremdeten Mannes oder die Problematik der Überlebens der Shoah zu reflektieren, assoziiert die Autorin Manes mit den Bereichen Sexualität und Kapitalismus. An dieser Stelle der Interpretation befinden wir uns an einem heiklen Punkt: der Tradierung von Stereotypen in der Zeichnung von jüdischen Figuren, die auch Ingeborg Bachmann nicht ganz vermeiden konnte.

Weitaus positiver als Manes wird der Sohn Joseph Branco Trottas gezeichnet. Elisabeth begegnet dem Vetter Franz Josephs auf dem Flughafen Wien-Schwechat und durchlebt mit ihm einen Moment der völligen — stummen — Hingabe. Die Liebeserklärung kommt jedoch für Elisabeth zu spät, denn Branco, der in Ljubljana lebt, ist inzwischen verheiratet. Wie jene von Manes wird auch die Herkunft Brancos auf einen mythischen, dem fiktiven (habsburgischen) Universum des Joseph Roth entnommenen Ort zurückgeführt: »es

⁴⁵ Gerhard F. PROBST: Ingeborg Bachmanns Wortspiele. In: *Modern Austrian Literature* 12 (1979), H. 3/4, S. 325—345, hier S. 337 f, interpretiert Trotta als »zentrale Symbolfigur« für Bachmanns Werk, dessen Namen er (sehr gewagt) als Anagramm von »Tatort« auffaßt: »Insofern ist der Tatort, an dem der Mord an diesem Mann verübt wurde, die Sprache«.

⁴⁶ AMÉRY: Die Tortur (Anm. 41), S. 631.

⁴⁷ BACHMANN: *Drei Wege zum See* (Anm. 40), S. 436.

⁴⁸ Darüber hinaus wird Manes als Vertreter eines traditionellen Frauenbildes gezeichnet, wenn er zu Elisabeth sagt: »mit Frauen ihrer Art habe er nie etwas zu tun gehabt, [...] intelligente Frauen seien für ihn keine Frauen«, ebd., S. 439.

mußte dieser Vetter von Trotta sein, dieser Branco, einer von denen, die in Jugoslawien geblieben waren, ein Sohn oder Enkel von Bauern oder Händlern, oder waren es Maronibrater gewesen? aus jenem Sipolje, das es nicht mehr gab.«⁴⁹ Wie Joseph Roth errichtet Ingeborg Bachmann ein Interpretationsgewebe zwischen Sipolje und Zlotogrod, den beiden Orten, die es »nicht mehr« gibt: der slowenische und der galizische Ort existieren nur noch in der Fiktion, können nur noch durch die Umsetzung in Worte wieder-erinnert werden. Die Liebes-Begegnung mit Branco schließlich vollzieht sich an einem exterritorialen Ort (Flughafen), worin ein Hinweis auf den utopischen Charakter der stummen Harmonie enthalten ist: die Liebe geschieht in einem Bereich des Ort- und Wort-losen. Vermittelt wird diese Utopie durch den Rückgriff in die literarische Tradition und den Entwurf mythischer Modelle.

Elisabeth Matrei, die in einer existentiellen Krisensituation ihren Vater in Klagenfurt besucht, kehrt an den Ort ihrer Kindheit zurück. Sie wandert, wie in ihrer Jugend, auf den »drei Wegen zum See«, doch keiner von ihnen führt mehr zum Wörthersee, alle werden unterbrochen durch den Bau der Autobahn (Symbol für den technisch-zivilisatorischen Fortschritt, der das Wiederanknüpfen an die mythisch erlebte Kindheit unmöglich macht). Die drei Wege zum See symbolisieren zugleich die Suche nach Antworten auf die Identitätskrise der Ich-Erzählerin. Für unser Thema ist es nun von Interesse, daß sich auf den Wanderungen Elisabeths Ausblicke auf Slowenien eröffnen: Von der Zillhöhe blickt sie zu den Karawanken und stellt sich das Dorf Sipolje wie auch Branco Trotta vor, den sie als »hünenhafte[n] fröhliche[n] Slowene[n]« in Erinnerung hat; im Spiegel einer Aussage Franz Josephs erscheint Branco als dessen Gegenbild, als Inbegriff des von der Identitätskrise verschont gebliebenen Menschen: »[er ist] so verflucht gesund, ich weiß nicht, wie die es fertig gebracht haben, dort unten, zuhause, sich nicht zu irren und gesund zu bleiben.«⁵⁰ (Möglicherweise könnte, wie Irena Omelaniuk vermutet, die Idealisierung der bäuerlichen Lebensweise in Slowenien auch auf ein matriarchales Sozialmodell verweisen).⁵¹

Die Karawanken, die die Grenze zwischen Österreich und Slowenien markieren, geben der Ich-Erzählerin Anlaß, das Land jenseits der Grenze zu imaginieren. Hinter dem Grenzgebirge eröffnet sich für sie die Ahnung von kultureller Vielfalt und die Erinnerung an die »nicht mehr existierende Welt« der Donaumonarchie (assoziiert durch die Aufzählung der Namen der ehemaligen Kronländer), ja mehr noch, sie erlebt die Imagination Sloweniens als stumme Zwiesprache mit dem toten Trotta: »sie [...] schaute [...] hinüber zu den Karawanken und weit darüber hinaus, nach Krain, Slawonien, Kroatien, Bosnien, sie suchte wieder eine nicht mehr existierende Welt, da ihr von Trotta nichts geblieben war, nur der Name und einige Sätze, seine Gedanken und ein Tonfall. [...] die Geistersätze kamen von dort unten, aus dem Süden: Verschaff dir nichts, behalt deinen Namen, nimm nicht mich, nimm dir niemand, es lohnt sich nicht.«⁵² Auf ihrer letzten Wanderung schließlich verknüpft sie ihre Sehnsucht nach einem einfachen Leben mit einer Reminiszenz an Kakanien:

⁴⁹ Ebd., S. 474.

⁵⁰ Ebd., S. 422.

⁵¹ Vgl. OMELANIUK: *Bachmann's Drei Wege...* (Anm. 39), S. 262.

⁵² BACHMANN: *Drei Wege zum See* (Anm. 40), S. 429.

sie nahm das Dreiländereck ins Aug, dort drüben hätte sie gerne gelebt, in einer Einöde an der Grenze, wo es noch Bauern und Jäger gab, und sie dachte unwillkürlich, daß sie auch so angefangen hätte: An meine Völker! Aber sie hätte sie nicht in den Tod geschickt und nicht diese Trennungen herbeigeführt, da sie doch gut miteinander gelebt hatten, immer natürlich in einem Mißverständnis, [...], und sie dachte belustigt an ihren Vater, der ganz ernsthaft erklärt hatte, es sei damals alles ganz und gar unvernünftig gewesen und sonderbar, und gerade das hätten alle verstanden, weil sie eben allesamt sonderbare Leute waren, und auch die Revolutionäre seien ganz erschrocken gewesen, wie es dann dieses verhaßte, aber mehr noch geliebte sinnlose Riesenreich nicht mehr gab.⁵³

Durch den Hinweis auf den Ersten Weltkrieg und die Dekomposition der Habsburgermonarchie relativiert die Autorin zwar die Vorbildfunktion des übernationalen Reiches, dennoch stellt sie es »als Modell [...] der als negativ empfundenen Gegenwart« gegenüber.⁵⁴ Es gelingt ihr, diesen Modellcharakter durch ein subtil konstruiertes Textgeflecht aus literarisch-historischen Verweisen, mythisch-utopischen Entwürfen und der Reflexion von Sprach- und Identitätsverlust transparent zu machen. Zunächst adaptiert Ingeborg Bachmann die Personenkonstellation und die Thematik der Trotta-Romane Joseph Roths: die Heldin Elisabeth Matrei, deren Vorname jenem der Frau Franz Ferdinand Trottas (*Kapuzinergruft*) gleicht, erlebt Liebesbeziehungen mit den Nachkommen der Rothschen Helden, ihr Vater wiederum (als Idealisierung eines kakanischen Beamten) wird mit dem Bezirkshauptmann von Trotta aus dem *Radetzky*-Marsch verglichen; der Symbolwert der Grenze, die Tendenz zur Mythisierung der Habsburgermonarchie sowie die Thematisierung von Peripherie, Heimatlosigkeit und Identitätsverlust benennen weitere Übereinstimmungen mit der Romanwelt Roths (auch die Methode, dieselben Figuren in mehreren Werken, die somit durch ein untergründiges Beziehungsgeflecht miteinander verbunden werden, auftreten zu lassen, verbindet Bachmann mit Roth). Neue Akzente setzt sie, indem sie die Mann-Frau-Beziehung und die Sprachnot des modernen Menschen ins Zentrum ihrer literarischen Reflexion stellt, sowie durch die Einbeziehung der Problematik des Nationalsozialismus.

Die von Elisabeth gesuchten drei Wege zum See symbolisieren auch ihre Liebesbeziehungen (zu Franz Joseph, Manes und Branco) als Suche nach einer Möglichkeit des Zusammenlebens von Mann und Frau.⁵⁵ Während jedoch mit Franz Joseph, dem »exterritorial«⁵⁶ lebenden Emigranten, und Manes, dem Repräsentanten der negativ bewerteten Nachkriegsgesellschaft, keine dauerhafte Beziehung möglich wird, scheint Branco dem Ideal des »Neuen Mannes« zu entsprechen, der Elisabeth aus der »Unstimmigkeit aller Beziehungen«

⁵³ Ebd., S. 444 f.

⁵⁴ Vgl. Sigrid SCHMID-BORTENSCHLAGER: Die österreichisch-ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann. In: *Acta Neophilologica* 17 (1984), S. 21—31, hier S. 31.

⁵⁵ Die Interpretation von Sigrid SCHMID-BORTENSCHLAGER: Frauen als Opfer — gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*. In: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*. Ingeborg Bachmann — Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Hrsg. v. Hans HÖLLER. Mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments »Gier«. Aus dem literarischen Nachlaß hrsg. v. Robert PICHL. Wien-München 1982, S. 85—95, hier S. 91, wonach Elisabeth Matrei zwei Arten der Beziehung zu Männern kennt, einmal das Verhältnis der überlegenen Frau zum schwachen, gestrauchelten Mann, zum anderen die Beziehung zu »wirklichen Männern« (Franz Joseph Trotta, zum Teil Manes, Branco Trotta), läßt sich in dieser Vereinfachung nicht halten.

⁵⁶ BACHMANN: *Drei Wege zum See* (Anm. 40), S. 475.

durch ein »stark[es]« und »mysteriös[es]« Erlebnis befreien könnte⁵⁷, wenn auch die Intensität dieser Begegnung nur für kurze Zeit aufrechterhalten werden kann. Der »Neue Mann« hat — beheimatet in Slowenien — seine Identität bewahrt; das Mysterium des Zueinanderfindens vollzieht sich jedoch außerhalb von Raum, Zeit und Sprache. Slowenien figuriert als utopische Projektion — als Ideal-Landschaft, der Modellcharakter (ein nicht-entfremdeter Ort) zukommt, jedoch ein Modell, das »literarisch vermittelt« ist und von dem in der Realität »keine Rettung zu erwarten«⁵⁸ ist. Auch die Liebes-Begegnung zwischen Elisabeth und Branco bleibt letztlich im Bereich des Utopisch-Unverbindlichen — eine Ahnung, was Liebe sein könnte. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Identitätsverlust äußert sich für Ingeborg Bachmann als Sprachverlust und, damit eng verbunden, als Namensverlust.⁵⁹ Im Romanfragment *Der Fall Franza* (aus dem geplanten *Todesarten*-Romanzyklus; entstanden in den frühen 60er Jahren) erlebt die Protagonistin das Zerschneiden ihrer Identität als Verlust ihres Namens. Durch die versuchte Integration in die Wiener Gesellschaft und die Heirat mit dem berühmten Psychotherapeuten Leo Jordan wird aus Franza Ranner vulgo Tobai, gebürtig aus dem Kärntner Dorf Galicien, Franziska Jordan. Von ihrem Mann wird sie jedoch als Studienobjekt mißbraucht und systematisch in eine Geisteskrankheit getrieben; auf stenographischen Notizen über ihr Liebes- und ihr alltägliches Verhalten wird ihre Person zu einem einzigen Buchstaben (»F.«) marginalisiert, die Frau dient als Objekt wissenschaftlicher Analyse (*Der Fall F.*), Sie wird zur Gefangenen im »Käfig« der »Notizen« ihres Mannes⁶⁰; die Nicht-Nennung ihres Namens im Vorwort des Buches von Leo Jordan, das Psychosen bei ehemaligen Konzentrationslagerhäftlingen und auch Versuche an weiblichen Häftlingen beschreibt⁶¹ (implizit wird das Verhalten Jordans dem der KZ-Ärzte gleichgesetzt, die Frauen als Objekte menschenverachtender Versuche zu verwenden),⁶² interpretiert sie als Versuch, »mich aus[zul]öschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte.«⁶³

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 450.

⁵⁸ Vgl. SCHMID-BORTENSCHLAGER: Die österreichisch-ungarische Monarchie ... (Anm. 54), S. 31.

⁵⁹ Vgl. hierzu Andreas HAPKEMEYER: Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: *Literatur und Kritik* 19 (1984), S. 352—363; — Robert PICHL: Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann. Zu den ‚redenden Namen‘ im »Simultan«-Zyklus. In: *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980*, Teil 2. Hrsg. v. Heinz RUPP u. Hans-Gert ROLOFF. Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas 1981 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Reihe A, Bd. 8), S. 298—303.

⁶⁰ Ingeborg BACHMANN: *Der Fall Franza*. Unvollendeter Roman. In: I. B.: *Werke*, Bd. 3: *Todesarten*. Malina und unvollendete Romane. Hrsg. v. Christine KOSCHEL, Inge von WEIDENBAUM u. Clemens MÜNSTER. München-Zürich 1978, S. 339—482, hier S. 407.

⁶¹ Vgl. Ingeborg BACHMANN: Das Gebell. In: I. B.: *Werke*, Bd. 2 (Anm. 40), S. 373—393, hier S. 383 (aus dem Zyklus »Simultan«); und DIES.: *Der Fall Franza* (Anm. 60), S. 455 f.

⁶² Vgl. auch den direkten Vergleich Jordans mit dem KZ-Arzt Körner, dem Franza in Kairo begegnet, ebd., S. 462.

⁶³ Ebd., S. 410. Eine Parallele zu ihrem eigenen Schicksal findet Franza im Tempel der Königin Hatschepsut, deren Zeichen und Gesicht Thutmosis III. zerstören ließ: »Siehst du, sagte sie, aber er hat vergessen, daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll. [...] sie [Franza, A. d. V.] sagte nur: Er hat sie nicht zerstören können«, ebd., S. 436 f.

Dem drohenden Identitätsverlust sucht sie durch die Rückkehr in ihre (geographische) Heimat und durch die Flucht nach Ägypten zu entgehen. In ihrer Kindheits-Landschaft Galicien erlebt sie die Einheit ihrer Ahnen als Einheit der Namen, die sie auf Grabsteinen (am Friedhof von Maria Gail) findet:

sie [Franza und ihr Bruder Martin, A. d. V.] fingen an, die Namen auf den Grabsteinen zu studieren, und schätzten ab, mit wem sie noch verwandt sein könnten und mit wem doch nicht, mit den Gasparin gewiß, so müßten wir doch eigentlich heißen? sagte Franza, mit den Katzianka, den Napokojs, Wutti, den Kristan V JEZUSU KRISTUSU JE ŽIVLJENJE [sic!] IN VSTAJENJE, und dann wunderten sie sich, wie wenig Vornamen rund um Galicien immer in Gebrauch gewesen waren, immer wieder dieselben, Martin, Jakob, Kaspar, Johann, Albin, viel weiter ging es nicht, Elise, Agnes, Terezija, Marica, Magdalena, Angela, dann schon wieder Elise und Joseph und Magdalena. Es drehte sich im Kreis. Nicht nur die Ranner und die Gasparin hatten sich so immer im Kreis gedreht, und dazu um ihre Hausnamen, die vulgo Tobai, damit sie doppelt getauft waren wie das Haus Österreich, das sich mit seinen drei doppelten Namen immer im Kreis gedreht hatte bis zu seinem Einsturz und davon noch an Gedächtnisverlust litt, die Namen hörte für etwas, das es nicht mehr war.⁶⁴

Franzas Vorfahren, slowenische Bauern aus Galicien, sind erhoben in den Bereich des Mythischen (Kreislauf des Immer-Gleichen) und assoziiert mit dem ebenfalls mythisch konnotierten Begriff »Haus Österreich«, der auf die Utopie einer supranationalen Kultur verweist. Wie Elisabeth Matrei⁶⁵ gehört Franza einer »aussterbenden« Familie an. Als ihren letzten Namen wählt sie ihren ersten, den Kindheits- und Ahnen-Namen, wenn er sie auch »nicht mehr ganz«, sondern »nur noch die Blößen« bedeckt.⁶⁶ Der mythische Name wird zum magischen Abwehrsymbol gegen die Grausamkeit der wissenschaftlich-technischen Zivilisation, als deren Repräsentat Leo Jordan erscheint. Franza identifiziert sich mit den Angehörigen von Naturvölkern, »die sterben, seit sie mit der Zivilisation in Berührung kommen«: »von Tag zu Tag wird dies schlimmer, dieses Leiden, es macht die Magie möglich, ich bin eine Papua, (— — —)«. ⁶⁷ Der Rückzug in den Mythos scheint für die Frau einen Weg zu öffnen, sich der Kolonisierung, Analyse und Schematisierung durch den Mann zu entziehen.

Franzas Flucht nach Galicien gestaltet sich als Suche nach den Ursprüngen. In der Erinnerung an den »schönsten Frühling«⁶⁸, den sie hier (im Jahre 1945) verbracht hat, erlebt sie ihre Begeisterung für Frieden und Befreiung (von der Hitler-Herrschaft) sowie ihre erste Liebe (die einem Captain der englischen Besatzungstruppen gegolten hat) wieder; zugleich beginnt sie sich gegen ihre (Ehe-)Rolle, deren Zwangs-Charakter ihr nun bewußt wird, zu wehren. Für Franza ist Galicien der Inbegriff der positiv konnotierten Begriffe

⁶⁴ Ebd., S. 371 f.

⁶⁵ Vgl. BACHMANN: *Drei Wege zum See* (Anm. 40), S. 399: »Denn sie wußte nur und auch genau, warum Familien wie die Matreis aussterben sollten, [...], und Robert und sie sich zwar in die Fremde gerettet hatten und tätig waren wie tätige Menschen [...]. Aber was sie zu Fremden machte überall, war ihre Empfindlichkeit, weil sie von der Peripherie kamen und daher ihr Geist, ihr Fühlen und Handeln hoffnungslos diesem Geisterreich von einer riesigen Ausdehnung gehörten, und es gab nur die richtigen Pässe für sie nicht mehr, weil dieses Land keine Pässe ausstellte.«

⁶⁶ Vgl. BACHMANN: *Der Fall Franza* (Anm. 60), S. 372.

⁶⁷ Ebd., S. 413 f.

⁶⁸ Ebd., S. 377.

Heimat, Kindheit, Frühling, Friede, Freiheit, Liebe. Lokalisiert wird dieser Ort an der Gail in der Nähe von Villach; mittels der Montage von realen Ortsnamen wie Warmbad, Dobrowa oder Tschinowitz und des fiktiven Namens Galicien (der allerdings auf einen Gehöftsnamen verweisen könnte) entrückt Bachmann den Ort der Realität und chiffriert ihn zum Mythos. Galicien wird zu einem symbolischen Ort, dessen Name den Kärntner Ort Gallizien/Galicija (am Fuß des Hochobir), aber auch das ehemalige Kronland der Habsburgermonarchie Galizien (Galicia) und die nordwestspanische Landschaft Galicia assoziiert.⁶⁹ Somit erscheint das fiktive Galicien als Brennpunkt eines imaginären west-östlichen Reiches.

Galicien ist für Bachmann jedoch auch Grenz-Ort und zugleich ein (geistiges) Zentrum des Beharrens gegen die Ziehung politischer Grenzen, wie sie im Roman *Malina* ausführt:

Am liebsten war mir immer der Ausdruck ‚das Haus Österreich‘, denn er hat mir besser erklärt, was mich bindet, als alle Ausdrücke, die man mir anzubieten hatte. Ich muß gelebt haben in diesem Haus zu verschiedenen Zeiten, denn ich erinnere mich sofort, in den Gassen von Prag und im Hafen von Triest, ich träume auf böhmisch, auf windisch, auf bosnisch, ich war immer zu Hause in diesem Haus [...]. Stellen Sie sich vor, daß nach den beiden letzten Kriegen jedesmal mitten durch das Dorf Galicien die neue Grenze gezogen werden sollte. Galicien, das niemand außer mir kennt, das anderen Menschen nichts bedeutet, von niemand besucht und bestaunt wird, geriet immer genau unter den Federstrich auf den Stabskarten der Alliierten, aber beide Male wurde es, jedesmal aus anderen Gründen, wieder bei dem, was heute Österreich heißt, gelassen, die Grenze liegt nur wenige Kilometer davon, auf den Bergen, [...]. Galicien wäre natürlich Galicien geblieben, unter jeder Flagge, und viel gemeint hätten wir nicht dazu, weil wir uns um Ausdehnungen überhaupt nie gekümmert haben, in der Familie hieß es immer, wenn das vorbei ist, dann werden wir wieder nach Lipica fahren, wir müssen unsere Tante in Brünn besuchen, was mag aus unseren Verwandten in Czernowitz geworden sein, die Luft ist besser im Friaul als hier, wenn du groß bist, mußt du nach Wien und Prag gehen, wenn du groß bist...⁷⁰

Schließlich: Galicien ist auch ein Ort der slowenisch-deutschen Synthese; bereits in der Schreibweise des Namens sind slowenische (»c«) und deutsche (»-en«) Elemente vereint. Galicien ist zugleich Zufluchts-Ort und Todes-Ort (in seiner Nähe liegt die Begräbnisstätte für die in einem Hotel in Kairo gestorbene Franza). Untergründig entfaltet sich ein Beziehungsgeflecht zwischen Galicien und der ägyptischen Wüste, insbesondere zu dem untergehenden, vom Nil überschwemmten Wadi Halfa.⁷¹ Die Protagonistin betrachtet die Wüste als Alternative zum »Dschungel« der »Weißen«,⁷² aber auch die »von zerbrochenen Gottesvorstellungen umsäumt[e]«⁷³ arabische Wüste offenbart sich — wie Galicien — als ambivalente Symbollandschaft. Franza, »die letzte

⁶⁹ Vgl. Neva SLIBAR-HOJKER: Entgrenzung, Mythos, Utopie: Die Bedeutung der slowenischen Elemente im Oeuvre Ingeborg Bachmanns. In: *Acta Neophilologica* 17 (1984), S. 33—44, hier S. 40 f.

⁷⁰ Ingeborg BACHMANN: *Malina*. Roman. In: I. B.: *Werke*, Bd. 3 (Anm. 60), S. 9—337, hier S. 99 f.

⁷¹ Vgl. BACHMANN: *Der Fall Franza* (Anm. 60), S. 471: »Wadi Halfa würde bald untergehen, dort sollte sie liegen, weil sie dort am glücklichsten gewesen war und der Nil bald über die Ufer durfte, um die Wüste fruchtbar zu machen und den Sandboden wegzunehmen, auf dem sie gestanden war.«

⁷² Vgl. ebd., S. 404, 421, 438 u. a.

⁷³ Ebd., S. 447.

aus einer Familie, eine mythische Figur⁷⁴ — zerbricht letztlich an den »Weißer«; am Friedhof von Galicien/Maria Gail wird sie neben den Gräbern ihrer Ahnen, die mit slowenischen Inschriften⁷⁵ versehen sind, begraben.

Die positive Bewertung der »Heimat« darf nicht mit Nostalgie oder Heimattümelei verwechselt werden: im Sinne Ingeborg Bachmanns ist Heimat Synonym für Gegenwart, ein potentielles Refugium gegen die Entfremdungen der zeitgenössischen Wirklichkeit. Hier wird keine konfliktlose Idylle errichtet, denn die Heimat-Sucher sind allesamt Unbehauste, Exilierte, die unter dem Verlust von Sprache und Identität leiden. Die Konturen der Gegenwart (Geburtsort, »Haus Österreich« und vor allem Slowenien) zeichnen sich — gebrochen durch die Erfahrung von Nationalsozialismus und »alltäglichem Faschismus« — als Möglichkeit zur Wiederfindung der Einheit von Sprache und Wirklichkeit, aber auch der Kommunikation zwischen Mann und Frau ab, wenn sie auch im Bereich des Imaginären bleiben. Dennoch behält diese (fiktional konstruierte) Gegenwart Orientierungsfunktion. Das slowenisch-österreichische Grenzgebiet, in dem das mythisierte Galicien — von dem imaginäre Assoziationsfäden ausgehen, die ein ebenso imaginäres (mittel-)europäisches »Geisterreich«⁷⁶ konstituieren — liegt, wird transzendiert zu einer entgrenzenden Landschaft, in der (wie bei Joseph Roth) die Utopie des »ganzen Menschen« denk-möglich scheint.

Der slowenische Karst — das »Land der Erzählung«

Auf seiner Suche nach der verschwundenen Schwester, die ihn auf dem Umweg über Wien nach Galicien führt, fährt Martin Ranner zweimal durch den Semmeringtunnel, »der ihm einmal als der längste der Welt erschienen war«;⁷⁷ Filip Kobal, der Ich-Erzähler in Peter Handkes Roman *Die Wiederholung* (1986), überschreitet auf seiner Suche nach seinem (im Zweiten Weltkrieg verschollenen) Bruder die Grenze zwischen Österreich und Slowenien, genauer: er unterschreitet die Grenze durch den Karawankentunnel, in dem er dem Erlebnis der »Sprachlosigkeit«⁷⁸ ausgesetzt ist. Filip Kobal wiederholt schreibend eine Reise, die ihn im Jahre 1960, er war damals 20 Jahre alt, nach

⁷⁴ Ebd., S. 357.

⁷⁵ Zur slowenischen Inschrift »V JEZUSU JE ŽIVLJENJE IN VSTAJENJE« (»In Jesus Christus ist das Leben und die Auferstehung«), ebd., S. 372, vgl. SLIBAR-HOJKER: Entgrenzung (Anm. 69), S. 39 f. (»Auferstehung« als Ahnung eines »ganzheitlichen Lebens«); hier werden noch weitere slowenische Figuren aus Bachmanns Werken beschrieben: Malina, der wie die Ich-Figur »von der jugoslawischen Grenze« kommt und manchmal Slowenisch spricht: »Jaz in ti. In ti in jaz« (»Ich und du. Und du und ich«), BACHMANN: *Malina* (Anm. 70), S. 20, Jaslo im Fragment »Gier« und den Hausierer Mate Banul in der Jugenderzählung *Das Honditschkreuz*. — Vgl. auch Andreas HAPKEMEYER: Ingeborg Bachmann: Die Grenzthematik und die Funktion des slawischen Elements in ihrem Werk. In: *Acta Neophilologica* 17 (1984), S. 45—49, über Josip in der Erzählung *Die Fähre*, Mara in *Ein Schritt nach Gomorrha* (ein »slawische[s] Elementarwesen«); auch das Märchen der Prinzessin von Kagran in *Malina* spielt im slawischen Grenzgebiet, das hier als »grenzenlose Landschaft« erscheint.

⁷⁶ BACHMANN: *Drei Wege zum See* (Anm. 40), S. 399.

⁷⁷ BACHMANN: *Der Fall Franza* (Anm. 60), S. 344.

⁷⁸ PETER HANDKE: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main 1986, S. 112; die folgenden Ausführungen gründen auf meiner Studie: Armin A. WALLAS: »und ich gehörte mit meinem Spiegelbild zu diesem Volk«. Peter Handke als Schöpfer eines slowenischen Mythos. Zu Handkes Roman *Die Wiederholung*. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 33 (1989), S. 332—338.

Slowenien geführt hat. Bereits in seiner Jugend fühlt sich Filip als »der Ungefüge, der aus dem Zusammenhang Geratene«,⁷⁹ für den »das Unterwegssein« — »das Fahren« und »das Warten an Haltestellen und Bahnhöfen«⁸⁰ — zur Chiffre für seine existentielle Unbehaustheit wird. Die Lebenssituation des Pendlers wird von Filip, den es drängt, »ewig unterwegs zu sein«,⁸¹ überhöht zur Lebenssituation des permanenten Exils.

Aus der Perspektive des Außenseiters, der die Fahrt-Strecken als Ersatz-Heimat empfindet, entidyllisiert er den Begriff »Heimat« (verstanden als Mythisierung des Geburtsortes): er erkennt, daß auch die Eltern in dem Dorf Fremde waren.⁸² Das Kärntner Dorf Rinkenberg, in dem die Kobals, nach außen hin geachtet, leben, decouvriert sich als Verbannungs-Ort.⁸³ Die Familientradition führt ihre Herkunft auf Gregor Kobal, den Anführer des Tolminer Bauernaufstands von 1713, dessen Nachkommen nach seiner Hinrichtung aus dem Isonzotal vertrieben wurden, zurück. Der in Kärnten lebende Familienzweig befindet sich gewissermaßen in einer Situation der Diaspora; die Herkunftslegende wird für die Familie zur Orientierungsmöglichkeit im Exil. Während sich jedoch Filip und seine (deutschsprachige) Mutter⁸⁴ eher am Mythos des Rebellentums orientieren, richtet sich der Vater nach dem resignativen Mythos von Hinrichtung und Vertreibung. Die »Verdammung« der Kobals, einer »Sippe von Knechten« und »Wanderarbeitern«, ist somit dreifach begründet: »Exil, Knechtschaft, Sprachverbot«.⁸⁵ Die Verinnerlichung des resignativen Mythos veranlaßt den Vater, die Verwendung der slowenischen Sprache auf das Innere des Hauses zu beschränken und auch hier immer weiter zurückzudrängen.

Die Suche nach dem Bruder wird für Filip Kobal auch zu einer Suche nach der verlorenen Heimat in Slowenien und zur Suche nach seiner Identität. In der Grenzstation Jesenice erkennt er bereits seine Verwandtschaft mit dem slowenischen Volk, als er Passanten »durch ein in den Glaswänden gespiegeltes Gesicht, das mein eigenes war«, betrachtet:

Die Alten waren alt, die Paare waren Paare, die Familien waren Familien, die Kinder waren Kinder, die Einsamen waren einsam, die Haustiere waren Haustiere, ein jeder einzelne Teil eines Ganzen, und ich gehörte mit meinem Spiegelbild zu diesem Volk, das ich mir auf einer unablässigen, friedfertigen, abenteuerlichen, gelassenen Wanderung durch eine Nacht vorstellte, wo auch die Schläfer, die Kranken, die Sterbenden, ja sogar die Gestorbenen mitgenommen wurden.⁸⁶

⁷⁹ HANDKE: *Die Wiederholung* (Anm. 78), S. 45.

⁸⁰ Ebd., S. 63.

⁸¹ Ebd., S. 67.

⁸² Ebd.

⁸³ Zu Handkes Bild des Dorfes, dessen Affinität zum Slowenischen in den Werken *Die Hornissen*, *Das Wunschlose Unglück* und in der Tetralogie *Langsame Heimkehr* deutlich wird, vgl. Johann STRUTZ: »Das Dorf an der Grenze«. Ein historisch-ästhetischer Versuch über Interferenzen zwischen der neueren slowenischen und deutschsprachigen Literatur in Österreich. In: *Jugoslawien — Österreich* (Anm. 3), S. 49–76, hier S. 67, 71.

⁸⁴ Die Mutter Filipps psalmtontiert die Ortsnamen auf einer Landkarte Sloweniens, die im Vorhaus hängt, als »slowenische Litanei«, vgl. HANDKE: *Die Wiederholung* (Anm. 78), S. 74 f.; für sie ist Slowenien eine »Stätte der Erwartung«, (re-)konstruiert aus Namen, »ein Land, das nichts gemein hatte mit dem tatsächlichen Gebiet von Slowenien, sondern gebildet wurde rein aus den Namen, den vom Vater, ob schaudernd oder auch nur beiläufig, erwähnten Schlacht- und Leidensstationen«, ebd., S. 77.

⁸⁵ Ebd., S. 70 f.

⁸⁶ Ebd., S. 17 f.

Im Spiegel-Motiv wird das Sowohl-als-auch des Dazugehörens zum slowenischen Volk und der Fremdheit symbolisiert. Hier eröffnet sich ein Mythos der Ganzheit; Filip findet Konturen einer Gegenwelt zu den ihn umfeindenden Bewohnern der österreichischen Städte, in deren Menge »nicht wenige ihre Kreise zogen, die gefoltert und gemordet oder dazu wenigstens beifällig gelacht hatten, und deren Abkömmlinge das Althergebrachte so treu wie bedenkenlos fortführen würden.«⁸⁷ Von der »österreichischen Mehrzahl« fühlt sich Filip ständig »eingeschätzt, beurteilt, schuldiggesprochen«, in Slowenien dagegen findet er »ein vielfältiges und zugleich einhelliges Treiben« auf der Straße, in dem es »keine Mehrzahl, und so auch niemanden in der Minderheit« gibt.⁸⁸ Im Mit-Gehen mit den Passanten von Jesenice schließlich erkennt er seine »Ähnlichkeit« mit ihnen, »die äußerliche und die innerliche, wie kein Spiegel sonst sie mir hätte zeigen können«:

das Wesen von Leuten, die durch die Jahrhunderte Königlose, Staatenlose, Handlanger, Knechte gewesen waren (kein Adelige darunter, kein Meister) — und zugleich strahlten wir Finsterlinge gemeinsam vor Schönheit, vor Selbstbewußtsein, vor Verwegenheit, vor Aufsässigkeit, vor Unabhängigkeitsdrang, jeder in dem Volk der Held des andern.⁸⁹

Slowenien figuriert als Gegen-Wirklichkeit: im Land seiner Herkunft findet Filip »ganze« Menschen, die unbelastet sind von den Entfremdungserscheinungen der Industriegesellschaft, aber auch unbelastet von Herrschaftsgeschichte. Die Identifikation mit einem Volk von Unterdrückten, Nicht-Herrschenden, das zur Freiheit gelangt ist, ermöglicht ihm die Findung seiner (slowenischen) Identität. Das Slowenien, das sich Filip imaginativ erschafft, stellt sich als herrschaftsfreier Raum dar, dessen utopische Konturen im Erzählprozeß hergestellt werden. Die Erfahrung der Ausgrenzung, als Angehöriger einer Minderheit dem Assimilationsdruck der Mehrheit ausgesetzt zu sein, von der Filip geprägt wurde, wie auch die Konfrontation mit der verdrängten, nur oberflächlich verdeckten nationalsozialistischen Vergangenheit in Österreich, erleichtern ihm die Idealisierung eines nicht mit der Wirklichkeit identifizierten, sondern mythisierten Sloweniens.

Die Menschen erscheinen ihm im Rahmen einer universalen Schrift als Konsonanten, die Dinge (in Slowenien) als Vokale, »ohne daß sich daraus aber Wörter bildeten«.⁹⁰ Auf der zweiten Station seiner Reise, dem Hochland der Wochein, setzt sich Filip mit den beiden Büchern seines Bruders auseinander, zum einen mit Aufzeichnungen über die Anlage eines Obstgartens (der Garten symbolisiert die Harmonie von Mensch und Natur), zum anderen mit einem deutsch-slowenischen Wörterbuch aus dem Jahre 1895. Die Beschäftigung mit dem Wörterbuch als Symbol für transkulturelle Kommunikation vermittelt ihm das Erlebnis des Wortes, er erkundet die Bedeutungsintensität der Wörter, die »Bedeutungspfeile«⁹¹ aussenden; mit Hilfe der vom Bruder angekreuzten Wörter gelingt ihm so die Rekonstruktion des slowenischen Volkes:

⁸⁷ Ebd., S. 325.

⁸⁸ Ebd., S. 130.

⁸⁹ Ebd., S. 131 f.

⁹⁰ Ebd., S. 132.

⁹¹ Ebd., S. 193.

Ein so zärtliches wie grobianisches Volk entstand da vor ihm, [...] einsilbig, fast stumm, in der Hoffnungslosigkeit, mehrsilbig, geradezu beschwingt, in der Freude und Sehnsucht; ohne Adel, ohne Marschtritt, ohne Ländereien (das Land nur gepachtet); [...]. Und dabei war es doch, recht bedacht, gar nicht das besondere slowenische Volk, oder das Volk der Jahrhundertwende, welches ich, kraft der Wörter, wahrnahm, vielmehr ein unbestimmtes, zeitloses, außergeschichtliches — oder, besser, eins, das in einer immerwährenden, nur von den Jahreszeiten geregelten Gegenwart lebte, in einem den Gesetzen von Wetter, Ernte und Viehkrankheiten gehorchenden Diesseits, und zugleich jenseits oder vor oder nach oder abseits jeder Historie [...].⁹²

Filip ist sich bewußt, daß er von der konkreten Realität des slowenischen Volkes abstrahiert und — im Erzählvorgang — einen Prozeß der Mythisierung initiiert; er folgt den Zeichen der Landschaft und der assoziativen Kraft der Wörter, die ihm Identifikationsmöglichkeiten eröffnen.⁹³ Das Wörterbuch stammt jedoch aus einer Zeit, als die Sprachkrise noch nicht offensichtlich war, als die Sprache noch nicht ihre Unschuld in den Katastrophen des 20. Jahrhunderts verloren hatte. »Auswanderung« hat noch nicht die Bedeutung von »Aussiedlung« angenommen und »Partisane« bezeichnet noch eine altertümliche Spießwaffe. Die Rekonstruktion des slowenischen Volkes wirkt somit retardierend, in die Sphäre des Märchenhaften entrückt;⁹⁴ die Vorstellung eines Volkes, das seine Verwirklichung nicht in Staat oder Krieg, sondern im Kleinen, Unscheinbaren, Verborgenen sucht,⁹⁵ belegt jedoch erneut die Gegenwelt-Funktion Sloweniens. Bei seinen, immer wieder relativierten und in Frage gestellten Annäherungen an das Phänomen Slowenien läßt sich Filip Kobal von Zeichen, die er zu entziffern sich bemüht, leiten. Und diese Annäherung vollzieht sich als Prozeß der Umsetzung von Sprache in Schrift. Die Begegnung mit einem Schriftenmaler in Filips Jugend und die Beschäftigung mit dem Wörterbuch des Bruders lassen den Erzähler erkennen, daß die Neudefinition von Ich und Welt nur über eine Neudefinition von Sprache und Schrift ermöglicht werden kann.

Im Gebiet mit den »meisten Sprachfundorte[n]«,⁹⁶ dem slowenischen Karst, findet er schließlich die »Überlebensstätte« — das »Ziel meiner Spuren-

⁹² Ebd., S. 201 f.

⁹³ Vgl. ebd., S. 202: »Wie nicht sich jenem unbekanntem Volk zuzählen wollen, das für Krieg, Obrigkeit und Triumphzüge sozusagen nur Lehnwörter hat, aber einen Namen schafft für das Unscheinbarste, [...] — und das sich zugleich nie, gegen ‚die Völker‘, als das eine, das auserwählte, abgrenzen muß (denn es bewohnt und bebaut ja, in jedem Wort sichtbar, sein Land)?«

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 209: »Und es waren doch zugleich Märchen; denn als Antwort auf jedes mich befragende Wort, auch wenn ich die Sache nie gesehen hatte, und auch wenn diese längst aus der Welt war, kam von der Sache immer ein Bild, oder, genauer, ein Schein.«

⁹⁵ Die Vorliebe für das Kleine ist Widerstand gegen die Macht, wie es Elias Canetti am Beispiel von Franz Kafka ausführt: »Am erstaunlichsten ist ein anderes Mittel, über das er [Franz Kafka, A. d. V.] so souverän verfügt wie sonst nur Chinesen: die Verwandlung ins Kleine. Da er Gewalt verabscheute, sich aber auch die Kraft nicht zutraute, die zu ihrer Bestreitung vonnöten ist, vergrößerte er den Abstand zwischen dem Stärkeren und sich, indem er im Hinblick auf das Starke immer kleiner wurde. Durch diese Einschrumpfung gewann er zweierlei: er entschwand der Drohung, indem er zu gering für sie wurde, und er befreite sich selbst von allen verwerflichen Mitteln zur Gewalt; die kleinen Tiere, in die er sich mit Vorliebe verwandelte, waren harmlos«, Elias CANETTI: Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice. In: E. C.: *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt am Main 1982, S. 78—169, hier S. 145.

⁹⁶ HANDKE: *Die Wiederholung* (Anm. 78), S. 271.

suche«.⁹⁷ Das bäuerliche Leben in den Dolinen des Karsts erscheint als Alternative zu den Dissoziationserscheinungen der modernen Wirklichkeit, während die archaisch-ursprüngliche Benennung der Welt durch das Wort im Kontrast zu Sprachverlust und Sprachverwirrung steht. Der Erzähler findet in der Karstlandschaft Urbilder, in denen er »das Modell für eine mögliche Zukunft«⁹⁸ erkennt. Der Karst, in der Realität »ein Mangelgebiet«,⁹⁹ wird im Erzählvorgang zu einem utopischen »Land der Erzählung«¹⁰⁰ mythisiert, in dem die »Orgie des Einander-Erkennens«¹⁰¹ möglich wird. Das »Mangelgebiet« wird zum »Fruchtland«, schließlich zum Märchenland; das »Land der Erzählung« offenbart sich im Rahmen des Privatmythos der Kobals als das »neunte Land« der slowenischen Sage:

In einem Frontbrief erwähnt Gregor das sagenhafte Land, das in der Sprache unserer slowenischen Vorfahren ‚das neunte Land‘ heißt, als das Ziel der gemeinsamen Sehnsüchte, in dem Satz: ‚Mögen wir uns eines Tages alle wiederfinden, in der geschmückten Osternachtskalesche, auf der Fahrt zur Hochzeit mit dem Neunten König im Neunten Land — erhöre, Gott, meine Bitte!‘ Seinen frommen Wunsch sah ich nun übertragbar in die irdische Erfüllung: die Schrift.¹⁰²

Die Suche nach dem Bruder, der wie der mythische Ahnherr den Namen Gregor trägt, offenbart sich als Suche nach der Schrift, die Filip Kopal in der Traum-Landschaft des Karsts, umgeben vom Karstwind, der ihn die Entzifferung und Benennung der Welt lehrt, findet. Der Roman mündet in eine Apotheose der Erzählung, die der Ich-Erzähler zum »Allerheiligste[n]«, zu einer irdisch-sakralen Instanz, die er als Zukunftshoffnung der Menschheit versteht, erklärt: »Erzählung, wiederhole, das heißt, erneuere; immer neu hinausschiebend eine Entscheidung, welche nicht sein darf.«¹⁰³

Filip Kopal, der die Welt als universales Zeichensystem erlebt, verkörpert das Urbild des Wanderers: des Suchenden und des Grenzüberschreiters (Identifikation mit Odysseus). Auf diesen Zusammenhang verweist auch Handkes Übersetzung des slowenischen Wortes »kopal«, das er zunächst als »Schritt«,¹⁰⁴ schließlich als »die Grenznatur«¹⁰⁵ wiedergibt. Das assoziative Beziehungsgeflecht, das er durch diese Namensgebung errichtet, wird ergänzt durch die historische Dimension des Tolminer Bauernaufstands und die Hinrichtung des Ahnherrn der Kobals, wodurch die Geschichte der Slowenen als Geschichte des Beherrschtwerdens, der Unterdrückung, Verfolgung und Vertreibung interpretiert wird. Filip Kobals dreifache Wieder-Holung der (individuellen, genealogischen und sprachlichen) »Kindheit« (»Wiederholung« bedeutet für ihn, daß im Ursprünglichen Erneuerung möglich wird) ist ein Versuch der Identitätsfindung. Hinter der individuellen Identitätsproblematik des Ich-Erzählers werden jedoch die Konturen eines slowenischen Mythos sichtbar. Peter Handke kreierte Slowenien zum Mythos; das Land und seine Menschen erscheinen als Gegenwelt zur (österreichischen) Wirklichkeit. In Slowenien erscheint nicht-entfremdetes Leben möglich: die Menschen leben in Einklang

⁹⁷ Ebd., S. 249.

⁹⁸ Ebd., S. 285.

⁹⁹ Ebd., S. 293.

¹⁰⁰ Ebd., S. 285.

¹⁰¹ Ebd., S. 293.

¹⁰² Ebd., S. 317.

¹⁰³ Ebd., S. 333.

¹⁰⁴ Ebd., S. 10.

¹⁰⁵ Ebd., S. 235.

mit Natur und Gemeinschaft, hier wird die Einheit von Ich, Welt, Sprache und Schrift neu erlebt, ja der Karst wird sogar als Überlebensstätte genannt, in der nach einer atomaren Katastrophe neues Leben begonnen werden kann.¹⁰⁶

Der Erzähler nähert sich Slowenien nicht als politischer Wirklichkeit, sondern als Flucht-Raum, den er sich erzählerisch erschafft. Die implizit politische Dimension einer solchen Erzählhaltung liegt in der Sichtbarmachung der Vernetztheit der zeitgenössischen Realität, der die Einfachheit von Wort und Buchstabe entgegengesetzt wird. Handke ist sich durchaus bewußt, daß er diese Utopie nicht im realen Slowenien finden kann: »Die freie Welt, das war, so die Übereinkunft, die, aus der ich gerade kam — für mich dagegen im Augenblick die, die ich so buchstäblich vor mir hatte. Daß es eine Täuschung war, das wußte ich schon damals.«¹⁰⁷ Das Slowenien, in das uns Handkes Protagonist Filip Kobal führt, enthüllt sich als Land der Imagination (die Assoziierung Sloweniens mit China¹⁰⁸ und dem »verschwundenen Volk« der Maya¹⁰⁹ unterstreicht diesen Zusammenhang). Die Utopie gewinnt Realität nur für den Moment der Umsetzung der Erzählung in Schrift. Danach muß die Suche nach dem »neunten Land« immer wieder von neuem begonnen werden. Dieses »neunte Land«, das er als »Land der Erzählung« erlebt, hat Filip Kobal im slowenischen Karst gefunden: Peter Handke assoziiert den von ihm geschaffenen Mythos der Erzählung mit Elementen literarisch vermittelter Mythen und identifiziert ihn mit dem Sehnsuchtsland Slowenien, dem er die Züge einer real-fiktiven Gegenwelt verleiht.

Epilog

Die literarische Gestaltung des Themas Slowenien bewegt sich in den für unsere Untersuchung ausgewählten Texten zwischen Identifikation und Mythisierung. Während Joseph Roth, der aus dem galizischen Brody stammende Romancier jüdischer Herkunft, Slowenien als Symbol für die Integrationsfähigkeit der Donaumonarchie wählt,¹¹⁰ nähern sich die beiden in Kärnten

¹⁰⁶ Vgl. auch Johann STRUTZ: Eine »kleine Literatur«. Zur Soziologie und Ästhetik der neueren slowenischen Literatur in Kärnten. In: *Profile der neueren slowenischen Literatur in Kärnten*. Monografische Essays. Hrsg. v. Johann STRUTZ. Klagenfurt/Celovec 1989, S. 11–35, hier S. 18 f.: »[...] Handke, der seit seinem ersten Buch (*Die Hornissen*, 1966), am intensivsten in der Erzählung *Die Wiederholung* (1986), eine emphatische Annäherung an die slowenische Kultur als einer mythischen, naturbezogenen, bäuerlichen und dörflich organisierten Lebens- und Erfahrungsform vollzieht, aus der er einen utopischen Gegenentwurf zur konformistischen Konsumgesellschaft zu konstruieren scheint. Bernhard, Jonke, Lipuš, Winkler und andere entwickeln dagegen gerade aus dem dörflichen Sozial- und Kulturmodell den Ansatz für ihre jeweilige literarische ‚Beseitigung‘ bzw. Destruktion des Dorfes.«

¹⁰⁷ HANDKE: *Die Wiederholung* (Anm. 78), S. 119 f.; vgl. auch folgenden relativierenden Satz: »In Wirklichkeit ist der Karst ein Mangelgebiet, und der Übergang kein bizarrer Indianerfels«, ebd., S. 293; und: »diese Landschaft, ohne daß ich damit das Tal der Save oder Jugoslawien meinte, konnte ich anreden als ‚Mein Land!‘«, ebd., S. 114.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 135.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 212 f.; vgl. auch ebd., S. 269: die Karstbewohner als das »Umkehrvolk« zu den Maya, und S. 301 der Ausdruck »Karst-Indianerin«.

¹¹⁰ Die Tradierung des »habsburgischen Mythos« — für Joseph Roth und Ingeborg Bachmann offensichtlich — findet sich auch, wenngleich peripher, eher in Form eines Zitats, bei Peter Handke, wenn Filip Kobal in den Bahnhöfen Österreichs und Jugoslawiens »dasselbe Grundmuster: das des einstigen Kaiserreichs« findet, ebd., S. 232; zum Begriff vgl. Claudio MAGRIS: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1966.

geborenen Autoren Ingeborg Bachmann und Peter Handke dem Thema aus einem Gefühl der persönlichen Betroffenheit. Beide haben slowenische Vorfahren und wurden in einer — von Germanisierung bedrohten — deutsch-slowenischen Mischkultur sozialisiert, bzw. versuchten, sich mit dieser Kultur zu identifizieren.¹¹¹ Das von ihnen entworfene Bild Sloweniens enthält bei allen drei Autoren Attribute einer utopisch gesehenen Gegenwart. In der Tradition der Konstruktion literarischer Utopien entsteht das Wunschbild als mögliches Korrektiv einer defizitär erlebten Realität.¹¹² Joseph Roth formuliert seine Utopie unter dem Eindruck des Aufstiegs des Nationalsozialismus; Bachmann und Handke schreiben im Rückblick auf die nationalsozialistische Herrschaft und verstehen ihre Literatur auch als Versuch zur Auseinandersetzung mit dieser im Nachkriegs-Österreich nur allzuoft verdrängten Vergangenheit.¹¹³ Die fiktionale Annäherung an das Phänomen Slowenien wird ausgelöst vom Wunsch nach Orientierung: die utopischen Attribute, mit denen das Bild Sloweniens ausgestaltet wird (Ganzheit, Lebensnähe, Identität), lassen die Möglichkeit einer Überwindung der Identitätskrise, die vor allem als Sprachkrise perzipiert wird,¹¹⁴ erahnen. Die Utopie verflacht jedoch nirgends zur Idylle — sie bleibt eine Denkfigur des Möglichen, an der sich die Protagonisten, ausgesetzt den Dissonanzen — und auch: der Orientierungslosigkeit — ihrer Zeit, zu orientieren versuchen. Und: sie bleibt eine Denkfigur des Widerstands. Im Bild Sloweniens äußern sich, nicht zuletzt, Selbst-Interpretationen.

¹¹¹ Zu Ingeborg Bachmann vgl. die oben genannte Literatur; zu Peter Handkes Auseinandersetzung mit seiner Kärntner Herkunft vgl. etwa Hans WIDRICH: *Die Hornissen* — auch ein Mosaik aus Unterkärnten. In: *Peter Handke*. Hrsg. v. Raimund FELLINGER. Frankfurt am Main 1985 (= suhrkamp materialien), S. 25—35.

¹¹² Allzu schematisch wirken die Ausführungen von Ivo RUNTIC: Jugoslawien als Topos der Abenteuerlichkeit in der zeitgenössischen österreichischen Literatur. In: *Jugoslawien — Österreich* (Anm. 3), S. 91—102, der betont, daß Jugoslawien in der österreichischen Literatur »ein Land, welches weniger gesucht als vielmehr zufällig gefunden wird, wohin man sich flüchtet und wo man sich verborgen aber dafür nicht vertraut fühlen kann; nicht Zielland, vielmehr Fluchtpunkt; ein Ausbruchs- oder Exil- oder Transitland vom höchsten Unbekanntheitsgrad«, S. 97, letztlich »ein literarisch nicht gestaltete[r] Raum«, S. 101, sei.

¹¹³ Bemerkenswert ist es, daß die Problematik der sozialistischen Gesellschaftsordnung Sloweniens nur marginal betrachtet wird, bei Handke in Hinweisen auf Tito-Bilder und der Apostrophierung der »Volksrepublik Slowenien« als »sogenannt fortschrittliche[s] Land«, HANDKE: *Die Wiederholung* (Anm. 78), S. 10; bei Brachmann durch den Verweis auf die Moskauer-Reise Branco Trottas. Ohne die konkrete Situation näher zu analysieren, firmiert Slowenien als »fortschrittliches« Land, wie es Hilde Spiel in ihrer Erzählung *Mirko und Franca* den Triestiner Commendatore Bauer-Bonfante aussprechen läßt, als er auf den Vorwurf des jungen slowenischen Bildhauers Mirko, Triest sei in den eigenen Untergang verliebt, antwortet: »Du hast recht. Auch das ist ein Erbe des alten Österreich. Ihr Slowenen könnt das wirklich nicht begreifen, ihr habt euch von Österreich befreit und nichts davon zurückbehalten. Ihr geht mit der Zeit. Sie arbeitet für euch. Für uns arbeitet sie nicht«, Hilde SPIEL: *Mirko und Franca*. Erzählung. München, 2. Aufl. 1980, S. 44.

¹¹⁴ Elisabeth Matrei fragt sich, ob »es denn überhaupt noch nie jemand in den Sinn gekommen [ist], daß man die Menschen umbringt, wenn man ihnen das Sprechen abnimmt und damit das Erleben und Denken«, BACHMANN: *Drei Wege zum See* (Anm. 40), S. 448; — für Filip Kobal heißt, »einen wie den Bruder zu beseitigen, der [...] begabt war, die Wörter und durch sie die Dinge zu beleben, [...] die Sprache selber — die gültige Überlieferung, die Überlieferung des Friedens — töten und war das unverzeihliche Verbrechen, der barbarischste der Weltkriege«, HANDKE: *Die Wiederholung* (Anm. 78), S. 215.

EIN GEISTESGEGENWÄRTIGER ZEITGENOSSE AM ENDE DER ZEITEN

Sichtverengung und Blickstreuung in Christoph Heins längeren Prosatexten

Neva Šlibar — Rosanda Volk

»Ich empfinde den Beruf eines Schriftstellers als den eines Berichterstatters, eines Chronisten. Ich bin ein Schreiber von Chroniken, mit literarischen Mitteln natürlich [...]« (A, 203).¹ Dieses Selbstverständnis Christoph Heins, geäußert in einem Interview für das *Neue Deutschland* vom 2./3. 12. 1989, enthält mehr als das Bekenntnis zum Historischen, zum Schreiben »über mich und meine Welt« (ebda.) als Leitthemen seines literarischen Wirkens. Es ist eine Poetik in nuce. Im Gegensatz zum Historiker lebt der Chronist nämlich aus der Zeitgenossenschaft mit dem erzählten Geschehen, er befindet sich nach A. C. Danto folglich logisch in derselben Ordnung der Ereignisse, die er beschreibt.² Es fehlt ihm die retrospektiv wertende Sicht des Historikers, in Heins Worten: »Der Berichterstatter hat eigentlich nur etwas mitzuteilen und muß sich weitgehend der moralischen Wertung enthalten« (ebda.). Diese reduktionistische Position bestimmt Heins Realismuskonzept, das keinen Anspruch auf epische Breite, Auktorialität und Beherrschbarkeit stellt, sowie keine konkreten Utopievorstellungen präsentiert. Weiters bestimmt sie die dominierende Bedeutung des Blickpunkts für die Wirklichkeitskonstruktion von Heins Welten, die Identitätsbildung seiner Figuren sowie die enggeführte Erzählhaltung (Ö, 157). Ablesbar ist sie gleichfalls an einer Motivik, die traditionellerweise Sichtverengung und Selbstbezogenheit zum Ausdruck bringt: Spiegel und blinde Scheiben, Fotoapparate und Kameras, Fotografieren und Sich-Spiegeln signalisieren vom Film inspirierte Schreibverfahren. Dieser (selbst)beschränkenden Position gilt es hier nachzugehen; ausgeklammert werden demnach bewußt aktuell geschichtliche und regional beschränkte, d. h. auf die DDR-eingegrenzte politische Interpretationsmöglichkeiten.

¹ Die in Klammern angeführten Abkürzungen und Seitenanzahlen beziehen sich auf die folgenden Werke: Christoph Hein, *Der fremde Freund*, Berlin und Weimar 1982 (F), *Die fünfte Grundrechenart*, Aufsätze und Reden, Frankfurt/Main 1990 (G), *Horns Ende*, Berlin und Weimar 1985 (H), *Öffentlich arbeiten*, Essays und Gespräche, Berlin und Weimar 1987 (Ö), *Der Tangospieler*, Frankfurt/Main 1989 (T), Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1984 (I), Dietmar Kamper, *Zur Soziologie der Imagination*, München/Wien 1986 (K), Susan Sontag, *Über die Photographie*, Frankfurt/Main 1989 (S).

² Vgl. A. C. Danto, *Erzählung, Erkenntnis und die Philosophie der Geschichte*, in: Eberhard Lämmert (Hg.), *Erzählforschung*, Stuttgart 1982, S. 643—659, S. 654.

Die Lektüre der längeren Prosatexte Christoph Heins, der Novelle *Der fremde Freund* sowie der beiden Romane *Horns Ende* und *Der Tangospieler*, ist geprägt von ausnehmender Irritation: Wie sich allmählich herausstellt, hat dies Methode, ist für die Texte konstitutiv und macht den Großteil ihrer Faszination aus. Das Unbehagen an den offensichtlichen Widersprüchen der Texte, die ganz besonders deutlich im Verhalten der Protagonisten zutage treten, spiegelt sich im Gefühl des Entgleitens beim Versuch, das narrative Vorgehen Heins und den Effekt seiner Prosa auf einen griffigen Nenner zu bringen. Indes signalisieren fragwürdige Prägungen wie »negativ-positive Helden« oder »Nichtidentifikationsliteratur« (Ö, 161), daß die diskursive Aneignung der Prosa Christoph Heins zunächst um die Hauptfiguren selbst kreist. Heins Erzähler und Protagonisten, denen man mit überkommenen Etikettierungen von »Held« und »Antiheld« nicht beizukommen vermag, sind durch Deformationen und Mängel gekennzeichnet. Sie fungieren — wie in Adornos vielzitiertem Denk-Bild »Der Splitter in deinem Auge ist das beste Vergrößerungsglas«³ — als Lupe, durch die die Wirklichkeit in all ihren Verzerrungen anvisiert und »aufgeblasen«⁴ wird, um mit sezierender Präzision wiedergegeben zu werden. Die Fähigkeit von Heins Hauptfiguren, illusionslos nüchtern die Welt, die Mitmenschen und sich selbst zu beschreiben, entlarvt sich als Maske, die eine von Defiziten geprägte Wahrnehmung verbirgt.

Der unterlaufene Realismus

Nun sind alle drei längeren Prosatexte Heins zunächst, von ihrem Ausgangspunkt her, überlieferten Erzählmustern verpflichtet und variieren überkommene literarische Topoi. Motiviert wird das Erzählen primär als Erinnerungs- und Trauerarbeit, die in der Folge von »Verbrechen« geleistet werden soll: Die 39-jährige Ärztin Claudia möchte an ihren, bei einer Schlägerei umgekommenen Freund Henry denken, als eine Art »sakraler Akt, ich meinte, ihm dies schuldig zu sein« (F, 23). Fünf Bewohner der Kleinstadt Bad Guldenberg fühlen sich genötigt, ihre Erinnerungen an einen Mitbürger, den Historiker und Museumsdirektor Horn auszugraben, der Selbstmord begangen hat. Der Geschichtsassistent Dallow muß im *Tangospieler* mit den Konsequenzen seines Gefängnisaufenthalts zurechtkommen. Gegeben ist folglich eine typische analytische Situation,⁵ die neben der Aufklärung und Wahrheitsfindung, so schmerzhaft und problematisch sich diese auch gestalten mag, eine »vernünftige« Verarbeitung und Bewältigung vergangener Konfliktstoffe in ihrer kathartischen Verbalisierung verspricht.⁶ So weit die Erwartungen an die straff,

³ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt/Main 1988, S. 57.

⁴ Hier als Übertragung des englischen Fachtermins für Vergrößerungen »blow up«.

⁵ Die Ich-Erzähler im *Fremden Freund* und *Horns Ende* berichten konsequent retrospektiv und verfügen daher sowohl über das Geschehene wie auch über die Folgen. Diese personale Perspektive hat folglich Ähnlichkeiten mit der auktorialen. *Der Tangospieler* ist nur zum Teil retrospektiv, da die Er-Form auktoriale Eingriffe ermöglicht.

⁶ *Der fremde Freund* läßt sich durchaus als Umkehrung jener autobiographischen und biographischen Texte lesen, die sich durch ihre psychosoziale Funktionen der *Lebenshilfe* auszeichnen. Sie regen die Leser zu Selbstfindungsprozessen an und

mit einem Minimum an Mitteln komponierten Texte, übersichtlich (retrospektiv) erzählt, auch dort, wo assoziative Exkurse integriert werden.

Gängige Identifikationsmuster bestimmen durchgehend den Verlauf der Erzählung und folglich den Lesevorgang: In einer pathos- und schmucklosen, zuweilen ins Triviale spielenden Sprache werden bis in die Details »realistische« Alltags schilderungen dargeboten, die den Beobachtungen und Erfahrungen der Leser entsprechen.⁷ Die Übereinstimmungen zwischen der Sicht der Figuren und der der Leser steigern sich bis zu jenen Stellen, wo sie zuweilen sarkastisch lautende Reaktionen formulieren, die den äußeren, sentimentalsten Formen sozialen Kontakts zuwiderlaufen, etwa Claudias und Dallows kühl-ablehnendes Verhältnis zu ihren Eltern oder ihre Meinung über ihre Bekannten und Freunde. Weiters stellen die Protagonisten Überlegungen zu ganz verschieden gewichtigen Lebenstätigkeiten an: Der Sinn des Schenkens wird etwa ebenso bezweifelt wie der von Aussprachen, Verwandtenbesuchen und letztendlich des Lebens überhaupt.⁸ Diese oft verschämten Aha-Erlebnisse des Lesers funktionieren gerade bei der ersten, mimetisch dominierten Lektüre als Fallen, vom Autor geschickt aufgestellt, um den Leser durch anfängliche Zustimmung und Identifikation umso betroffener und irritierter zu machen, sobald er sich, im Fortgang der Lektüre, auf Irrwegen ertappt.

Die Potenzierung, die Radikalisierung der mimetischen Darstellung bringt den »konsequenten Realismus« zum Flirren, verkehrt ihn ins Gegenteil, »irrealisiert« ihn. In doppeltem Sinne bestätigt sich an Christoph Heins Prosa Laccans Satz »Je tiefer im Imaginären, desto näher am Realen.«⁹: Zum einen signalisiert bereits der unterkühlte, zuweilen schnodderige Ton, die beschränkte Erzählperspektive, das akzentuierte Understatement, die prononcierte Beiläufigkeit und Unscheinbarkeit der dargestellten Szenen einen der manifesten »realen«, sich eindeutig gebenden Bedeutung zuwiderströmenden Subtext. Zum anderen, je mehr Wirklichkeitsschichten durchbrochen werden, umso näher ist man jenen vorreflexiven und unbewußten, wahrnehmungs- sowie wirklichkeitsprägenden Steuermechanismen, die von Claudia und Dallow, von Kruschkatz ebenso wie von Dr. Spodeck¹⁰ verdrängt werden, da sie unkontrollierbar und anarchisch wirken.

bestätigen sie in ihrer Identitätssuche, die über die Versprachlichung von Problemen verläuft und sich der Schemata des traditionellen Entwicklungsromans bedient. Die meisten Texte wurden entweder von Autorinnen verfaßt oder von Angehörigen sozialer und ethnischer Minderheiten. Heins Claudia blockt beides schon zu Beginn ab, sie glaubt nicht an diese Art von »Therapie«. In diesem Sinne kann sie als untypisch für die Frauen ihrer Generation gelten.

⁷ Beispiele dafür wären die Schulerfahrungen Claudias sowie die Darstellung der Hiddenseegemeinde im *Tangospieler*, vgl. Karin Hirdina, *Das Normale der Provinz, neue deutsche Literatur 37* (1989), 8 (440), S. 138–143, S. 141.

⁸ Vgl. F, 30: »Etwas sollte doch passieren: ich lebe, aber wozu. Der ungeheuerliche Witz, daß ich auf der Welt bin, wird doch eine Pointe haben. Also warte ich.« F, 178: Der Zusammenhang zwischen Schenken und Identität geht auf Walter Benjamin zurück. (Vgl. Walter Benjamin, *Allegorien kultureller Erfahrung*. Ausgewählte Schriften, Leipzig 1984, S. 32).

⁹ Die beiden Begriffe werden hier aus ihrem psychoanalytischen Zusammenhang genommen und in die literaturwissenschaftliche Tradition gestellt, wie sie beispielsweise bei Iser formuliert wird (Triade: Reales-Fiktives-Imaginäres). Iser seinerseits übernimmt das Verständnis des Imaginären von Sartre: vgl. Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre, Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek bei Hamburg 1971.

¹⁰ Vgl. F, 116/117, 179; H, 26/27, 114; T, 23, 35, 63, 121.

Mit einem Rückgriff auf Tschechow bezeichnet Christoph Hein diese mitlaufende, nicht verbalisierte Bedeutungsebene als »Untertext« und betont dabei die Intentionalität seines Vorgehens:

Das war für mich die Spannung dabei, diesen ganzen Untertext eben nicht zu schreiben, sondern in dieser Rollenprosa einen anderen Text darüberzulegen. (Ö, 158)

Obwohl sich die Termini manifester und latenter Text aufdrängen, handelt es sich eben nicht um die psychoanalytisch orientierte Rekonstruktion eines unbewußt mitgeschriebenen Subtextes, der an den Bruchstellen an die Textoberfläche gelangt und sich dem manifesten Text querlegt, ihn relativiert oder gar negiert.¹¹ Hein setzt diese Doppelläufigkeit als Vertextungsverfahren und Lesestrategie ein: Der explizite Text ist als Hohlform vorstellbar, die der Leser in seiner subjektiven und dynamischen Konkretisierung mit Sinn füllt, durchaus vergleichbar mit dem Schema-Verständnis Iser's:

Das Schema bietet sich durch die Kargheit seiner Formulierung als Hohlform, in die das sedimentierte Wissen des Lesers in unterschiedlichem Umfang, aber auch in unterschiedlicher Nuanciertheit einströmen kann. (I, 233)

Durch extreme Reduktion der verschiedenen Textaspekte (Sichtverengung, akzentuierte Zwangsläufigkeit des Geschehens,¹² sparsamer Einsatz an rhetorischen Figuren,¹³ Deformationen der Erzählerfiguren sowie der Protagonisten) und durch die Negierung des Mangels, der Defizite,¹⁴ werden Leerstellen generiert. Diese ergänzt zwar der Leser, sobald sie jedoch — wie gegen Ende der Texte¹⁵ — gehäuft auftreten, können keine eindeutigen Bewertungspositionen zum Geschehen und zu den Figuren sowie ihrem Handeln eingenommen

¹¹ Iser zitiert Simon O. Lessers Kommunikationsmodell, in dem »der Anstoß zur Kommunikation von maskierten, miteinander sich überkreuzenden, ja vielleicht sogar einander determinierenden Appellen des Textes ausgeht« (I, 79).

Vgl. auch Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism. Theory and Practice*, London/New York 1984.

¹² Vgl. Ö, 160: »und ich wollte tatsächlich dieses Nötigende, Zwingende, das im Text der Novelle ist, auch in der Form haben.«

¹³ Im *Fremden Freund* sind es an Paradoxa anklingende Verkürzungen, die in ihrer aphoristischen Pointierung auktoriale Züge tragen, z. B. S. 31 (Annoncen), 32, 68.

Im *Tangospieler* weiten sich die beiden Vergleiche (Eisenbahn, S. 117, verwildeter, herrenloser Hund, S. 122) zu kleinen Szenen aus.

In *Horns Ende* ist die Sprache vergleichsweise metaphorisch, vor allem bei Kruschkatz, Dr. Spodeck und Thomas, z. B. S. 27, 31, 32, 42, 48.

Vor allem im *Fremden Freund* und im *Tangospieler* treten »Kontaminationen von Reflektormodus und Erzählermodus« auf, die Stanzel als typisch für den modernen Roman erachtet. Vgl. Franz Karl Stanzel, Die Opposition Erzähler — Reflektor im erzählerischen Diskurs, in: Lämmert/*Erzählforschung*, S. 173—184.

¹⁴ Beispiel auf der expliziten Textebene: F, 116/117.

¹⁵ Die Protagonisten werden unüblicherweise gegen Ende der Texte zu immer unsympathischer, das gilt vorwiegend für Claudia, die sich in Selbstberuhigungs- und Selbstbeschwörungsorgien hineinsteigert, und für Dallow (seine Zufriedenheit über die Rückkehr ins »alte Leben«). Der Effekt eines zurückgehaltenen Schreis, eines stummen Schreis wie in Munchs berühmtem Bild, wird erzielt durch die immer hastiger werdenden und zunehmend widersprüchlichen Aussagen Claudias.

werden. Es ist die Existenzform der Figuren, nicht die Werkstruktur, die die Erfassungsakte des Lesers spiegelt: Alles, was der »Konsistenzbildung« (Iser) durch habituelle Orientierungen im Wege steht, wird entweder modifizierend integriert oder ausgeschlossen.¹⁶ Gesucht wird »eine Struktur der Bewältigung, die es erlaubt, vom Druck des Unbekannten zu entlasten, um es in der Abgeschlossenheit eines ausbalancierten Systems beherrschbar zu machen« (I, 31). Da die Konstruktion eines eindeutigen Sinnes, zu dem der Leser tendiert, im Laufe der Lektüre zunehmend mißlingt, — denn Christoph Hein gibt nicht vor, klüger zu sein als der Leser und die Antworten auf die geschilderten Probleme zu kennen (Ö, 159) —, wird dies in zunehmender Verunsicherung und Spannung zum Ausdruck gebracht. In der ausgelösten Betroffenheit und dem »Sichwehren« der Leser (Ö, 161) hebt sich die Fiktivität, die »Irrealisierung« (Iser) auf, der Text wird und kann mit individuellen, konkreten Lebenserfahrungen kurzgeschlossen werden.¹⁷

Die Prosa Christoph Heins ist als Kommunikationsmodell angelegt, ihre »Wirkung entsteht aus der Differenz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten, oder, anders gewendet, aus der Dialektik von Zeigen und Verschweigen« (I, 79). In der Dialogizität¹⁸ von Text und Leser wird die Engführung, die der Text (hier bezugnehmend auf den *Fremden Freund* und den *Tangospieler*) in seiner strengen, »kompakten«¹⁹ Erzählbauweise sowie der moralisch-pädagogischen Zurückhaltung der Autormeinung ist, überwunden. Komplexer ist die Struktur von *Horns Ende*: Polyphonie, Redevielfalt (Bachtin) entsteht durch die Neben- und Überordnung der fünf Erzähler-Ich, deren »Erinnerungen« an Horns Aufenthalt in Bad Guldenberg einander eher überkreuzen als ergänzen. Das bewährte Verfahren des Briefromans aus verschiedener Hand, das Choderlos de Laclos in *Les liaisons dangereuses* eingeführt hat, wird hier aufgenommen und variiert. Die Übereinanderschichtung der Erzählungen schafft »eine prinzipiell neue Vorstellung von der Wahrheit: Sie wird nicht mit irgendeiner der im Text unmittelbar ausgedrückten Positionen identifiziert, sondern entsteht [...] als supratextuales Konstrukt, als Schnitt aller Blickpunkte.«²⁰

¹⁶ Das Einverleiben oder Isolieren des Anderen, Fremden, ist nach Roland Barthes typisch für das Kleinbürgertum, vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1964, S. 141/142: »Der Kleinbürger ist ein Mensch, der unfähig ist, sich den Andern vorzustellen. Wenn der Andere sich seinen Blicken zeigt, wird der Kleinbürger blind, oder er ignoriert oder leugnet ihn, oder aber er verwandelt ihn in sich selbst«.

¹⁷ Darauf verweisen die Leserreaktionen, vor allem im Anschluß an den *Fremden Freund*, wovon Hein im Interview mit Hans Bender und Agnes Hüfner berichtet, vgl. Ö, 161 ff.

¹⁸ Die Texte täuschen einen monologischen Charakter vor, indes sind sie dialogisch, durchaus auch im Sinne Bachtins, in einer der Möglichkeiten von Textdialogizität, gebaut; er macht etwa auf jenes doppelte, parallelaufende Erzählen aufmerksam, indem er schreibt: »Hinter der Erzählung des Erzählers lesen wir eine zweite Erzählung — die Erzählung des Autors über dasselbe, wovon der Erzähler erzählt, und außerdem über den Erzähler selbst [...]« (Michail M. Bachtin, *Das Wort im Roman*, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/Main 1979, S. 154—300, S. 203).

¹⁹ Vgl. Lothar Baier, Funkrezension des *Tangospielers*, Deutschlandfunk, 10. 4. 1989, S. 3. Baier spricht von einer »kompakt entworfene[n] Erzählbauweise des Romans«.

²⁰ Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/Main 1973, S. 404.

Technik der Kamerafahrt und übermacht der Bilder

Die dominierende Bedeutung des Blickpunkts für die Wirklichkeitskonstitution von Heins Welten sowie die Identitätsbildung seiner Figuren ist ablesbar an der Thematisierung der Motive Spiegel und blinde Scheiben, Fotoapparate und Kameras, Fotografieren und Sich-Spiegeln. Ganz zu Beginn des *Fremden Freundes*, in der Beschreibung des Traums heißt es, die Brücke über dem Abgrund käme näher »fast wie eine Kamerafahrt« (F, 5). Und dieser Eindruck des Filmscriptartigen läßt sich bis in die Rezensionen des *Tango-spielers* verfolgen: »Satz wird an Satz gereiht wie Filmsequenz an Filmsequenz,« meint Karin Hirdina.²¹ Lothar Baier spricht von nachflimmernden Szenen und Manfred Jäger sieht im Roman, dessen Fabelaufbau und Dialogführung er ebenso meisterhaft wie unpräventiös findet, zusätzlich eine Filmvorlage.²² Dallow ist es auch, der die Welt, das Leben, scherzhaft mit einem Lichtspiel vergleicht:

Alle Existenz ist an das Licht gebunden und existiert insofern nicht wirklich. Ist nur [...] ein Phänomen der Optik, wie das Kino (I, 96).

Die Prädominanz des Visuellen und Blickerzeugten der »modernen« Zivilisation im Industriezeitalter ist spätestens seit der Überflutung durch kontinuierlich bildergenerierende Medien zum *locus communis* abgesunken. »Wenn unsere Epoche Bilder den wirklichen Dingen vorzieht, so nicht aus Perversität,« meint Susan Sontag und fügt hinzu: »Die Bevorzugung des Bildes ist vielmehr zu einem guten Teil als Reaktion zu verstehen auf die zunehmende Komplizierung und Aushöhlung des Wirklichkeitsbegriffs« (S, 153). In ihren Essays *Über die Photographie*, die sich wie ein Kompendium zu Heins Prosa lesen, verweist sie auf die Verdrängung der realen Welt durch eine »Bilderwelt«, die Bilder machten die Realität zum Schatten (S, 172). Nicht nur neigen wir dazu »den realen Gegenständen die Qualitäten eines Bildes zuzuschreiben« (S, 151), sondern wir nehmen die Wirklichkeit mehr und mehr als etwas wahr, »was uns die Kameras zeigen« (S, 154), wobei wir das in die Formulierung zwängen, »alles sei ‚wie ein Film‘ gewesen« (ebda.).

Distanzaufbau²³, um das Unerträgliche erträglich zu machen, ist die Basisfunktion visueller Weltaneignung. Von der Kamera, gleichgültig ob des Foto- oder Filmapparats, wird jene Aufgabe der Ästhetisierung der Wirklichkeit

²¹ Hirdina, S. 141.

²² Baier, S. 2; Manfred Jäger, Dallow ist bockig, *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 24. 3. 1989.

²³ Das Einnehmen oder Einhalten von Distanz wird im *Fremden Freund* an mehreren Stellen thematisiert. Allein der Titel bezieht sich darauf, zudem heißt es auf Seite 38: »Zu Hause küßte er mich, und ich sagte, daß er mir sehr fremd sei [...] Etwas war mir unbegreiflich an ihm, das spürte ich, und ich wußte, diese Distanz würde bleiben. [...] Unsere Distanz gab unserem Verhältnis eine spröde und mir angenehme Vertraulichkeit.« Und dann nochmals, als Credo Claudias auf Seite 68: »Ich war überzeugt, daß ich niemals meine Distanz zu Menschen aufgeben durfte, um nicht hintergangen zu werden, um mich nicht selbst zu hintergehen.«

Distanz reklamiert auch Hein bei seiner Motivation der Wahl einer weiblichen Erzählerfigur: »[...] mit großer Distanz erzählt. Wenn ein Mann die Geschichte einer Frau erzählt, dann ist das schon eine ziemlich große Distanz, denke ich, und ich glaube, die Distanz ist auch mitgeschrieben, insofern ich immer als Mann wage, was ich meine, was eine Frau meint. Dieses Spielerische ist auch da, und das ist ebenfalls eine Distanz« (Ö, 160).

übernommen, wie sie zuvor dem Schauspiel, bzw. der Distanzierung durch die Einnahme der Zuschauerposition zukam. Hierin findet Nietzsches Gedanken- gut eine Aktualisierung durch Sloterdijk:

[...] die zerreiende Tragik des gewuten Todes [wird] in eine Tragödie für Zuschauer umgewandelt, in der die Unerträglichkeit des Lebens theatralisch gebrochen, in der die Wahrheit der Vernichtung um den Preis ihres Scheinens gemildert werden kann [...] Gerade die historisch erzeugte Distanz provoziert das Auge zum ‚Tod der Sache‘, zum ‚Mord‘ an dem, was sichtbar ist. (K, 188)

Ähnlich räsoniert Hein in seinem neuen Aufsatzband *Die fünfte Grund- rechenart*:

Wir benötigen die Wahrheit über uns und unsere Umwelt, und wir benötigen gleichzeitig einen beruhigenden, beschnenden und verfälschenden Schleier über dem Erkannten, um es aushalten zu können. Diesen milden Schleier kann uns die Vernunft des Herzens liefern, etwa die Kunst. (G, 14)

Sichtverengung und Zeitauflosung

Neben der Gegenüberstellung und damit Absetzung der Wirklichkeit (und des Ich) durch das Auge leistet die Anvisierung der Welt durch das Okular noch ein weiteres: Die Einengung des Gesichtsfeldes auf den Bildausschnitt reduziert Wahrnehmung auf ein Wirklichkeitssegment. Die Parzellierung nach der Devise *Divide et impera* funktioniert sowohl innerhalb wie außerhalb der Figur, sie simuliert Besitzergreifung und Kontrolle wie die Photographie.²⁴ In den längeren Prosatexten Heins kommt sie nicht nur in den Lebens- und Persnlichkeitsmngeln seiner Protagonisten zum Ausdruck, in ihrem bewußt gehegten²⁵ und thematisierten beschränkten Wahrnehmungshorizont, sondern ebenso im Erzählmodus. Die personale Perspektive des in der dritten Person geschriebenen *Tangospielers* ist nicht minder eingeeengt als die Sicht der Ich-Erzählerin im *Fremden Freund* und *Horns Ende*. Wie sehr die Einschätzung der Realität eine Angelegenheit der Sicht ist, kommt im *Tangospieler* explizit zur Sprache (und ist auf die veränderten Verhältnisse nach Dallows Rückkehr aus dem Gefängnis gemünzt):

²⁴ Vgl. Sontag: »Eine Fotografie [...] ist Teil, ist Erweiterung dieses Gegenstands; und sie ist ein wirksames Mittel, ihn in Besitz zu nehmen, ihn unter Kontrolle zu bringen« (S, 148).

Der ursprünglich magischen Bedeutung von Fotografie ist sich Claudia gleichfalls bewußt. Sie weigert sich, Menschen aufzunehmen, um ihre Intimsphäre nicht zu verletzen (F, 102). Sie möchte keine Macht über ihre Mitmenschen ausüben, vgl. S. 147: »[...] das Bildermachen in seinen Ursprüngen zu verstehen, als ein praktisches magisches Tun [...], ein Mittel, Macht über etwas zu gewinnen oder Macht über etwas auszuüben.«

²⁵ Von einem Frauenbild ausgehend, das, im Gegensatz zu männlicher Fragmentierung (der Beherrschbarkeit und Effizienz willen), weibliche Ganzheitlichkeit, Determiniertheit durch Emotionen sowie Interesse an alternativen Lebensweisen postuliert, kann die Einschätzung von Heins Ich-Erzählerin Claudia nur negativ ausfallen. Eine feministische Kritik könnte Claudias Mängel und Deformationen als eine verfälschende Darstellung weiblicher Verhaltensweisen einstufen. Damit zeigt sich, wie sehr das feministische Frauenbild ein historisches ist. Außerdem kann die Kritik schon daher nicht an dieser Stelle einsetzen, da die Reduktion für sämtliche Hein-Figuren charakteristisch ist, was dieser Beitrag zu beweisen trachtet.

»Ist das nicht eine verquere Welt, Sylvia?«

»Das kommt vermutlich auf den Betrachter an«, sagte sie sehr zurückhaltend.

»Eine Frage des Standpunkts, ich erinnere mich«, sagte Dallow (T, 33).

Der Zerstückelung des Raums, die der Punktauflösung des Bildes auf dem Fernsehschirm gleicht, entspricht die Sequenzierung des Zeitkontinuums in »Augenblicke« (sic!). Protokollartig, eben einer Kamerafahrt gleich, werden die kurzen, häufig elliptischen Sätze aneinandergereiht: »Da werden eher Filmbilder lakonisch beschrieben als Vorgänge episch erzählt.«²⁶ Aufgelöst in Handlungsmomente wird das Geschehen zwar gleichsam in Szene gesetzt, ein Zeit- oder Raumhorizont bleibt indes auf ein Minimum beschränkt. Dargestellt wird das Zeitgefühl der Hauptfiguren Claudia und Dallow, Spodeck und Thomas: Für Claudia ist etwa die Einführung der Sommerzeit vielleicht

in diesen Monaten das Aufregendste, was in meinem Leben geschah [...] es war ein Eingriff in die Zeit, die Unterbrechung eines unbeeinträchtigen, regelmäßigen Ablaufs. In meinem Leben gibt es solch radikale Eingriffe nicht. Es verläuft mit der Stupidität eines Perpendikelschlags, mit der unveränderlichen Bewegung eines Regulators [...]. Eine Bewegung, die zu nichts führt, die keine Überraschungen, Abweichungen, Sommerzeiten, Unregelmäßigkeiten kennt und deren einzige Sensation der irgendwann eintretende Stillstand ist. (F. 197/198)

Als breiige, klebrige Zeitmasse des Immergleichen erlebt, geht ihnen, die ohne Hoffnung und in steter Abwehr gegen einschneidende Veränderungen leben, die Vergangenheit wie die Zukunft abhandeln und damit letztlich sie selbst, denn ihr Leben wird zum Warten auf den Tod.²⁷

Fotografieren: Leben aus zweiter Hand, Isolation

Die Reduktion der Zeit- und Raumperspektive läßt lediglich eine Vernetzung auf der Oberfläche zu, ihre Glätte wird zum Spiegel der Figuren und zum Glatteis für den Leser. Versinnbildlicht wird das Verhältnis der Protagonistin Claudia und Dallows zur Umwelt in Claudias Fotografiemanie. »Ein ständig komplexer werdendes Wirklichkeitsbewußtsein schafft seine eigenen kompensatorischen Leidenschaften und Vereinfachungen, deren verführerischste das Bildermachen ist,« heißt es bei Susan Sontag (S, 154). Das Fotografierte wird zur Ersatzwelt, das Fotografieren selbst zum Leben aus zweiter Hand, es sind »Erfahrungen auf der Suche nach einer krisensicheren Form« (ebda.). Das genau ist es, was Claudia für sich in Anspruch nimmt: »Die Welt in Gestalt von Bildern besitzen, heißt nichts anderes, als die Unwirklichkeit und Ferne des Realen aufs neue erfahren,« so wiederum Sontag (S, 156). Dieses »facettenhafte, dislozierende Sehen« führt nicht »zur Vereinigung mit der Natur, sondern zur Entfremdung von ihr« (S, 96), es fördert Isolation und ein Konsumverhalten, das letztlich die Erschöpfung des Wirklichkeitssinns zur Folge hat. Der Fotograf sieht nämlich zunehmend lediglich das, was zu sehen er bereit ist. Sein Horizont ist demnach begrenzt durch sein defizitäres, sein ausblendendes Begreifen der Realität, der Welt um ihn herum. Da auch

²⁶ Hirdina, S. 141.

²⁷ Vgl. F, 38: Henry sagt von sich: »Ich fürchte mich nicht davor zu sterben. Schlimmer ist es für mich, nicht zu leben, nicht wirklich zu leben« (auch T, 134).

seine Fotos von seinem Sehen bestimmt sind, Projektionen eines zersplitterten Ich, können die Wirklichkeitsausschnitte nicht objektiv sein und keine allgemeine Gültigkeit beanspruchen. Als Vorspiegelung einer Totalität und der Wirklichkeitsaneignung, denn in Bildern kann alles »miteinander vereinbar gemacht werden«,²⁸ sind sie lügnerisch, verführend, manipulativ.

Mit seinen Fotos stellt sich der Fotograf in die Reihe

gegeneinander völlig isolierter Individuen, die in einer tendenziell totalen Immanenz wie in einem Gefängnis vegetieren. Pascals Satz, daß die Menschen *sub specie* der Phantasie wie Sträflinge in einer Zelle sind, die erfüllt ist von Bildern ihrer Erlösung, hat sich auf schauerliche Weise bewahrheitet. (K, 75)

Die Fotos, die er macht, stellen eine »Implosion von Phantasie und Wirklichkeit« (K, 74) dar. Sie sind zugleich real, da sie der empirischen Realität entstammen, und fiktiv, da der Fotograf sie durch das Prisma, die Linse seiner Imagination sieht und aufnimmt. Die Sinn- und Wirklichkeitskonstruktion Claudias und Dallows beschränkt soziale Interaktionsprozesse auf ein Minimum, auf jene notwendigsten, oberflächlichen Kommunikationsschemata, die die Fassade sinnhaften, »normalen« Handelns erhalten, existenzbewahrend, nicht jedoch sinngeneig wirken. Die Zellenstruktur, mit der Haut als Panzer,²⁹ wird zum Lebensmodus: Das freiwillige Gefängnis Claudias im Einzimmerwohnungsblock³⁰ und Einbahnleben, Dallows »Heimweh nach der Zelle« (T, 121), Spodecks und Kruschkatz' Exilierung in Bad Guldenberg, all diese Selbstnötigungen aus Berührungs- und Versagensängsten gehen Hand in Hand mit dem Angepaßtsein, mit »hyperkonformem« Verhalten,³¹ sie sind als Selbstbestrafung deutbar für die Unfähigkeit zu leben. Unter dem Vorzeichen des Todes, finaler Negativität, wird hier eine Vorstellung des Subjekts und seiner kognitiven Prozesse als »autopoietisches, geschlossenes, strukturdeterminiertes System«³² inszeniert.

²⁸ Der dazugehörige Kontext lautet, S. 166: »Schon unsere Vorstellung von der Welt [...] ist wie eine Panoramaaufnahme [...] Diese scheinhafte Einheit der Welt wird durch die Übersetzung ihrer Inhalte in Bilder bewirkt. Bilder sind stets miteinander vereinbar oder sie können miteinander vereinbar gemacht werden — auch dann, wenn die Wirklichkeiten, die sie darstellen, es nicht sind.«

²⁹ Vgl. D, 209: »Ich bin unverletzlich geworden. Ich habe in Drachenblut gebadet, und kein Lindenblatt ließ mich irgendwie schutzlos. Aus dieser Haut komme ich nicht mehr heraus. In meiner unverletzlichen Hülle werde ich krepieren an Sehnsucht nach Katharina [...] ich möchte aus diesem dicken Fell meiner Ängste und meines Mißtrauens heraus [...] Meine undurchlässige Haut ist meine feste Burg.«

³⁰ Das Interieur wird Claudia zur Lebensform: Ähnlich wie in Kafkas *Der Bau* bedeutet die Reduktion auf den Einzelleninnenraum Schutz und Gefängnis zugleich, Geborgenheit und Bedrohung.

³¹ In seinem Buch über den labyrinthischen Diskurs, worin sich zahlreiche Parallelen zu Heins Welten und seinen Schreibverfahren nachweisen ließen, macht Manfred Schmelting auf Menachem Rosners Begriff und »Kategorie des ‚superkonformen‘ Verhaltens« aufmerksam: »Die Entfremdung manifestiert sich also in der Tatsache, daß der einzelne gegen seinen Willen Gesetzen und sozialen Konventionen gehorcht und eine Haltung von Hyperkonformismus annimmt.« (Menachem Rosner, Entfremdung, Fetischismus, Anomie, in: Heinz-Horst Schrey (Hg.), *Entfremdung*, Darmstadt 1975, S. 446, zit. nach Max Schmelting, *Der labyrinthische Diskurs*, Frankfurt/Main 1987, S. 21).

³² Dies ist im Sinne Maturanas gemeint, wie ihn Siegfried J. Schmitdt in seiner Einführung zu *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus* (Frankfurt/Main 1987) zitiert, vgl. S. 44 ff.

Claudia, deren Schränke bereits bis zum Rand voll sind mit Fotos zerfallener Bauwerke (F, 47, 65) und toter Natur, ist sich ihres *limited point of view* nicht bewußt. Sie sieht, sie beschreibt, sie räsonniert, indes begreift sie nichts. Sie fotografiert manisch, merkt zwar, daß ihren Fotos der »Horizont /fehlt/, ihnen fehlt das Verwelken, Vergehen und damit die Hoffnung« (F, 210), erfaßt jedoch nicht, daß es dabei um Projektionen ihrer selbst, ihres Innenlebens geht. Wie sie sich mit ihrer Kamera Ausschnitte kaputter Landschaft und Natur aussucht, klaubt sie mit ihrem inneren Auge nur diejenigen Charakteristika an Menschen heraus, die sie am eigenen Körper und Leben unbewußt stören. Entsprechend beschreibt sie nur defekte menschliche Beziehungen, angegriffene Partnerschaften, verratene Freundschaften und mißbrauchte Bekanntschaften.³³

Von Frauen, mit denen sie verkehrt — außer Haus natürlich, sodaß die Intimsphäre ihrer Wohnung abgeschirmt bleibt —, macht sie sich stets ein Bild, fällt über sie Urteile. Trotz ihres abgeklärten, unsentimentalen Gehabes dürfte es sich dabei um sehr einseitige, unfaire Bewertungen handeln, da ihre »Freundinnen« lediglich durch ihre Augen, durch das Prisma ihrer Komplexe und Frustrationen betrachtet werden. Demnach wird auf andere Frauen das projiziert, was Claudia bei sich verdrängt, ablehnt, nicht akzeptieren kann und will. »Es ist anstrengend, mit einer Frau befreundet zu sein, die sich mit ihren Demütigungen abgefunden hat« (F, 14), meint sie zu Anne, die verheiratet ist und vier Kinder hat. Daß es sich hier vermutlich um ihren Komplex handelt, keine Kinder zu haben, weil sie als emanzipierte Frau nicht andere über ihren Körper verfügen lassen will,³⁴ wird erst gegen Ende der Novelle deutlich (F, 207), zeichnet sich hingegen schon in ihren sarkastischen Bemerkungen zu Karla, der Krankenschwester, ab, mit der sie ihr Arbeitszimmer teilt:

Karla verspätet sich jeden Tag... und immer mit dem Hinweis auf ihre Kinder. Vermutlich erwähnt sie ihre Kinder in der Annahme, bei mir ein schlechtes Gewissen zu wecken. Sie ist dieser Typ Frau, der unbeirrt an der Mutterrolle festhält. Das kuhäugige, warme Glück, das lassen wir uns nicht nehmen, da weiß man doch, wozu man lebt... Sie weiß auch genau, warum meine Ehe geschieden wurde. Sie ist überzeugt, daß mein Mann mich verließ, weil ich ihm keine dicken Kinder in die Welt setzte oder weil ich keinen dicken Busen habe oder weil ich mich nicht schminke. (F, 10/11)

³³ Claudias Freundin Anne wird regelmäßig von ihrem Mann vergewaltigt (F, 14). Die geschiedene Frau von Claudias Freund Henry ist eine »unschöne, verbitterte Frau, die fortgesetzt ihr Leben befragte, um den Schuldigen für soviel Banalität und verblichene Hoffnungen zu finden.« (F, 22). Die Ehe von Charlotte und Michael Kramer, die nach außen hin »ausgeglichen, liebe Leute [sind], die ganz für ihre Kinder leben« (F, 55), klappt auch nicht: Sie betrügt ihren Mann mit einem Fernstudenten, er macht Claudia unbeholfene Avancen. Weitere Beispiele, auch aus Claudias Familie, könnten angeführt werden.

Liest man Henry als Wunsch- und Projektionsfigur, dann wird die Schizophrenie Claudias in seinem Gesicht widergespiegelt: »Sein Gesicht war unregelmäßig, als wäre es aus zwei verschiedenen Hälften zusammengesetzt.« (F, 27) Dallow lernt auf Jobsuche eine Sekretärin kennen, die gleichfalls aus zwei heterogenen Teilen zusammengesetzt scheint: »Als sei sie aus zwei Personen zusammengesetzt, ein falsch zusammengefügtes Puzzle [...]« (T, 125). Beide Stellen erinnern an Thomas' Spiel vor dem Frisierspiegel seiner Mutter (H, 130 ff).

³⁴ Aus diesem Grund und da sie keine Beziehung zum Ungeborenen aufbauen kann, treibt Claudia zweimal ab (vgl. F, 104 ff). Sie fürchtet, zum Objekt gemacht

Das Insistieren auf den »diskreditierenden« Eigenschaften Karlas läßt vermuten, sie sei neidisch auf sie, die trotz Berufs und Mutterrolle eine »Frau« geblieben ist — ein bißchen »männertoll«, mütterlich, anziehend, einverstanden mit ihrem Körper, ihrer Sexualität, ihren Schwächen.³⁵ All das glaubt Claudia aufgeben zu müssen zugunsten eines *coolen* Auftretens, einer Emanzipation, die verstanden wird als »Befreiung« von den Leiden lästiger Emotionalität und Sensibilität.³⁶ Sie reklamiert für sich die ins Unverbindliche und Beliebig ausufernde »Normalität« ihres »fremden Freundes« Henry und ihres »Zwillingsbruders«³⁷ Dallow, doch was die beiden Männer bereits gänzlich verinnerlicht haben, muß sie sich mit pathologischer Penetranz einreden.

»Vertrackterweise wird am anderen jedoch nur das bemerkt, woran man selbst leidet. Das meiste ist potenzierte Spiegelfechterei,« schreibt Kamper resumierend (K, 52). Die anderen Figuren als Spiegel, als Reflexion des Ich, bedeuten zum einen die Zersplitterung des Subjekts, die Auflösung einer konsistenten Identität (»Zumindest wüßte ich dann, was ich für eine Person bin. Ich weiß es bis heute nicht. Ich weiß nicht einmal, ob ich daran interessiert bin, es zu erfahren . . .« (F, 178) zum anderen wird dieser Streuung des Blicks auf das Erzähler-Ich die Einsinnigkeit der personalen Perspektive, die Reduktion des Geschehens auf Binnenräume der Wahrnehmung aufgefangen. Zum Vorschein kommen indes in dieser »zerstreuten« Perspektive oberflächlich zwar intakte Gesichter, doch sie sind, wie Thomas' Spiegel zeigt, Fratzen:

Hinter dem kühlen Glas des Spiegels erschien eine Bildergalerie meiner Porträts. Ich war verhundertfacht, ich war in fremde Ferne gerückt, ich war mir unerreichbar [...] Sobald ich den Spiegel nur um einen Millimeter verrückte, blickte mich ein fantastisches, beunruhigendes und doch faszinierendes Bild an [...] Nun verschwand ein Streifen meines Kopfes. Die Nase wurde unauffindbar. Einäugig geworden, betrachtete ich das mir verbliebene Auge [...] Das Fehlende war ausgerissen ohne ein Zeichen von Verletzungen. Keine Wunde, keine Narbe deuteten auf verlorene Gesichtsteile [...] Dieser grauenvolle, entstellte Quetschkopf war ich. Ein nasenloses Gesicht mit einem einzigen, aus zwei Pupillen zusammengesetzten Auge. Diese Fratze war nun mein Spiegelbild. Mein Ebenbild. (H, 133)

Wird im *Fremden Freund* die Sichtverengung der Erzählerin kompensiert durch die kaleidoskopartige Auffächerung des Blicks im Anvisierten und Gespiegelten, so wird in *Horn Ende* derselbe Effekt der Konturenauflösung im umgekehrten Verfahren erzielt. Die Figur Horn wird zerlegt in Aussagen der

zu werden und flüchtet sich lieber in den »Schaffensakt« des Fotoentwickelns (vgl. S, 103). Als Claudia ein »radloser Kinderwagen ins Objektiv« (F, 66) gerät, hat sie plötzlich einen Schweißausbruch. Die verdrängten Wünsche dringen an die Körperoberfläche.

³⁵ Die Schizophrenie Claudias äußert sich in ihrer männlich-weiblichen Doppelnatur: Einerseits ahmt sie männliche Denk- und Verhaltensweisen nach, sogar ihr knabenhaftes Äußeres reflektiert ihre Haltung, andererseits gelten ihre unterdrückten Wünsche der »weiblichen« Ganzheitlichkeit. Sie ist »Spiegel« des männlichen Geschlechts und zugleich Zeichen für den weiblichen Mangel. Vgl. Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/Main 1980.

³⁶ Claudias Deformation im Körperlichen und Geschlechtlichen ist ein Spätschaden ihrer Jugend, vgl. F, 142: »Jahrelang war mein Kopf mit verquastem Bildern von Sexualität verklebt.« (F, 136) Claudias Erziehung gegen den Körper verurteilt ihre Ablehnung jeglicher körperlicher Signale.

³⁷ Vgl. Hirdina, S. 138: Die Parallele zwischen Dallow und Claudia taucht in Rezensionen und Kritiken häufig auf.

fünf Ich-Erzähler über ihn, es entsteht daraus ein schemenhaft verschwommenes Bild, da die Brennpunkte nicht übereinstimmen. Ebenso trügerisch ist das Bild, das sich der Leser macht, denn er tendiert zur Abrundung: »Das Ganze ist das Unwahre.« (K, 81). Die Falle, in die das Subjekt (auch der Leser) sich verstrickt, ist die Illusion von Einheit, Fülle und dem Eigentlichen. Die Wahrheit ist das Gegenteil: Zerstückelung, Leere und Fremdheit.

Zerstückelter Körper, imaginäre Einheit des Spiegelbildes

In dieser Zerstückelung des Subjekts kommt die Geschichte des Körpers, seiner Kränkungen zum Vorschein. Bei Claudia und Thomas, indem sie sich an das Kind, das sie einmal waren, erinnern, und bei Horn, indem die Ich-Erzähler seine und ihre Geschichte rekapitulieren. Der Körper hat als Maschine zu »funktionieren«, so heißt es, wenn man ernstlich krank wird: »[...] die Apparatur ist insgesamt zum Teufel. Sie will nicht mehr.« (H, 275). Diesbezüglich, obgleich in einem anderen Kontext, führt Kamper aus:

Immer deutlicher zeigt sich, besonders an der forcierten Reparatur beschädigter Identitäten, daß die Struktur des Subjekts importiert ist, daß sie als Außenstelle von Vergesellschaftungsinstanzen funktioniert, oder genauer: nicht mehr funktioniert. Es ist also Zeit für die Artikulation einer Enttäuschung, für die Aufhebung einer Täuschung im Entscheidenden: Selbstbesitz ist nicht möglich; das Ich hat keine Präsenz und Fülle; es gibt kein Eigentum am Körper, nicht einmal im Widerstand gegen fremde Ansprüche. (K, 86)

Die Konsequenz aus dieser Erkenntnis ziehen, heißt wie Horn Selbstmord begehen, in Resignation oder Wahnsinn verfallen wie Dallow, Kruschkatz und Spodeck, oder aber, wie es die meisten, allen voran Claudia, tun, sich Täuschungen hinzugeben. Die Einbrüche dessen, was zur Wahrheit führen könnte, das Unkontrollierbare des Begehrens im Traum, im Erinnern, in den Wünschen des Körpers,³⁸ werden konsequent gemieden, rationalisiert, übertüncht, eskamotiert. Darüber schiebt sich die »überwirkliche Realität, meine alltäglichen Abziehbilder, [...] bunt, laut, vergeßlich. Heilsam.« (F, 7)

Die Täuschungen sind vielfältig: Die Alltagswirklichkeit oder die Kunst, persönliche Geschichte oder die der Gattung, sie alle verwandeln sich in bunte oder fahle, schillernde Schleier, um die »Wahrheit« zu verbergen.³⁹ Zur Deutung dieses Epochenphänomens der Selbstbespiegelung und des Vorgaukelns

³⁸ Vgl. F, 68: »Im Hintergrund das Wissen um meine stete Bereitschaft, mich aufzugeben, Sehnsucht nach Infantilität. Der schwere süßliche Duft, geborgen zu sein. Wie der drückende und doch angenehme Duft von verwelkenden Totenblumen.« Es gibt zwei Symbolfiguren in der Novelle, die Sehnsucht und Hoffnung verkörpern: Zum einen die Jugendfreundin Claudias Katharina, zum anderen das schöne blonde Mädchen Hella, das Claudia einen Apfel schenkt (F, 93). Gegen Ende der Novelle heißt es dennach: »Meine verlorengegangene Fähigkeit, einen anderen bedingungslos zu lieben. Es ist die Sehnsucht nach Katharina, nach der Kinderliebe, nach einer Freundschaft, zu der nur Kinder fähig sind. Ich vermisse jetzt Katharina sehr.« (F, 208)

³⁹ Die Schleiermetapher, ein literarischer Topos, den man auch auf Schillers Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais* kennt, wird von Hein mehrmals eingesetzt. In *Horns Ende* sagt Kruschkatz: »Es gibt keine Geschichte. Geschichte ist hilfreiche Metaphysik, um mit der eigenen Sterblichkeit auszukommen, der schöne Schleier um den leeren Schädel des Todes.« (H, 27), vgl. auch Ö, 14, F, 70.

einer abhandengekommenen, doch lebensnotwendigen Einheit des Subjekts wird Freuds Narzißmustheorie bemüht, in der Weiterführung und Wiederbelebung durch Lacan: »Wie der Schlaf die Erinnerung an das intra-uterine Leben wachhalte, so der Narzißmus das Bild einer Einheit, die an Stelle einer unerträglichen Erfahrung trete, der Erfahrung einer Zerstückelung unter Lebensgefahr.« (K, 85)

Der heutige Narziß — und Claudia sowie Dallow sind mit ihrem »rettungslos abgeschirmten Bewußtsein« (K, 73) beispielhaft dafür — lebt mit der Einbildung der imaginären Einheit seines Spiegelbildes, wodurch die reale Lebensgefahr zunächst vermieden wird. Es mangelt ihm nach Julia Kristeva an Liebe, »weil er nichts ist«, ⁴⁰ höchstens »ein Exilierter, ein seines psychischen Raumes Beraubter«, weil er »fremd ist in einer von Begierde und Macht bestimmten Welt.« ⁴¹ Da er der Welt die Zuneigung aufkündigt, ist er liebesunfähig (F, 139) und hat keine Identität. Um diese Leere zu füllen, bespiegelt er sich in allem, was ihn umgibt. (»Ich hatte versucht, in die alten Klassenzimmer zu sehen, doch die Scheiben waren blind, sie spiegelten undeutlich mein Gesicht.«) (F, 139)

So fällt der Blick zurück, zu den Ursprüngen, den eigenen Erinnerungen, der historischen Vergangenheit der abendländischen Zivilisation: Die Rückschau, die Maskierung des Anfangs in ihrer modellierenden Funktion ist nach Lotman »nicht nur Zeugnis der Existenz, sondern steht auch an der Stelle der späteren Kategorie der Kausalität.« ⁴² Wo eine Kausalitätsreihe bis in die Gegenwart gezogen werden kann, entsteht die zur Identitätsbildung und -sicherung notwendige Konsistenz und Kontinuität. Wer Geschichte hat, der weiß, wer er ist, und wohin er geht: Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft. Horn spricht aus tiefster Überzeugung:

Welch ein entsetzlicher Gedanke, ohne Gedächtnis leben zu wollen.
Wir würden ohne Erfahrungen leben müssen, ohne Wissen und Werte.
Löschen Sie das Gedächtnis eines Menschen und Sie löschen die Menschheit. (H, 281)

Von der Dringlichkeit des Gedenkens überzeugt — oder ist es doch nur Identitätswahn? — mahnt, treibt der tote Horn die lebenden Nachkommen zur Erinnerungsarbeit an. Indes scheint das Zurückholen der Vergangenheit, ein sich Berufen-Wollen darauf, in sämtlichen Texten zum Scheitern verurteilt: Claudia muß nach dem mißlungenen Ausflug in ihre Heimatstadt G. erkennen:

Die Vergangenheit ist nicht mehr auffindbar. Es bleiben nur die ungenauen Reste und Vorstellungen in uns. Verzerrt, verschönt, falsch [...] Mein G. ist nicht mehr vorhanden [...] Es gibt keine Wiederkehr, keine Heimfahrt. Hinter uns sind nur brennende Städte, und die Umkehrende, die Zurückblickende erstarrt zu einer Säule bitteren Salzes. (F, 139)

Das hat ihr Henry, ihr fremder Freund, bereits prophezeit und Kruschkatz sowie Dr. Spodeck, die Antipoden zu Horn in ihrem Geschichtsverständnis, würden ihm beipflichten. Sie sehen in der Geschichte die Krücke, um die

⁴⁰ Julia Kristeva, Das Liebesverlangen der Außerirdischen, Teilabdruck aus *Histoires d'amour*, Paris 1983, in: Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, München 1984, S. 44.

⁴¹ Ebd., S. 49.

⁴² Lotman, S. 321.

Wahrheit auszuhalten, »um mit der Sterblichkeit auszukommen, der schöne Schleier um den leeren Schädel des Todes.« (H, 27)

Heins Kritik richtet sich gegen das Verfügbarmachen der Geschichte von der Gegenwart her (H, 27): Abgelehnt wird die anachronistische Vorstellung einer objektiven, heilen, da sanktionierten Historie, die in der perfekten Simulation, der Vor-täuschung ihrer Authentizität wiederum zu Fotos und Spiegeln greift wie im »Schüfftan«-Verfahren.⁴³ Den Kognitionsregeln eines selbstreferenziellen, strukturbestimmten, geschlossenen Systems unterworfen, funktioniert das menschliche Erinnerungsvermögen über das Bewußtsein. Das wiederum ist ein Filter, es arbeitet mit tausend Spiegeln, »von denen jeder tausendfach gebrochen ist.« Demnach hinkt der Vergleich des Gedächtnisses mit dem Film:

Tatsächlich erinnern wir uns anschaulich, bildlich. Es sind Bilder einer Kamera unseres Kopfes, die vor unserem geistigen Auge wie auf einer Kinoleinwand ablaufen [...] Unsere Erinnerungen sind eben keine nüchternen Aufzeichnungen, keine Filmaufnahmen [...] Wir speichern nicht ein Geschehen, sondern unser Bewußtsein, unser Denken über ein Ereignis. Es sind persönliche Erinnerungen, was nicht weniger sagen will, als daß all unser Erinnern kein Bild der Welt liefert, sondern ein durch das Spiegelkabinett unseres Kopfes entworfenenes Puzzle jenes Bildes mit unseren individuellen Verspiegelungen, Auslassungen und Einfügungen. Das mag als Bild der Welt erscheinen und dient uns auch als Weltbild, in Wahrheit ist es allein eine Darstellung unseres Bewußtseins, wie wir den gebrochenen Spiegel unseres Gehirns zu nennen pflegen. (H, 279/280)

In der Film- und Spiegelmetapher findet man zudem noch jenen Zugriff veranschaulicht, der die Posthistorie charakterisiert und der entlarvt wird: jenen verschleißenden Konsum von Vergangenheit, die auf handhabbare Bruchstücke, auf Relikte reduziert, in beliebige Bilderpuzzles eingefügt werden kann. Im Sammeln toter Dinge, im musealdilettantischen⁴⁴ Auffüllen des Vakuums glauben die Protagonisten Heins paradoxerweise die Gegenwart beleben zu können; sie bauen sich damit eine narzißtische Ersatzwelt, die ihnen die Gegenwart umso schneller entgleiten läßt. Das Interesse, etwa jenes des Historikers Dallow, wendet sich definitiv Vergangenem zu, um vom Zeitgesche-

⁴³ Auffällig und bedeutsam ist die Parallele zwischen Ich- und Gesichtverzerrung: Thomas' Spiel mit seinem Ebenbild vor dem Frisierspiegel seiner Mutter (H, 130 ff) entspricht der Schilderung des Schüfftan-Effekts (H, 278): »Das ursprüngliche Bild wird auf einen in der Mitte gebrochenen Spiegel geworfen und erneut aufgenommen, und je nachdem, in welchem Winkel die Spiegel zueinander stehen, kann man nun Teile des Bildes verschwinden lassen oder neue, nicht dazugehörige Bilder einspiegeln.« Das Wichtige dabei ist die »Unverletztheit« der Oberfläche in beiden Fällen: »Dem Betrachter bietet sich stets ein unverletzt scheinendes, originales Bild.« (ebd.) Spurlos wird die Wahrheit getilgt, es bleibt kein Körpergedächtnis, keine Narbe.

⁴⁴ Claudia sammelt Fotos der toten Natur und verfallener Gebäude, als müßte, könnte sie dadurch ihren eigenen Tod imaginieren oder vermeiden. Es ist dies eine typische narzißtische Haltung. Dr. Spodeck sammelt Krankengeschichten und dokumentiert die Gemeinheit seiner Stadt. Horn ist Museumsdirektor und befaßt sich mit Archäologie, er sammelt Scherben früherer Zivilisationen. Thomas wühlt in alten Fotos, Papieren und Chroniken, er fürchtet sich vor den Augen der ausgestopften Tiere in Museum, die alle »Leben vorzutauschen hatten« (H, 77). Thomas setzt sie in direkte Verbindung mit dem Tod: »Die gläsernen Augen waren seit diesem Tag das unheilvolle Zeichen des Todes für mich [...] sie strahlten eine tödliche Bedrohung aus« (H, 76/77). Tödlich ist die Simulation des Lebens.

hen — im *Tangospieler* sind es die Ereignisse vor und im August 1968 — verschont zu werden.⁴⁵ Die Flucht in eine dem Augenmaß und Gutdünken des Einzelnen angepaßte unverbindliche Vergangenheit, ist eine der zahlreichen Hilfskonstruktionen, die verhindern, daß der Narziß auf der Suche nach den Spuren des Anderen (der Geschichte) seine eigenen entdeckt.

Das Erschauen des Spiegelbildes, das Begreifen, daß der »grauenvolle entstellte Quetschkopf [...] diese Fratze« (H, 133) das Ebenbild ist, daß die Suche nach Wahrheit immer im bereits deformierten Ich mündet, verursacht das tödliche Erschrecken, das sich über das Auge abspielt. Denn der »letzte Augenblick — buchstäblich verstanden — ist das Ereignis, das ‚Eräugnis‘ des Endes. Der Umschlag von der Apokalypse zur Katastrophe, von der radikalen Enthüllung der Wahrheit zum Ende der Welt wird vom Blick bewerkstelligt, der die Kontrolle über das Sichtbare um den Preis seiner Vernichtung erreicht. Die Immanenz des Selbst ist unerträglich, deshalb wird sie endgültige Zerstörung programmatisch« (K, 89).

Durch Verkennungsstrategien, rationale und imaginäre, Krücken zum überleben, nicht zum Leben, wird die Katastrophe verlangsamt, gedehnt; die unter konstantem Selbsttäuschungsdruck stehenden Menschen existieren in einer »todesähnlichen Erstarrung«, in »paradiesischer Langeweile« (Kamper), es ist ein Schrecken ohne Ende. Allein der Körper setzt aus diesem zivilisationszerstörten Territorium Signale: Das Gefühlswrack Dallow wird von momentanen Lähmungen seiner Finger und Schweißausbrüchen belästigt, Claudia leidet in ihrem Panzer unter ihrem überempfindlichen Geruchssinn, ihr Vater bekommt eine verräterische weiße Haut über seinen Fingerknöcheln, Dallows Vater hingegen schreit laut in seinen Träumen. Es sind Reste der Rebellion gegen eine selbstzerstörerische Lebenspraxis, gegen die Verinnerlichung von Fremdbestimmung. Strahlungen jenes »radioaktiven Mülls des Individuums«, von dem Claudia sagt:

Ein radioaktiver Müll des Individuums, der unendlich wirksam bleibt, dessen fast unhörbares Grollen uns ängstigt und mit dem wir nur zu leben verstehen, indem wir ihn in unsere tiefsten Tiefen einsargen, verschließen, versenken. (F, 117)

Die Subversion des Körpers, deren Zeichen es zu entziffern gilt.

Christoph Heim ist ein Chronist, ein gegenwärtiger Zeitgenosse am Ende der Zeiten. Als solcher benutzt er den Splitter in unser aller Augen als Vergrößerungsglas, um die Bruchstellen jener Oberfläche sicht- und fühlbar zu machen, auf der wir uns eingerichtet haben (F, 117). Seine Novelle und seine beiden Romane schildern den »Stand der Zivilisation« und deren Kosten für den einzelnen, einer Zivilisation, die aus Verdrängung besteht (F, 116). Was er darin bietet, sind keine simplen Antworten, keine Eindeutigkeiten auf die Frage, »wo der Einzelne sein Glück, seine Vollendung oder Erfüllung finden könnte« (Ö, 157). Seine längere Prosa ist Beleg dafür:

Daß es nur um ein paar Anregungen geht, wo es vielleicht nicht weitergehen sollte oder wo, wenn es so weitergeht, wir mit diesen Kosten zu rechnen haben und der Einzelne durchaus sein Leben überprüfen sollte, um nicht in Geschichten hineinzugeraten, die ihn dann möglicherweise alles kosten, mithin auch das Leben. (ebd.)

⁴⁵ So sagt Dallow: »Ich beschäftige mich mit dem 19. Jahrhundert. Die Gegenwart hat mich nie interessiert, und Politiker fanden meine Aufmerksamkeit erst, wenn sie vermodert waren. Sie sind dann wesentlich aufrichtiger« (T, 159).

ZUM PROSAWERK INGRID PUGANIGGS

Mira Miladinović

»Ich will dich etwas fragen.
Frage!
Die Leute sagen, daß die Literatur dringt?
Ja und?
Ich will wissen, wohin sie dringt?
Sie dringt in den Leser.
Ich habe noch etwas gehört.
Was hast du gehört?
Ich habe gehört, daß besagte Person.
Welche besagte Person?
Der Leser. Ich habe gehört, daß er Bücher verschlingt.«¹

Die österreichische Autorin Ingrid Puganigg wurde 1947 als Ingrid Kapeller in einem Ort (Gassen in Kärnten) geboren, wo, zugegebenermaßen, fast alle Kapeller heißen. Seit 1962 lebt sie als Wahlvorarlbergerin in Höchst. Sie war in verschiedenen Berufen tätig, um schließlich zur Literatur zu finden. Bis jetzt hat sie sich schreibend mit Lyrik, Prosa und Dramatik (Hörspiele) auseinandergesetzt und für ihre literarische Produktion auch einige Preise erhalten.

In diesem Essay möchten wir den Versuch wagen, anhand von drei in Buchform erschienenen Prosatexten Ingrid Puganiggs, und mehr an Prosaarbeiten hat sie unseres Wissens bis jetzt in Buchform nicht veröffentlicht, ihre Entwicklung als Prosa-Autorin nachzuzeichnen.

Nach dem im Jahre 1978 in der Reihe LYRIK AUS ÖSTERREICH erschienenen Gedichtband ES IST DIE BROMBEERZEIT DIE DUNKLE, der ihre Erstveröffentlichung war und auf den wir hier nicht näher eingehen möchten, brachte Ingrid Puganigg im Jahre 1981 ihr erstes als Roman bezeichnetes Prosawerk mit dem Titel FASNACHT heraus. Der Auftakt dieses Romans mutet filmisch an. Eine weibliche Figur, wir erfahren später, daß sie 24 Jahre alt ist, schließt das Fenster ihres Schlafzimmers, macht Licht, zieht sich vor einem fast blinden Wandspiegel an, setzt sich an den Tisch, dreht die Lampe so, daß das Licht voll in ihr Gesicht fällt und frisiert sich nun vor einem kleineren, auf ihrem Tisch stehenden Spiegel:

Martha würde gern eine tolle Frau sein, so eine wie Irene Papas im Film ‚Alexis Sorbas‘ oder wie Simone Signoret im ‚Narrenschiff‘. Aber da sind zwei Dinge, die Martha dran hindern, eine tolle Frau zu sein: Karl Dubronski und *das da*.²

¹ Ingrid Puganigg: *Laila*, a. a. O., S. 14.

² Ingrid Puganigg: *Fasnacht*, a. a. O., S. 9.

Mit *Karl Dubronski* ist ihr um 24 Jahre älterer, zwergwüchsiger Ehemann gemeint, mit *das da* Marthas vom Biß einer Dogge fast zur Gänze entstelltes Gesicht. Zwei Gezeichnete sind Martha und Dubronski, die nach ihrer durchaus kurzen Grazer Bekanntschaft geheiratet haben, vielleicht auch in der irrigen Annahme, dadurch ihr jeweiliges Leid auf ein geteiltes zu reduzieren, statt es, wie dann eben doch der Fall ist, dadurch zu verdoppeln. Er, Zeitungsausträger, und sie, eine in der Textilbranche beschäftigte Heimarbeiterin, zwei Außenseiter, die ihr Anderssein als äußerliches Merkmal mit sich tragen und sich quer durch die Vorarlberger Welt des jännerlichen anno domini 1978 bewegen. Ihre Andersartigkeit erfüllt sie einerseits fast mit Stolz — als eine Art Auszeichnung —, andererseits jedoch empfinden sie sie als einen Schandfleck, durch den sie zum *abseitigen Mittelpunkt* ihrer Umwelt werden. Gezeichnet sind sie beide, gleichsam naturgemäß, bereits durch pränatale Umstände. Dubronski ist nämlich

der leibliche Sohn (s)einer Mutter und ihres Bruders, der mit dreißig Jahren Graz verließ und ein Guru wurde,³

Martha die Tochter eines Stummen, der

sich mit Burschen⁴

abgab und sich in der Gegend stets als ein Fremder empfand,

obwohl er nur wenige Kilometer von hier geboren wurde.⁵

Dem Liliputaner Dubronski ist Martha vielleicht unbewußt dankbar für ein Gefühl, das sie nur in seiner Gesellschaft empfindet:

Es tat ihr wohl, weil Dubronski ebenso häßlich war wie sie.

Die Eheleute leben nicht miteinander, obwohl sie eine gemeinsame Wohnung bewohnen. Ihr Leben verläuft aneinander vorbei, ja fast schon ohne einander, wobei sie nichtsdestotrotz auf eine seltsame, fast möchte man die Formulierung wagen, *verzweifelte* Art aufeinander fixiert sind. Tagsüber sperrt Dubronski sich in sein Zimmer ein, um dort zu schreiben — ob Briefe oder Adressen, Martha bringt es nie in Erfahrung. Als sie einmal für zehn Tage ins Krankenhaus muß, findet er sich sofort eine andere Frau — die Malerin Pia. Mit ihr hat er dann ein Verhältnis. Sie malt ihn und stirbt eines Tages in ihrer Badewanne unter etwas mysteriösen Umständen, während Dubronski bei ihr zu Besuch ist. Martha findet ihrerseits eine Art Bestätigung durch ihre Kontakte mit Männern, die sie trotz ihrer Verunstaltung anzieht:

Als Martha den Unfall mit der Dogge hatte, wollte der Fleischhauer Martha auf der Stelle heiraten. Aber Martha liebte den Fleischhauer nicht. Und so wurde nichts daraus.⁷

In den Gesprächen, die sie mit ihren Männerbekanntschaften führt, kommt ihre große Vereinsamung zum Ausdruck:

³ ebenda, S. 102.

⁴ ebenda, S. 71.

⁵ ebenda.

⁶ ebenda, S. 10.

⁷ ebenda, S. 64.

Mit wem reden Sie denn, Martha?

Mit meinen erdachten Personen. Wenn ich traurig bin, erdenke ich mir jemand wie einen Vater... Oder ich erdenke mir jemand, der reich ist. Er bringt mich zu einem Gesichtschirurgen... Wenn ich meine erfundenen Personen nicht hätte, wollte ich nicht leben.⁸

In ihrem, Dubronskis Überzeugung nach so leeren Kopf übersprudeln sich Gedanken wie dieser:

Wenn es in der Pizzeria lustig wird, so gegen Mitternacht, werden aus den dort anwesenden Kärntnern, Vorarlbergern, Tirolern, Wienern und Steiermärkern plötzlich allesamt Österreicher. Ja, und dann ist die Welt wieder ganz. Wenn auch nur bis zur Ausnüchterung. Sie singen gemeinsam die Lieder von Heino. Die aber handeln vom wunderschönen deutschen Rhein.⁹

Ihre Gedanken sind jedoch nicht *seine* Gedanken. Martha entzieht sich ihrem Mann immer mehr, weder ein Miteinander noch ein Nebeneinander scheinen mehr möglich. Ein letzter Versuch seinerseits, die Ehe vielleicht doch noch zu retten, ist seine Einladung, Martha möge mit ihm nach Paris. Das lehnt sie ab. Er verläßt sie:

Sie weiß, daß sie keine Wohnung mehr haben wird, keine Arbeit, keine Menschen.

Sie geht hinunter zum Alten Rhein.

Das Geld, das sie bei sich trägt, verschenkt sie.

Sie setzt sich in einen Baum.

Leute kommen. Sie fragen Martha, was sie hier treibt. Komm aus dem Baum, sagen sie.

Dann gehen sie weiter.¹⁰

FASNACHT ist ein eigenwilliger Text ohne jegliche Psychologisierung, in dem die Autorin den Einbruch des Wundersamen, des der Vernunft sich Entziehenden und des märchenhaft Bösen in den Alltag zweier Menschen literarisch gestaltet. Dabei wendet sie auch diesmal ein Arbeitsprinzip an, das sich bereits in ihrer Gedichtsammlung in Ansätzen zeigt, nämlich das der Reduzierung und Verknappung. Denn Puganigg meint:

Schreiben ist wie Bildhauern — alles Überflüssige muß weggeschlagen werden... Manchmal schreib' ich dreißig Seiten, die ich dann auf einen Satz reduziere — dieser eine Satz soll die Quintessenz der anderen Sätze enthalten.¹¹

Diese Verknappung ist der Schriftstellerin in ihrem Kriminalroman LA HABANERA, der 1984 erschienen ist, fast zum Verhängnis geworden. Die zweite Prosaveröffentlichung Puganiggs hat mit einem Kriminalroman im geläufigen Sinne des Wortes nur das gemeinsam, daß es auch hier um die Ausführung eines Verbrechens geht, dessen sprachlicher Fixierung folgende Erklärung der Autorin vorangestellt wird:

Der Inhalt meines Kriminalromans LA HABANERA erhebt keinen anderen Anspruch als den des grausamen Spiels seiner dort vorkommenden Personen.¹²

⁸ ebenda, Ss. 115—116.

⁹ ebenda, S. 46.

¹⁰ ebenda, S. 178.

¹¹ Sigrid Löffler: *Vom Adel des Außenseiters*, a. a. O., S. 51.

¹² Ingrid Puganigg: *La Habanera*, a. a. O., S. 5.

Wie in der FASNACHT ist auch in LA HABANERA ein exzentrisches Paar in den Mittelpunkt gestellt — ein arbeitsloser Buchhalter, der an einer

Untersuchung über das Verhältnis der Huren zum Geld¹³

schreibt, und einer Frau, die als Mannequin und Prostituierte arbeitet. Sie machen sich gegenseitig das Leben zur Hölle und bewegen sich dabei durch eine Welt, die als etwas Rätselhaftes und Undurchschaubares, dazu auch nur als Andeutung ihr fiktionales Dasein fristet. Die darin vorkommenden Figuren führen ein schattenhaftes, kontur- und lebloses Leben. Wir haben es in dieser Geschichte hauptsächlich mit ihm, Cesare Roncatti, zu tun, der von ihr, Adele Kleboth, getötet werden will, weil er darin die einzige Rechtfertigung für seine Beziehung zu dieser Frau sieht. Daß der Schluß ganz anders ist, als erwartet, macht diesen Kriminalroman nicht spannender:

Der mit zwanzig Minuten verspätete Schnellzug aus Chiasso fährt in den Bahnhof von Bregenz ein. Adele wartet, bis der Zug hält. Dann geht sie auf den Peron. Roncatti steht in der offenen Tür. Er hat einen Revolver in der Hand. Er schießt zweimal. Auf dem Transport ins Krankenhaus stirbt Adele Kleboth.¹⁴

Die Aussparung von Erklärungen und Begründungen zum Tun und Lassen der Hauptfiguren, das Nichtvorhandensein einer gewissen Logik, was alles, unserer Meinung nach, in einem Kriminalroman vielleicht doch etwas schwer zu entbehren ist, hat in diesem Fall, ganz anders als in FASNACHT, keine Früchte getragen.

Anläßlich der im Jahre 1988 erfolgten Veröffentlichung ihres bis jetzt letzten Buches LAILA. EINE ZWIESPRACHE meint Ingrid Puganigg Hans Haider gegenüber folgendes:

Ich habe noch nie einen Roman geschrieben.¹⁵

Daraufhin angesprochen, wie sich diese Behauptung mit der Tatsache verträgt, daß FASNACHT die gedruckte Bezeichnung ROMAN und LA HABANERA die des KRIMINALROMANS tragen, antwortet sie:

Ja, dafür kann ich nichts. Ich kann gar nicht Romane schreiben. Ich bin keine Schreibperson, und ich werde auch nie eine Schreibperson sein.¹⁶

Diesem Buch von Ingrid Puganigg wird man am wenigsten gerecht, wenn man es versuchte, durch ein Nacherzählen wiederzugeben. In Gedankeneinheiten, die oft nur *einen* Satz umfassen und nie länger als eine gedruckte Buchseite sind, die fragmentarisch, aperçuhaft, auch aphoristisch pointiert anmuten, äußert sich Laila, dieses auf Bestellung und gegen Bezahlung Briefe schreibendes Wesen zum Leben, Lieben und Schreiben. Das Buch ist in zwölf ungleich lange Kapitel eingeteilt, die eigentlich nichts anderes als nicht streng nach Thema geordnete Gedankenblöcke sind. Eines der Hauptmerkmale dieser Gedankenblöcke sind leere Stellen, von Sigrid Löffler kritisch »Leerstellen« genannt, die im Buch mehr Platz einnehmen als der geschriebene Text.

¹³ ebenda, S. 36.

¹⁴ ebenda, S. 105.

¹⁵ Hans Haider: *Dreimal Francis Bacon*, a. a. O.

¹⁶ ebenda.

Dadurch wird auch optisch die Offenheit und das permanent Fragmentarische des Buches hervorgehoben. Da die Autorin hier auf ein kontinuierliches Erzählen verzichtet, da sie ihre Methode des Streichens, Kürzens und Zusammenraffens derart auf die Spitze treibt, entsteht beim Leser der Eindruck eines sich ständig kaleidoskopartig wandelnden Textes. Um unsere Behauptungen ein wenig zu illustrieren, möchten wir nachstehend einige Stellen aus dem Buch bringen, wobei wir nicht umhin konnten, dem berüchtigten, zum Teil auch eigenen Germanistenordnungswahn folgend, die Äußerungen Lailas in drei Gruppen einzuteilen:

I. Zum Leben:

Sehr geehrter Herr Präsident, ich bedanke mich für den ersten großen Einwandererpreis Ihres Landes. Daß dieser Preis mir zuteil geworden ist, widerspricht den Untersuchungsergebnissen der Meinungsforschungsinstitute, wonach weltweit nur noch national gekocht, gegessen, verdaut werden darf.¹⁷

Sehr geehrter Herr Präsident, in Ihrem Land, vielleicht wissen Sie es nicht, legen die Leute Hand an sich, als befände sich Ihr Land in einem Ausnahmezustand. Sehr geehrte Briefeschreiberin, dies ist ein freies Land.¹⁸

Korruption! Macht! Ich leiste Widerstand!
Wenn du so schreist, versagt dir noch die Stimme!¹⁹

II. Zur Liebe:

Sein Haar ist dicht. Das weiß ich noch. Vom Rauchen erholt sich die Stimme kaum. Er schmeichelt mir am Telefon. Er hat mich lang nicht gehört.²⁰

Mein Geliebter heißt Auguste. Er raucht viel. Er ist ein Kappellmeister. Er wohnt in der Rue d'Herblay. Aber dort trifft ihn niemand an. Er liebt Prokofjew und Katzen. Von meiner Existenz neben ihm wissen die Leute nichts. Mein Geliebter sagt, daß er immer für mich da sein wird. Er kennt viele schöne Damen. Wenn er einmal stirbt, gehören mir seine Partituren.²¹

Bitte teile mir nicht schon Wochen im voraus mit, wann du mich treffen willst. Es ist eine Angewohnheit von mir, dann vor Aufregung eine andere Person zu werden.²²

Liebe Freundin, ich will dich morgen für eine Stunde besuchen.
Lieber Freund, ich muß morgen für zwei Stunden verreisen.²³

III. Zum Schreiben:

Der Romanverfasser ist im Gegensatz zum Briefeschreiber seit jeher ein Generator, der arbeiten kann, weil bereits ein schwaches magnetisches Feld vorhanden ist. Der Briefeschreiber ist auf einen magnetischen Ladungsträger, wie zum Beispiel ein ‚du‘ angewiesen.²⁴

¹⁷ Ingrid Pukanigg: *Laila*, a. a. O., S. 10.

¹⁸ ebenda, S. 17.

¹⁹ ebenda, S. 84.

²⁰ ebenda, S. 15.

²¹ ebenda, S. 66.

²² ebenda, S. 70.

²³ ebenda, S. 156.

²⁴ ebenda, S. 61.

Sehr geehrter Herr Präsident, ich will eine Schriftstellerin werden.
Sehr geehrte Briefeschreiberin, unsere Gesellschaft benötigt Diamanteneinkäufer, Pelzmäntelhersteller, Delikatessenhändler, Modeschöpfer!²⁵

Wie bereits angedeutet, ist die Geschichte der LAILA keine in sich abgerundete, eindeutig festzulegende und auf den ersten Blick zu deutende zu nennen: Einmal ist es eine Liebesgeschichte, ein anderes Mal eine sozial-kritische Geschichte, ein drittes die Geschichte des Schreibens und ein viertes all das zusammen oder von allem ein wenig. Andererseits ermöglicht dieses Buch eben dadurch, daß es szenisch gebaut ist, wobei die einzelnen Szenen mehr von gedanklichen als tatsächlichen Geschehnissen und Abenteuern gespeist und völlig autonom sind, d. h. sie bereiten nichts vor, deuten nichts an, nehmen nichts vorweg, führen nichts zu Ende, verschiedene Lesarten: Man kann es von hinten nach vorne lesen und umgekehrt, aber auch von der Mitte her oder nur stellenweise, ohne dadurch dem Text ungerecht zu werden.

Spätestens bei diesem Punkt im Schreiben von Ingrid Pukanigg melden sich beim Leser gewisse Bedenken. Wir wissen ja Bescheid um die Schwierigkeit, heute Geschichten zu erzählen. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht nicht ganz abwegig, an Robert Musil zu denken, der dieses Bescheidwissen mit den Worten *perspektivische Verkürzung des Verstandes* umschrieben hat. Er wird dabei wohl an die Tatsache gedacht haben, daß man sich als zeitgenössischer Autor gezwungen sieht, Entscheidungen darüber zu treffen, was man, auf Kosten von etwas anderem, nicht nur erzählen *will*, sondern *noch* erzählen *kann*. Besonders in LAILA, aber auch schon in FASNACHT und letzten Endes, obwohl viel weniger gelungen, in LA HABANERA, kommt das Bescheidwissen der Autorin um das Unvermögen eines allwissenden Erzählers, eine ordentlich gebaute, überlickbare und leicht zu deutende Geschichte heutzutage zu erzählen, zum Ausdruck. Ingrid Pukanigg versucht es in LAILA, dieses Problem auf ihre Art zu lösen, indem sie, so will es uns scheinen, die Geschichte der Hauptfigur in einer video-spotartig geschriebenen Prosa wiedergibt. Die Frage, die sich uns nun in diesem Zusammenhang stellt, ist, ob diese Zusammenraffung und Kürzung eines Textes durch Streichen als Arbeitsprinzip eine noch größere Verknappung vertragen kann. Oder ist LAILA nicht vielmehr als ein Experiment ohne Möglichkeiten einer Weiterentwicklung in dieser Richtung zu deuten? Ist diese Spot-Artigkeit des Textes tatsächlich als Wille des nunmehr zu behandelnden Stoffes anzusehen oder eher als eine mehr oder weniger vorsichtige Konzession der Autorin an den zeitgenössischen, optisch er- und verzogenen, de- und formierten Leser zu betrachten? Die Zeit wird es zeigen. Genauso wie es sich erst mit der Zeit herausstellen wird, ob LAILA vielleicht doch nicht nur eine Zwischenstufe in der Entwicklung der Autorin hin zum Erzählen bzw. zum *Rest*-erzählen ist und nicht etwa zu ihrem völligen Verstummen.

BIBLIOGRAPHIE

- Ingrid Pukanigg: *Es ist die Brombeerzeit die dunkle*. Baden bei Wien. Verlag G. Grasl 1978.
Ingrid Pukanigg: *Fasnacht*. Roman. München. List Verlag 1985.
Ingrid Pukanigg: *La Habanera*. Kriminalroman. Wien-Berlin. Medusa Verlag 1984.
Ingrid Pukanigg: *Laila*. Eine Zwiesprache. Frankfurt/Main. Suhrkamp Verlag 1988.

²⁵ ebenda, S. 11f.

- Alfred Warnes: Lyrik aus Österreich. Wien. *Wiener Zeitung* 2. August 1978.
- Liselotte Hanl: *Warum schreibe ich? Aus Wut*. Bregenz. Vorarlberger Nachrichten, 26. 9. 1981.
- Sigrid Löffler: Vom Adel des Außenseiters. Wien. *Profil*, Nr. 44 vom 2. 11. 1981.
- Hans Haider: »Crime« mit heimischen Autoren. Wien. *Die Presse*, 7. 2. 1984.
- Josef Quack: Überreifes Scharren eines Jagdhunds. »La Habanera« — ein Kriminalroman von Ingrid Pukanigg. Frankfurt/Main. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 148, 9. 7. 1984.
- Sylvia Adrian: Ingrid Pukanigg: Fasnacht. Salzburg. *Literatur und Kritik*, Nr. 181/182, S. 83—84. Otto Müller Verlag 1984.
- Hans Haider: Dreimal Francis Bacon. Ingrid Pukanigg im Gespräch. Wien. *Die Presse*, 13/14. August 1988.
- Jürgen Jacobs: Klebstreifen. »Laila« von Ingrid Pukanigg. Frankfurt/Main. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 235, 8. 10. 1988.
- Sigrid Löffler: »Laila«. Eine Zwiesprache. Wien. *Ex libris* f. d., 20. Nov. 1988, Ö 1.

IL MONDO SLOVENO NELL'OPERA DI IPPOLITO NIEVO

Marija Pirjevec

L'interesse per il mondo slavo, per la sua cultura, letteratura, soprattutto quella popolare, per la sua storia e il folclore, fa parte integrante della curiosità intellettuale dell'epoca preromantica e di quella romantica. Già Herder nel suo libro *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* sottolineò l'importanza e il ruolo degli Slavi, chiamati per la loro indole pacifica e mansueta ad interpretare le fondamentali esigenze dell'epoca nuova: quelle della fraterna collaborazione tra i popoli. Il periodo in cui Nievo nacque e crebbe nella consapevolezza sempre più vigile della necessità d'impegno politico e civile, l'Europa andava scoprendo il ricco patrimonio poetico e folcloristico degli Slavi, che era di vitale importanza per l'ulteriore sviluppo delle loro attività letterarie. A tale retaggio popolare diede particolare fama J. W. Goethe, il quale alla fine degli anni '70 pubblicò, nella raccolta herderiana *Volkslieder*, la traduzione della ballata serbo-croata sulla sventurata moglie di Hasan Aga (*Hasanaginica*), ballata, inserita dal padovano Alberto Fortis nel suo libro *Viaggio in Dalmazia* (1774) e ben presto tradotta in molte lingue europee. L'interesse maggiore dell'Europa colta andava, per quanto riguarda gli Slavi meridionali, in maniera particolare proprio ai Serbi che in quel periodo si stavano liberando con epico coraggio dal giogo turco. Uno dei loro studiosi e letterati più importanti, Vuk Stefanović Karadžić (1787—1864), suscitò con la sua raccolta di *Poesie popolari* l'ammirazione di molti grandi spiriti europei¹: Jakob Grimm tradusse sull'onda dell'entusiasmo per il popolo serbo la grammatica della lingua serba di Vuk (1824), mentre Leopold von Ranke scrisse la storia della rivoluzione serba (*Die serbische Revolution*). Il francese Merimée compose la sua *Gusla*, presentandola, secondo la moda del tempo come un'originale ballata popolare morlacca. Il dalmata Niccolò Tomaseo tradusse e pubblicò invece una raccolta di canti popolari serbi, e scrisse secondo il ritmo solenne di tali canti le sue *Iskrice* (Scintille, Zagabria, 1844) impegnandosi a far conoscere il mondo slavo tra gli intellettuali italiani del primo risorgimento. Tra questi vanno citati soprattutto Mazzini e Cavour che elaborarono nel periodo prequarantottesco e durante la rivoluzione del '48 la tesi sull'opportunità di un'alleanza italo-slava, indirizzata contro il nemico comune (o quello che essi pensavano fosse il nemico comune): l'impero asburgico. Essi pensavano soprattutto ai Polacchi — il popolo slavo più ammirato e conosciuto in Europa — e tra gli Slavi meridionali, in primo luogo ai Serbi e in maniera meno accentuata ai Croati. Gli Sloveni invece non venivano

¹ Z. Bojović, V. S. Karadžić e Trieste, in: V. S. Karadžić, *La Serbia e l'Europa*, a cura di M. Dogo e J. Pirjevec, Est Libris, Trieste, 1990, p. 16.

ancora identificati come un soggetto etnico ben delineato e erano genericamente definiti come Slavi — termine che del resto viene usato ancora dalla pubblicistica italiana.²

Portavoce di interessi per il mondo slavo nell'ambiente locale fu, a partire dagli anni '40, la rivista triestina *Favilla*, redatta dai friulani di simpatie mazziniane Francesco Dall'Ongaro e Pacifico Valussi. Essi dedicarono in questo foglio molto spazio al risorgimento dei vicini popoli slavi e alla loro crescita culturale. Un eco di tali simpatie, legate alla diffusione del pensiero mazziniano e tommaseiano tra gli intellettuali dell'area veneta e friulana, è possibile cogliere anche negli scritti di Caterina Percoto che inserì tra i suoi *Racconti* anche un testo epico dedicato a Marko Craglievich (il principe Marco), eroe illustre delle canzoni di gesta serbe, che nell'interpretazione delle Percoto sarebbe risorto per liberare il suo popolo dall'oppressore.³

Ci è sembrato opportuno tracciare un quadro almeno sommario della conoscenza del mondo slavo in Europa e in Italia per comprendere meglio la mentalità e il *background* culturale di Nievo nel suo avvicinamento episodico, ma non superficiale, all'ambiente sloveno del Friuli orientale. Ma nell'atteggiamento di Nievo c'è anche qualcosa di più: si tratta del suo profondo e intimo legame con un ambiente contadino, in cui era cresciuto e che aveva conosciuto, pur dalla distanza del suo ceto sociale, in tutte le sue dimensioni. È chiaro che una delle sue componenti, quella slovena, non poté sfuggire al suo occhio di narratore attento e amorevole.

La rappresentazione nieviana di tale ambiente, per quanto frammentaria e apparentemente poco rilevante, nel suo romanzo *Il conte pecoraio* è ricca di sfumature e di messaggi sottintesi. Si va dalla descrizione piuttosto dettagliata dello spazio geografico entro il quale si colloca la popolazione slovena, all'approfondita osservazione etnografica e storica della realtà di questa comunità diversa, che però è — come Nievo stesso è ben consapevole — parte costitutiva della patria friulana fin dai tempi più remoti. Già gli accenni relativi agli Slavi all'inizio del primo capitolo, dimostrano che egli riusciva a individuare la composita struttura etnica di quest'area e che accettava come cosa del tutto naturale la sua varietà mistilingue. Insomma, il popolano sloveno non veniva visto da Nievo come un elemento estraneo, come un alieno, ma come un individuo organicamente inserito nella realtà contadina e montana dei luoghi descritti. Con il suo caratteristico modo di rappresentare questo mondo remoto e sconosciuto che fino ad allora non aveva attratto l'interesse di alcuno scrittore italiano, l'autore si inserisce in quella corrente della letteratura contemporanea che era impegnata a descrivere la quotidianità anche più modesta, nei suoi ritmi, nelle sue parlate dialettali, nelle sue abitudini e tradizioni. Come affermava Dall'Ongaro nella *Favilla* del '42, bisognava produrre scritti »popolari«, »semprechè sian dettati con fede ed affetto da gente che non si isdegni le abitudini, la lingua, le virtù e i difetti del popolo stesso, per rappresentarlo sotto un punto di vista vero e poetico...⁴

Non sarà superfluo sottolineare che questo interesse di Nievo per le tradizioni, la lingua, il passato dell'ambiente rurale è programmatico e consape-

² M. Pirjevec, *Slovenistika v Italiji (1921—1951)*, *Slavistična revija*, XXXVIII (jul.—sep. 1990), N. 3, pp. 222.

³ J. Pirjevec, *Niccolò Tommaseo tra Italia e Slavia*, Marsilio Editori, Venezia, 1977, pp. 152, 153.

⁴ G. Petronio, *Nievo e la letteratura popolare*, *Società*, XII, N. 6 (dic. 1956), pp. 1096.

vole. Il problema delle campagne del resto lo preoccupò molto, come è evidente dal suo articolo »Frammento sulla rivoluzione nazionale«, dove così si esprime: ... »In una parola, fate degli uomini fisici e morali con una saggia economia, fatene degli esseri uguali a voi, colle leggi, coi codici, coi costumi, prima di far dei saccenti e dei fratelli colle chiacchiere«.⁵

Il Conte pecoraio ha un inizio classicheggiante e manzoniano: »Un bel paesino guarda nel mezzano Friuli« — dice l'autore — »lo sbocco di una di quelle forre che dividono il parlare italico dallo slavo.«⁶ A tale attacco però Nievo aggiunge a piè di pagina una lunga considerazione, anzi un lamento che è anche un atto di accusa, sull'ignoranza di molti del proprio paese, accompagnata da una disquisizione sulla sua struttura geografica e sulla sua storia. In questo contesto egli inserisce anche cenni »sulle vallate tra Tagliamento ed Isonzo nelle quali sono chiusi i comuni slavi del Friuli, divisi nelle due popolazioni disparatissime per indole, dialetto e costumi, di Resia e di San Pietro«.⁷

Il villaggio in cui Nievo colloca la vicenda del *Conte pecoraio* è Torlano, diviso per mezzo dal torrente Cornapo, — dice l'autore — nato poche miglia più sopra tra le prime vedette del grande accampamento slavo.«⁸ Egli cerca dunque sin dall'inizio di richiamare l'attenzione del lettore sulla diversità di questo ambiente, alla quale si avvicina senza sentimento di superiorità o di disprezzo, anzi con bonaria simpatia.

In questo contesto va ripresa l'osservazione di Valentino Simonitti, il quale, in un articolo su »Gli Sloveni delle prealpi Giuliane nelle pagine di Ippolito Nievo«, afferma che la scelta di Torlano non è stata casuale. Infatti, a dire di Simonitti, i rapporti tra i Friulani e gli Sloveni in questa località, più che a Cividale o a Tarcento troppo venetizzati, erano diretti e percepiti dalle due parti come esperienza quotidiana collettiva.⁹ Nievo più in là distingue nel suo testo tra gli Slavi del Friuli e quelli »tedeschi« della Carniola non rendendosi conto che si tratta pur sempre di due rami dello stesso gruppo etnico. È un fatto però che mentre gli Sloveni del Friuli orientale erano stati per secoli sotto il dominio della Serenissima, quelli d'oltre monte erano stati soggetti agli Asburgo. La frontiera che li separava non era solo fisica, ma anche psicologica e culturale: essa infatti incise in maniera profonda nel corpo etnico sloveno e vi lasciò delle tracce che anche oggi non sono rimarginate del tutto.

Con la stessa cura con la quale descrive l'ambiente in cui si colloca la sua storia, Nievo ne osserva anche gli abitanti, tra essi pure gli sloveni, cercando di tracciare di quest'ultimi un profilo morale e fisico. È possibile così cogliere echi herderiani lì dove si sofferma sulla loro laboriosità, sulla loro capacità di impegnarsi senza risparmio nel lavoro. Il modo in cui l'autore procede nella scrittura è segnato da un particolare senso scenico, come se

⁵ Ibidem, p. 1099.

⁶ Nievo, *Il conte pecoraio*, a cura di F. Palazzi, Ultra, Milano, 1944, p. 15.

⁷ Tra i numerosi scritti sull'argomento di P. Merku vedi: Il dialetto della Val Torre, in: *Lingua, espressione e letteratura nella Slavia italiana*, Quaderni Nediža 2, San Pietro al Natisone-Trieste, 1978, pp. 43—61; — I manoscritti sloveni dei secoli scorsi nella Slavia italiana, ibidem, pp. 89—101. — Si considerino pure: P. Merku, *Ljudsko izročilo v Terski dolini, Zaliv, Trieste-Trst, II* (1967), pp. 137—140; — *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji*, edizione bilingue, Trieste-Trst, 1976.

⁸ I. Nievo, *Il conte pecoraio*, cit., p. 16.

⁹ V. Z. Simonitti, *Gli sloveni delle Prealpi Giuliane nelle pagine di Ippolito Nievo*, Convegno interdisciplinare di studio, Udine, 1979, p. 16.

fosse colto dall'obbiettivo della cinepresa e presentato dopo un sapiente montaggio: in un primo momento la sua attenzione è accentrata su un »carico di fieno che da lunge sembra avanzare come un nuvolone sospinto dal vento«, poi fissa lo sguardo su »gambe nerborute« che si alternano »misuratamente sotto la vasta mole«, per concludere con gran effetto mettendo in risalto »gli occhioni umidi e cerulei di una fanciulla di Schiavonia«. »A quel modo campa sua vita«, scrive Nievo, »quella paziente famiglia, scambiando il fieno, i capretti, gli utensili di legno e le castagne con quel po' di farina che basti al suo sostentamento; e vorrei sciupar l'anima se nel volgo cittadino si trova un'occhiata così contenta e soave come quella della donzelletta accennata poco fa«. ¹⁰ Nel descrivere i luoghi e gli avvenimenti lo scrittore — come vediamo nel passo citato — ama soffermarsi su alcuni aspetti, su alcuni particolari captati dal suo occhio di osservatore vigile ed attento senza per altro presentarci un quadro d'insieme completo in tutte le sue dimensioni. Siamo nell'ambito della cosiddetta poetica del frammento con la quale la narrativa di Nievo va collocata al confine tra la corrente del tardo romanticismo e del realismo, cioè nell'ambito del realismo poetico.

È evidente inoltre da quest'ultimo passo che lo scrittore non riesce a sottrarsi al confronto tra il mondo contadino e quello urbano e ad un certo moraleggiare astratto che voleva vedere nelle popolazioni rurali »la parte più pura dell'umana famiglia«. ¹¹ Un simile trasporto di simpatia e di ammirazione verso la donna slovena è dato cogliere nella descrizione di Maria, la protagonista del romanzo, alla cui bellezza slava Nievo tributa un convincente omaggio. ¹² Si tratta evidentemente di una idealizzazione dettata dal clima e dai cliché dell'epoca a cui lo scrittore friulano non seppe sottrarsi. A questo punto è difficile non richiamare l'attenzione su un passo di Quarantotti Gambini, scrittore istriano, della metà del novecento che al contrario di Nievo, esprime la sua ostilità nei confronti degli Sloveni anche con il descriverne la bruttezza fisica. ¹³ Nel confronto con la barbaria selvaggia del ventesimo secolo, di cui ci parla Nadežda Mandelštam con convincenti parole nelle sue *Memorie*, con tutti gli odii razzisti e ideologici che l'accompagnano, il tempo di Nievo, che però già si avvia verso il suo tramonto, ci appare come un'epoca di tolleranza nazionale, capacità di accettare il diverso, nonostante la frequente consapevolezza della difficoltà di comprendersi gli uni con gli altri a causa del diverso livello di civiltà.

La diversità non viene sentita dunque da Nievo come una minaccia, come un pericolo, ma come un dato di fatto naturale che gli offre soltanto la possibilità di dare una pennellata in più al quadro della vita friulana che cerca di dipingere. È sintomatico in questo contesto il suo cenno alle mendicanti Resiane »che scendono in autunno con la gerla in ispalla alla cerca annuale; povere e scalze cappuccine« — dice l'autore — »non votate alla povertà, ma contente di essa che domandano un soldo per l'amore di Dio, e anche negate di quello si accommiatano col sublime saluto: »Lodato sia Gesù Cristo«. ¹⁴

Anche questa una testimonianza dell'amorosa attenzione di Nievo agli aspetti più minuti ed umili della vita friulana, descritti alla luce di una visione

¹⁰ I. Nievo, *Il conte pecoraio*, cit., p. 19.

¹¹ G. Petronio, *Nievo e la letteratura popolare*, cit., p. 1102.

¹² I. Nievo, *Il conte pecoraio*, cit., p. 38.

¹³ P. A. Quarantotti Gambini, *Primavera a Trieste*, Mondadori, Milano, 1951.

¹⁴ I. Nievo, *Il conte pecoraio*, cit., p. 18.

del mondo idillica e conciliante, in cui la povertà è qualcosa di naturale, un dono di Dio, meno tragica di come ci si potrebbe attendere (e come probabilmente fu). L'individuo nella poetica di Nievo è saldamente collocato nel suo *habitat*, ma è contemporaneamente proiettato, nella sua simbiosi con il ritmo eterno delle stagioni, in un tempo mitico ed indefinito.

Che le mendicanti Resiane facessero parte del bagaglio lessicale della gente friulana, a cui Nievo seppe prestare orecchio con grande sensibilità alle parlate locali, è manifesto anche dalle parole che Maria pronuncia in un momento di disperazione: «Andrò a mendicare come una Resiana».¹⁵ In questa attenzione alla favella viva del popolo, alle sue espressioni idiomatiche, Nievo dimostra qualche spunto di stile realista, per quanto è evidente che si tratta solo di passeggeri momenti, ancorato com'è nella secolare tradizione accademica della letteratura italiana.

Come alla parlata del popolo, egli è sensibile anche al suo modo di vita, a tutte quelle abitudini e tradizioni folcloristiche che sono schiettamente friulane, ma talvolta anche d'origine slovena. In questo contesto vanno citati i suoi accenni ad un ballo particolare, detto «schiava» (in verità in friulano *slave*)¹⁶, che nel testo sono abbastanza frequenti, per cui è possibile dedurre che esso doveva essere piuttosto popolare: «L'orchestra disposta sopra un tavolo prese tosto a strimpellare una musicchetta allegra saltellante, un po' bizzarra, un po' anche ubriaca, la quale si rigirava bensì su un perpetuo ritornello come il simbolo egiziano dell'eternità».¹⁷

Accanto a questi riferimenti alla Slavia friulana, è possibile cogliere nel romanzo di Nievo anche un più profondo, sebbene meno evidente, legame con la cultura e la storia slovena. Il romanzo *Il conte pecoraio* infatti riflette nella suo nucleo narrativo un aspetto caratteristico e particolare dell'antico passato degli Sloveni del Friuli: Nievo in certo qual modo ricostruisce i lineamenti di una vita ormai lontana e quasi dimenticata che era presente nei tempi della Serenissima nelle «ville schiave» dei monti sopra Nimis — come dicono i documenti: essa era caratterizzata da ampie autonomie locali, che si esprimevano nelle vicinie, condotte da decani liberamente eletti dal popolo. Un simile capo di una comunità pastorale diventa anche Santo, il conte pecoraio buono e onesto, il quale privato dai beni si rifugia a Monteaperta (Viškoršo), dove il popolo lo sceglie a propria guida.¹⁸

«A questo proposito», scrive Simonitti, «appare significativo un documento che non può esser sfuggito all'attenzione di Nievo: si tratta dell'atto di investitura in data 21 aprile 1627 in cui un certo Klement, montanaro della Slavia, riceve dal doge Giovanni Cornelio la «giurisdizione civile e criminale et criminalissima delli lochi chiamate le banche di Antro et Merso di Schiavonia» dopo che egli «ha prestato nelle nostre mani il debito giuramento di fedeltà».¹⁹

¹⁵ Ibidem, p. 95.

¹⁶ E. Mirmina, Torlano e val Cornappo, Realtà, leggenda, fantasia nell'opera di Nievo, in: *Itinerari Nieviani del Friuli*, n. 1, Ravenna, 19, pp. 68, 69. — Cfr. M. Matičetov, *O etnografiji in folklori zapadnih Slovencev*, Posebni odtis iz *Slovenskega etnografa*, Ljubljana, 1948, pp. 9—56.

¹⁷ I. Nievo, *Il conte pecoraio*, cit., p. 127.

¹⁸ Cfr. C. Podrecca, *Slavia Italiana*, riedizione a cura del centro Studi Nediža San Pietro al Natisone, Trst-Trieste, 1977, pp. 39, 40.

¹⁹ V. L. Simonitti, *Gli sloveni delle Prealpi Giuliane nelle pagine di Ippolito Nievo*, cit., p. 19.

Ma il riferimento può andare ancora più lontano nel tempo e può riallacciarsi alla cerimonia d'investitura dei principi della Karantania, il principato sloveno dell' 8° e 9° secolo, che simboleggiava la presa del potere di un contadino liberamente eletto. Tale cerimonia, sopravvissuta fino al 1414, fu descritta per la prima volta da Ennea Silvio Piccolomini nella sua *Europa*, e ripresa dallo storico tarcentino Giovan Candido nei *Commentari dei fatti di Aquileia*, nel 1544: »Ogn'uno in quella moltitudine pare huomo degno, eccetto il principe, che sembra un contadino, e la scarpa el bastone che tiene in mano, la veste et il capello da villano, mostra che egli sia un pastore«.²⁰

Nievo insomma è attratto dal mondo sloveno e dalle sue antiche tradizioni di libertà e di uguaglianza, egli lo contrappone alla corruzione e al degrado del mondo feudale, a cui del resto l'autore stesso appartiene, cercando nel suo romanzo di rappresentare una storia antica di cui avverte il fascino e la suggestione.

²⁰ E. Mirmina, Storia e leggenda del Friuli feudale nella genesi della saga Nieviana del Pendemonte: i nuclei narrativi dei Partistagno e del Conte pecorajo, in: *Itinerari Nieviani del Friuli*, N. 7, Edito per il convegno regionale di Attimis-Partistagno, 1976, pp. 39—40.

IL POSTMODERNO NELLA NARRATIVA ITALIANA DEGLI
ANNI OTTANTA
(Quali linguaggi?)

Franco Juri

È lecito parlare di una narrativa italiana postmoderna? E se lo è, quali sono gli aspetti che la identificano e le danno diritto di stanzialità nell'arte scritta degli anni '80?

La questione non è di facile penetrazione, visto che — a differenza dei generi e dei modi riconducibili a cornici di facile sistemazione stilistico-temporale — il »postmoderno« in letteratura rimane soprattutto un'ipotesi in gestazione, destinata forse a restare solo fluida ed estemporanea sperimentazione; una risposta ludica alla crisi che fa da sfondo alla produzione letteraria, e più in genere culturale, degli anni '80, nonché al disfacimento di molti valori morali, etici ed estetici ereditati dalla decade dei '70.

Cerchiamo dunque di capire bene, innanzitutto, cosa si intenda con il termine (spesso abusato) di *postmoderno*.

L'etimologia della parola è di facile decifrazione; *Post* (dopo) il *moderno*. Un concetto che definisce la tendenza nata l'indomani della crisi dell'avanguardia e della neoavanguardia, cioè del »moderno«. Per meglio cogliere i connotati della »post-crisi«, è bene rivolgersi ad alcune valutazioni sull'arte figurativa, plastica, architettonica e più in generale dell'immagine; sulle arti cioè che meglio e più rapidamente hanno recepito le sollecitazioni della crisi, creando per prime quella dimensione ambigua cui verrà dato il nome di *postmodernismo*.

Se all'inizio — ricorda il critico d'arte Gillo Dorfles — con l'aggettivo »post-moderno« si è voluto indicare soprattutto un atteggiamento estetico limitato all'architettura e al disegno industriale, più tardi tale etichetta dilaga pure nella sfera figurativa e plastica, nonché in quella letteraria della poesia e della narrativa.

Del postmoderno in letteratura si occupa ampiamente, a partire dal 1981, la rivista culturale *Alfabeta* in cui si è cercato di dimostrare che il »post-moderno« altro non sarebbe che la sintesi tra il »pensiero negativo«, l'antirazionalismo nietzchiano, il disimpegno politico o addirittura il riflusso e il recupero di posizioni filosofiche e politiche »reazionarie«.

Queste prime inclementi sentenze vengono articolate ulteriormente in un convegno letterario che sempre *Alfabeta* organizza nel 1984 a Palermo.

Dall'incontro affiora la grande paura di molti narratori e poeti italiani, di non poter gestire la crisi di valori e modelli che negli anni '80 disorienta gli scrittori. *Luigi Malerba*, scrittore umoristico siciliano, parlò in quell'occa-

sione di »disorientamento in cui vivono molti scrittori per l'impossibilità di approdare alla realtà, immersi come sono nel ronzio della grande comunicazione«.

Antonio Tabucchi sottolineò invece il »diffuso senso del relativo e del precario o del frammentario come un sintomo del generale smarrimento che contraddistingue la nostra epoca«. Ma Tabucchi è cosciente del fatto che questo senso del relativo (della mancanza di certezze) è migliore delle consapevolezza preventive.

Nel dibattito non poteva quindi mancare una valutazione sul »postmoderno«, questa strana creatura della crisi che, concepita oltre Oceano, veniva manifestandosi con disinvoltura anche nella letteratura italiana. Il più impietoso fu *Alberto Arbasino* che lo definì »spazzatura del riuso«, affiancato dal poeta *Maurizio Cucchi* che per il »postmoderno« conìò la definizione di »estremo rantolo del moderno«, e dal neoavanguardista *Gianni Sossi* (redattore di *Alfabeta*) che collocò i postmoderni tra gli »integrati«, vale a dire tra i nuovi conformisti.

Più distaccati e tesi a capire il nuovo fenomeno furono invece le riflessioni di *Angelo Guglielmi* e *Francesco Muzzioli*.

Il primo definì il »postmoderno« letteratura del giorno dopo« (alludendo all'apocalittico *The day after*), per indicare l'utilizzazione del passato non come riproposta ma come prova dell'identità attuale dello scrittore nel suo sforzo di ridare un nome alle cose. Muzzioli vedeva invece proprio nel »riuso« postmodernista in letteratura due possibilità; quella critico-ironica e quella »esorcistico-sublimate«.

Ma nonostante questi tentativi di definire un fenomeno artistico e letterario che usciva e aboliva ogni schema collaudato, la sostanza e la chiave del postmodernismo non vennero svelate, per cui il dibattito su che cosa il »postmoderno« veramente sia è tutt'altro che esaurito.

Che cos'è il postmoderno?

Molti sperano di risolvere la questione relegandola nel circuito della sotto-cultura consumistica; considerando ciò che è postmoderno un »buon artigiano capace di usare e manipolare arbitrariamente la superficie estetica dell'»arte vera«. Insomma, considerandolo un bluff, un abbellimento dell'effimero, un capriccio in attesa che dalle ceneri della crisi risorga la fenice di una nuova Arte.

La fenomenologia del postmoderno è in verità ben più complessa e invadente di quanto possa sembrare a prima vista. Soprattutto perché è espressione di un'epoca; quella dell'informatizzazione e del dominio dell'immagine; un'epoca sempre più refrattaria alla »pesantezza« dell'impegno e dell'avanguardia.

Secondo *Dorfles* il postmoderno è un tentativo di opporsi alla ormai evidente cristallizzazione del funzionalismo modernista. Ciò è evidente nell'architettura, dove affiora il desiderio di un ritorno alla decorazione; la ricerca di forme più libere e »ingenue«, la spinta revivalistica e, appunto, di riuso estetico ed estetizzante.

Si tratta forse di un sintomo definitivo delle velleità di recupero dell'uomo alienato nella società cibernetica?

È indubbio che la società degli anni '80 è condizionata da una situazione del tutto particolare dovuta, da un lato, dall'avvento della macchina ed alla situazione consumistica, dall'altro, alla velocità dell'informazione, pure questa originata dallo sviluppo tecnologico dei mezzi comunicativi (Dorfles).

Quale incidenza abbia questa società nella dimensione dei linguaggi letterari, ce lo spiega meglio di tutti *Italo Calvino* nelle sue postume *Lezioni americane*. *Calvino* — che per molti versi può essere considerato il vero precursore e «ideologo» dei linguaggi narrativi degli anni '80 — spiega il fine della sua operazione letteraria come una «sottrazione di peso» alla fisicità del reale e alla struttura del racconto e del linguaggio. In pratica la scomposizione delle cose nelle loro infinite e leggerissime particelle. Secondo *Calvino* ogni ramo della scienza ci dimostra che il mondo si regge su entità sottilissime; come i messaggi del DNA, gli impulsi di neuroni, i quarks, i neutrini vaganti nello spazio dall'inizio dei tempi. Poi l'informatica, il *software*.

La seconda rivoluzione industriale, per *Calvino*, non si presenta come la prima, con immagini schiaccianti quali presse di laminatoi o colate d'acciaio, ma con i *bits* d'un flusso d'informazione che corre sui circuiti sotto forma d'impulsi elettronici.

Calvino, per spiegare i perché e i come della scomposizione e della sottrazione di peso alle cose (e al linguaggio letterario) cita *Ovidio*, per cui — nella *Metamorfosi* — tutto può trasformarsi in nuove forme; la conoscenza del mondo è dissoluzione della sua compattezza.

In questa sorta di relativismo estremo *Cyrano de Bergerac* diventa un eroe post-moderno in piena regola, arrivando a proclamare la fraternità degli uomini con i cavoli.

Calvino poi dichiara la *molteplicità* essere il filo che lega le opere maggiori, tanto di quello che viene chiamato «modernismo», quanto di quello che chiamano il «postmodern»; «... i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale.»

E sempre *Calvino*, analizzando i tratti di quello che chiama l'«iper-romanzo», scrive: «il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio d'una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che danno forma a un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e di vertigine del vuoto, la compresenza continua d'ironia e angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento d'un progetto strutturale e l'imponderabile della poesia diventano una cosa sola.»

E terminando le sue «Lezioni», *Calvino* ci svela una delle chiavi del relativismo e del «riuso» postmoderno: «Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.»

Ma nel tentativo di formulare le caratteristiche di un modello che rappresenti la molteplice natura postmoderna, imprescindibile è una libera rilettura del *comico* quale humus dell'ironia, dell'umorismo e della parodia; di quel senso del ridicolo che permette a chi scrive in termini postmoderni il necessario distacco dalla tragicità e drammaticità del reale, e quindi dal vischio del patetico e del melodrammatico.

E chi meglio del grande autore-attore comico *Dario Fo* può rivelarci la verità del comico, riproponendola proprio da dove nasce come sublimazione della follia; dal Medioevo?

«Il comico è una sorta di gioco folle che però ribadisce la superiorità della ragione. C'è quella battuta di Walter Benjamin: se i tedeschi fossero stati più spiritosi e si fossero resi conto di quanto erano comici, non avremmo avuto il nazismo. E nel momento in cui ci si dimentica di usare il riso, che la ragione muore per soffocamento. L'ironia è l'ossigeno insostituibile della ragione.»

Ecco ottenute così le principali coordinate del *postmoderno*: 1. La scomposizione 2. La sottrazione di peso 3. Il riuso e la manipolazione 4. La relativizzazione 5. L'interferenza 6. Il paradosso 7. L'ironia 8. La reinvenzione 9. La molteplicità 10. La forza del segno e dell'immagine.

Il *postmoderno* è, nella sua accezione più globale, il riciclaggio (il riuso) selettivo e la simbiosi di elementi estetici e sostanziali di un passato ripropinibile solo strumentalmente e ai fini della sua esorcizzazione ironica.

In letteratura ciò si traduce in un rinnovato interesse per la storia, per le biografie individuali, per l'indizio d'archivio, per la molteplicità dei linguaggi e della lingua, delle psicologie, dei punti di vista e dei modelli comportamentali.

Nell'inevitabile interazione con i modelli consumistici e con la dimensione immagine, il postmodernismo (alieno ad ogni finalità didascalica e moralistica) si contamina di effimero e spesso di esasperata estetizzazione.

D'altro canto la cultura di massa fa propri modelli prima elitari di indubbio valore estetico e in molti casi efficaci veicoli di trasmissione culturale. Basti pensare alla «musica leggera» di un *Franco Battiato* o ad alcuni splendidi spot pubblicitari degli anni '80.

Indizi postmodernisti nella letteratura italiana

Si può quindi parlare di una letteratura italiana postmoderna? Probabilmente non nella misura in cui è possibile farlo per quella statunitense, dove il genere fa ormai scuola e accomuna un cospicuo gruppo di giovani narratori con alla testa *John Bart*.

Tuttavia, se vogliamo cercare anche in Italia una prima opera letteraria che abbondi di elementi postmoderni, questa è senza dubbio *Il nome della rosa* di *Umberto Eco* (semiologo, medievalista, linguista, esperto di comunicazione di massa, critico, pubblicista e suonatore di piffero). *Il nome della rosa* inaugura alla grande la stagione letteraria degli anni '80. Si tratta di un libro costruito «a tavolino» nella doppia struttura del romanzo storico e del romanzo giallo, e con tre livelli di lettura. La sua molteplicità e multidimensionalità lo rende di difficile catalogazione (gothic novel, cronaca medioevale, romanzo poliziesco, allegoria, racconto filosofico...) In esso convivono armonicamente storia e invenzione, gioco e riflessione, comico e drammatico, grottesco e racapricciante, il tutto in un labirinto di situazioni, vicende, dialoghi, descrizioni, aspettative, suspense. Sia la struttura e l'aspetto formale che le tematiche coincidono con gli elementi che compongono la natura del *postmoderno*.

- Il riuso strumentale della materia storica e metastorica (il Medioevo).
- La molteplicità dei generi (romanzo storico, giallo, cronaca, trattato etc...), della materia, delle psicologie (pensiero scolastico, razionale, dialettico...) e dei registri linguistici.
- L'ironia, l'umor, il grottesco.
- Il libero accostamento tra passato e attualità (anche se indiretto).
- L'aspetto ludico (il gioco, l'enigma, il rebus).
- La forza dell'immagine e dei segni.
- L'oggetto centrale; il riso come difesa della ragione.

La lingua del romanzo è caratterizzata da una pluralità di registri; dal narrato »attuale«, fluente, teso e dinamico del miglior giallo, ai discorsi colti con abbondante uso di linguaggio medievaleggiante, al latino, all'indefinibile miscela romanza del frate ex dolciniano Salvatore. Vi è poi la propensione di Eco al gioco di parole e a una voluta meticolosità descrittiva. In questa ha un posto di rilievo l'incidenza semiotica della parola che spesso va al di là del suo significato semantico.

La grottesca realtà di un Medioevo in agonia fustigato da eresie e sprazzi di razionalismo (il romanzo è ambientato nella metà del Trecento) viene disegnata da Eco con interminabili elenchi di ordini, categorie, profili più o meno attendibili del tempo, a volte tratti da fonti d'archivio, altre dalle categorie aristotelico-tommasiano-dantesche, altre invece frutto di un'approssimazione improvvisata o dell'invenzione.

La riproposta dei temi e della materia medioevali tanto cari a Eco fa da sfondo, anche se più indirettamente, al suo secondo »iper-romanzo«. In esso tutta la molteplicità in cui si articolava il primo lavoro, tende ulteriormente la fune.

Nel *Pendolo di Foucault* (1988) la struttura del romanzo aumenta i procedimenti discontinui; nel tempo, nella dimensione storica e nei linguaggi. Anche nel *Pendolo* l'autore forza i limiti del proprio culto razionalistico fino a invadere il campo opposto. La materia (psicologica e sociologica) del presunto complotto sinarchico che trae origine dalle vicende medioevali dei Templari (l'ordine religioso-militare sorto nel corso delle Crociate in terra Santa per custodire e difendere il Tempio sacro della cristianità) diventa pretesto per esplorare le paranoie e le ansie dell'uomo (post)moderno, orfano dell'impegno e schiavo della necessità di dare sempre un ordine e una logica alle cose. È questa strana ansia a materializzare il complotto, a creare qualcosa che obiettivamente non c'è.

Nel *Pendolo* la tentazione semiologica di Eco trova appagamento sin dall'inizio, dove un'indecifrabile citazione dal *Talmudh* precede la frase in sospenso che apre il testo, dandoci l'illusione di aver colto comunque la sostanza del citato in ebraico.

È chiaro sin dall'inizio che l'autore intende giocare con il lettore, introducendolo in una sorta di rebus continuo, di labirinto in cui la selezione di quanto è reale e storicamente documentato e di ciò che è falso e inventato diventa pressoché impossibile. In tale cornice Eco immette inoltre i giochetti linguistici dell'informatica, facendoci percorrere anche così le quattro dimensioni temporali in cui si snoda, senza alcuna linearità, la vicenda del protagonista e dei suoi compagni, posti di fronte ad un presunto complotto di Templari, Rosacrociati e Massoni, alla conquista delle correnti energetiche che dominano la Terra. Queste quattro dimensioni temporali sono: quella attuale (retta sui canoni dell'informatica, dell'informazione e del marketing), quella sessantottina, quella resistenziale e quella medioevale.

È chiaro che anche *Il pendolo* si avvale di un ampio spettro di registri linguistici.

La postmodernità di questo romanzo non sta solo nella sua struttura semiotico-letteraria e linguistica o nella scomposizione e ricomposizione della materia, o nel messaggio di fondo della fabula. Postmoderna è anche l'operazione di lancio del libro; la creazione a tavolino del best-seller. Eco da libero sfogo alla sua poliedrica genialità intellettuale, sintetizzando in tale operazione il suo bagage conoscitivo e il suo dominio dei meccanismi massmediologici. Ma è «arte» quella di Umberto Eco? Probabilmente è un fenomeno complesso che va al di là dello stesso concetto di arte. È comprensibile che esso abbia irritato e preoccupato notevolmente — anche per l'incredibile successo commerciale — il mondo letterario. L'esperimento di Eco ha, in un certo senso, reso ancor più confusa la crisi della narrativa italiana.

I giovani scrittori italiani degli '80

Oltre al «fenomeno Eco» che ha inaugurato e chiuso la decade degli '80, si è cominciato a parlare di una nuova generazione di narratori che starebbero rilanciando la prosa italiana come fenomeno internazionale, liberandola quindi dalla ragnatela del provincialismo tipico di una certa narrativa realistica, dalla pesantezza della neoavanguardia e dalla faciloneria della letteratura di puro consumo. Alcuni dei temi comuni che danno alle giovani opere di narrativa un senso meno estemporaneo, riportano alle coordinate del postmodernismo; l'interesse per la storia e le biografie individuali, l'affrancamento da schemi morali, la connotazione ludica o ironica, e una scrittura che comunica, sia attraverso la lucidità del linguaggio tecnologico e scientifico, sia con lo shock della parola imprevedibile e addirittura del nonsense.

Tra i nomi di questa nuova generazione di narratori, eredi della letteratura *On the road*, troviamo lo scrittore comice e dell'assurdo *Gianni Celati* (non a caso lanciato da Calvino), *Andrea De Carlo*, narratore del vuoto di valori delle generazioni anni '80, *Pier Vittorio Tondelli*, *Aldo Busi* e *Stefano Benni*. Per tutti questi scrittori è tipico un linguaggio sregolato e pieno di improvvisazione creativa.

Ma tra gli scrittori più degni di nota, per eleganza e sensibilità narrativa, va citato soprattutto *Antonio Tabucchi*, la cui attività narrativa inizia verso la metà degli anni '70. Tabucchi è docente di letteratura portoghese all'Università di Genova. Per anni è stato atache culturale italiano a Lisbona oltre che meticoloso studioso e traduttore del poeta *Fernando Pessoa*.

Iniziando la sua serie di romanzi con evidente predilezione per i temi storici italiani, la cui rilettura si articola mediante linguaggi pieni di sarcasmo e ironia e con una lingua fatta di rapidi passaggi da un registro all'altro, Tabucchi si indirizza poi verso una narrazione in cui prevale la vena fiabesca, misteriosa, avventurosa ed esotica, sempre però vicina alle esperienze e alle competenze lusitane dell'autore.

Emblematici sono di questa seconda fase *Donna di Porto Pim* (poetico racconto di donne e di balene ambientato nelle Azzorre) e *Notturmo indiano*.

Ne *Il filo dell'orizzonte* Tabucchi usa inizialmente la struttura del romanzo giallo, ma ben presto la scelta si rivela strumentale; la vicenda è in verità uno psico-dramma in cui il protagonista — un detective vagante nel

vuoto e nella desolazione della propria Genova — cerca il senso della vita e della propria identità. Ne *Il gioco del rovescio*, una raccolta di brevi racconti scritti nell'81, Tabucchi si avvicina alla visione calviniana e borgesiana delle variazioni e delle combinazioni infinite. I brani vanno dall'esperienza autobiografica, a racconti ascoltati da altri, a storie di pura invenzione.

Come Eco, anche Tabucchi ripropone la figura dell'intellettuale-scrittore, che però a differenza di quello »integrale« vittoriniano, racconta con distacco e con un velato disincanto.

L'italiano di Tabucchi (di sovente ricco di portoghesismi) riesce a riprodurre fedelmente le atmosfere, gli umori e i colori degli ambienti esotici che descrive. Sembra farne parte, senza per questo sacrificare il proprio valore stilistico.

Nel 1983 Calvino scrive la prefazione per il primo romanzo di *Daniele Del Giudice; Lo stadio di Wimbledon* (un'indagine nel tempo e nello spazio sulla figura enigmatica del letterato triestino Boby Baslen). Seguirà, nel 1985, *Atlante occidentale* (incontro e dialogo tra un'artista e uno scienziato).

La prosa di Del Giudice procede su registri in senso lato definibili »calviniani«; l'accostamento del nitore scientifico ad una lingua caratterizzata da una forte vena descrittiva e dall'ansia di una minuziosa indagine storica e culturale.

Conclusioni

Ho cercato in questi esempi di definire un minimo comune denominatore per le diverse esperienze narrative degli anni '80. Naturalmente non m'illudo di aver dato delle risposte esaurienti su che cosa sia o possa essere considerato il linguaggio postmoderno nella letteratura italiana. Forse si tratta solo di qualcosa di provvisorio; di un'illusione ottica che ci induce a credere di aver individuato un genere, mentre si tratta forse solo di una fase transitoria; la ricerca da parte degli scrittori di un'identità messa in crisi dal crollo delle certezze di ieri.

Eppure — ne sono certo — col postmoderno dovremo convivere ancora per un po; almeno fino all'apparire di una nuova certezza. Tanto vale allora gustarne l'irripetibile genialità, la libera follia, il farsi beffa di qualsiasi »ideologia«, anche di quelle letterarie.

BIBLIOGRAFIA

- CALVINO Italo, *Lezioni americane*, Garzanti 1988
DEL GIUDICE Daniele, *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, 1983
DORFLES Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, 1990
ECO Umberto, *Il nome della rosa*, Bompiani, 1980
ECO Umberto, *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, 1988
FO Dario, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, La-terza 1990
MANACORDA Giuliano, *Letteratura italiana d'oggi 1965—1985*, Editori riuniti, 1987
SPEDICATO Paolo, *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, 1984
TABUCCHI Antonio, *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, 1988

BUCHBESPRECHUNG

*Sigrd Dentler: Verb und Ellipse im heutigen Deutsch. Zum »Fehlen« verbabhängiger Bestimmungen in Theorie und Praxis. Göteborg, 1990. (VI + 106 Seiten)
(Göteborger Germanistische Forschungen; 3!)*

Der Autor befaßt sich im theoretischen Teil dieses Werks — einer Publikation seiner Dissertation — mit dem Problem der Verbellipse und beleuchtet es in mehrfacher Hinsicht: begrifflich-terminologisch, phänomenologisch und vor allem im Hinblick auf ihre Genese. Die Verbellipse ist unter Beachtung des Modellbegriffs des Satzes und der Verbvalenz präsentiert und liegt als allgemeinlinguistische Größe einer pragmatisch orientierten lexikographischen Problemstellung der Lexikonkonzeption zugrunde.

Der Autor ist dem Terminus »Ellipse« gegenüber wegen seiner unscharfen Festlegung in der Linguistik vorsichtig (S. 5, 16 u. passim). In Anbetracht der unterschiedlichen Auslegungen des Begriffs »elliptisch« zur Beschreibung einer »unvollständigen« Oberflächenform (4 f.) bringt er einleitend eine Art Arbeitsdefinition, indem er als Untersuchungsgegenstand Satzexemplare ankündigt, die bei gegebenem Vollverb wegen syntaktisch nicht belegter verbabhängiger Satzglieder vor dem Hintergrund grammatisch-theoretisch motivierter Vollständigkeitsnormen als syntaktisch unvollständig oder ergänzungsbedürftig gelten. (S. 1)

Phänomenologisch geht Dentler von den folgenden 4 Typen der Verbellipse aus:

- dem konventionalisierten oder lexikalisierten elliptischen Verbgebrauch (Die Henne legt.),
- dem fast konventionalisierten oder lexikalisierten elliptischen Verbgebrauch (Er geht.),
- dem elliptischen Verbgebrauch mit unspezifischem Referenzbezug der nichtversprachlichten Satzkonstituente, der sog. »Nullrealisation« (Er liest.),
- dem elliptischen Verbgebrauch mit spezifischem und jeweils variiertem Referenzbezug der nichtversprachlichten Satzkonstituente, der sog. »Echte/n/Kontextellipse« (Er fängt an.).

Sehr anschaulich ist in dieser Abhandlung die Gegenüberstellung der reduktionistischen und autonomistischen Position hinsichtlich der Ellipse-Genese (S. 12 f.). Die erste vertritt die Ansicht, daß es sich im Fall einer Ellipse um eine formale linguistische Operation handle, bei der eine ursprüngliche, virtuell immer vorhandene und vergleichbare ideale Vollsatzstruktur auf sprachpsychologisch interpretierbarer Grundlage auf eine reduzierte Erscheinungsvariante gebracht wird. (Z. B. bei Helbig, Steinitz u. a.). Auf diese Position, die selbst zum Großteil mit abstrakten Abhängigkeitsstrukturen operiert, hätten einen großen Einfluß die traditionellen und strukturalistischen Sprachbeschreibungsmodele ausgeübt. Das zentrale Problem der regelhaften Nichtexplizitierung einer Satzkonstituente (des sog. fakultativen Aktanten) versuchen die Vertreter dieser Position mit syntaktischen und semantischen Komponenten der Verbvalenz als einer satzkonstituierenden Kategorie zu überbrücken und schaffen das in gewisser Hinsicht überzeugend (S. 19). Die »Autonomisten« stellen reduktionelle Prozesse konzeptueller Art bei der Außergengese der Ellipse in Frage und begründen dies unter dem Gesichtspunkt der funktionalen Sprachbetrachtung und/oder der Zeichentheorie. Die Kurzsatzstrukturen seien nicht Produkte eines situativ erklärbaren Tilgungsmechanismus, denn

eine solche prozedurale Auslegung der Entstehung von Ellipsen übersähe eine Menge Parameter, wie z. B. referenzielle, textlinguistische, stilistische, kommunikative, semiotische, die in der Tat keine Eins-zu-Eins-Relation der Vollsatz- und Kurzsatzstrukturen bzw. ihre sprachökonomische Begründung mehr zuließen.

Diese theoretische Auseinandersetzung dient dem Autor als Grundlage für die lexikographische Problemstellung der Lexikonkonzeption. In der konkreten Wortschatzrepräsentation (Lexikon als Nachschlagewerk) will Dentler der Frage auf den Grund kommen, nach welchem Schlüssel lexikalisch mehrdeutige Verbeinheiten in optimal kleinster Anzahl der Subvarianten mit zusammengehörigen Grund- oder Kernbedeutungen darstellbar sind. Soll hier eher der Reduktionsperspektive Rechnung getragen werden oder ist die sich als Tendenz abzeichnende semantisch-funktionale motivierte anti-reduktionistische Position (Polenz), die verbale Bedeutungsmodifikationen registriert, angemessener? (S. 25 f.)

Zum theoretischen Teil der Untersuchung gehört eine kritische, auf relevante Aspekte des elliptischen Verbgebrauchs konzentrierte Durchmusterung einiger repräsentativer Forschungsansätze, die zugleich als Klassifizierungsversuche in Untertypen des elliptischen Verbgebrauchs aufzufassen sind. Bei Steinitz streicht Dentler die Opposition zwischen strukturell regierten Adverbialbestimmungen (Verbaktanten) und nicht strukturell regierten Adverbialbestimmungen (Angaben) heraus, das »vage« Kriterium der »Bedeutungskonstanz« (S. 30) sowie verschiedene Bedingungsfaktoren (den Sprechakttypus, lexikalische Füllung der Subjekts-NP, Tempusmarkierung) für die präferente und zugleich variable Interpretation des zu Ergänzenden. Der Begriff »Bedeutungskonstanz« ist bei Helbig/Schenkel als »völlige Bedeutungs-invarianz« (S. 32) anzutreffen. Diese sei neben der »Kontextunabhängigkeit« (ebd.) ein für die Ellipse zutreffendes Kriterium, wobei der kontextbedingte Hauptuntertyp des elliptischen Verbgebrauchs vorsichtigerweise außer Acht gelassen wird. Bei Heringer setzt sich Dentler mit dessen 4 Typen der Ellipse auseinander, bei Bierwisch mit dessen »Unspecified-Argument-Rule« (UAR), während bei Lang die präferente Interpretation des zu Ergänzenden bei den auf »enzyklopädische Kenntnisse« bezogenen Verben eine Rolle spielt. Im Zusammenhang mit Shopen, Thomas und Saebö ist im Mittelpunkt die funktionalistische übereinzelsprachliche Distinktion, die sog. (+, —) Nullrealisation, die mit einer (un)spezifischen ((in)definiten) referentiellen Bedeutung der Zweitstellen von Verben mit fakultativen Aktanten einhergeht. Behandelt werden die drei Kriterien zur Gültigkeit dieser Distinktion (+, —) N, und ihre Tragweite wird von Dentler einer berechtigten und überzeugenden Kritik unterzogen. Bei Welke wird die Opposition von a) schwach präsupponierten fakultativen Verbaktanten (= (+) Nullrealisation) und b) stark präsupponierten fakultativen Verbaktanten (»die nur auf Grund kontextueller Ellipse weglafbar sind«, S. 47) (= (—) Nullrealisation) thematisiert, allerdings nur bei Verben des Besitzwechsels, d. i. bei Verben des ‚Nehmens‘ (zu a) und des ‚Gebens‘ (zu b). (Eine Begrenzung auf spezifische Verbgruppen ist nach Dentler auch sonst eine wesentliche Schwäche der hier ausgewählten und durchmusterter theoretischen Ansätze zum elliptischen Verbgebrauch.) Aus der Interdependenz von Syntax und Semantik werden praktische lexikographische Schlußfolgerungen gezogen.

Der empirische Teil der Monographie von Dentler sucht aufgrund der Bearbeitung eines entsprechend umfangreichen Verbkorpus Antworten auf einige behandelte theoretische Ansatzpunkte und ist stellenweise eine Erweiterung derselben. Kapitel 5 bringt die Schlußfolgerung, daß die Hypothese zur verbsemantischen Bedingtheit der Distinktion (+, —) Nullrealisation nicht verifizierbar sei. Das Verbkorpus besteht aus 7 Subgruppen, die nach mehreren inhaltlichen und syntaktischen Parametern (z. B. Aktionsarten, Verbargumenten, Selektionsbeschränkungen) vermittelt intuitiver Kriterien auf die Zugehörigkeit zur einen oder zur anderen Grundgruppe (mit (nicht) zu identifizierenden nicht versprachlichten Aktanten) geprüft werden.

Kapitel 6 ist ein Versuch, die intuitiven Kriterien bei der Festlegung der Distinktion (+, —) Nichtrealisation zu überholen. Zu diesem Zweck wird unter Beachtung wesentlicher Erkenntnisse der dynamisch ausgerichteten und kommunikativ geprägten modernen Textwissenschaft der Kontext herangezogen. Ausgegangen wird dabei von einer Klassifikation vierer Aktualisierungsvarianten des Kontextes: mit explizit fokussierten Textelementen, mit implizit fokussierten Elementen — 2 Subvarianten — und der Aktualisierungskontext ohne irgendeine Referenzkontinuität zwischen Elementen der einzelnen Teilsätze. Als Untersuchungsbasis dienen Verben aus einem relativ umfangreichen Korpus (literarische Texte und Zeitschriftentexte

jüngeren Datums), die nach dem Prinzip der klaren Zugehörigkeit zu (+) oder (—) Nichtrealisation gewählt wurden und durch eine quantitativ ausgeglichene Distribution statistisch vergleichbar sind. Das Häufigkeitskriterium ist — trotz probabilistischem Erkenntniswert — jener Maßstab, an dem die Verben aktualisierungskontextbezogen durchmustert werden.

Das letzte Kapitel veranschaulicht eine Art Zusammenspiel zwischen einerseits den Kontextdaten, aus denen die referentielle Bedeutung der jeweiligen zweiten Bezugsstelle inferierbar ist, und andererseits der (Nicht)realisierung des fakultativen Aktanten eines Verbs. Das geschieht aus der Perspektive Textproduzent-Textrezipient (Textinterpret), wobei — grob vereinfacht — auf der Seite des Textrezipienten sein »Szenariowissen« als ein Faktor der Redundanzerscheinungen angesehen wird, die der Textproduzent durch elliptische Ausdrucksweise löschen kann: in Abhängigkeit von dem Typ der verwendeten Verbellipse kann er bis zu einem gewissen Grad (da die Relationen Textproduzent-Textrezipient nicht exakt beschreibbar sind) beliebig dosieren, wieviel Bestimmtes an den Textrezipienten vermittelt werden soll, bzw. was in dem sog. Zwischen-den-Zeilen-Lesen vergegenwärtigt wird und was frei interpretierbar und ambig bleiben kann. Der Autor setzt dabei die Kenntnisse der Sprechakte voraus, beachtet auch sprachpsychologische Momente und weist auf stilistische Auswirkungen (S. 86) hin.

Das wird an Belegbeispielen dreier Typen von Verben (abfahren und abreisen, aussteigen und einsteigen, warten) aus narrativen Texten demonstriert. Für die jeweilige Lesart von »warten« wird eine Matrix entwickelt, die aufgrund typischer semantischer und syntaktischer Merkmale zur Abgrenzung der Varianten von »warten« dient.

Die vorliegende Monographie von Dentler ist eine gründliche und exakte Studie, die deutlich zeigt, wie allgemeinlinguistische Erkenntnisse im Dienst der angewandten Fragestellungen stehen können. Mit ihren Ergebnissen liefert sie nützliche Vorschläge zur Ausbesserung der (vor allem) fremdsprachlichen (Valenz)Lexikonkonzeptionen.

Stojan Bračić

SUMMARIES IN SLOVENE

UDK 840:929 Rabelais F.:296.18:297

Tine Kurent

POMENSKE POVEZAVE Z ISLAMOM V GEMATRIČNIH PISATELJSKIH IMENIH FRANÇOISA RABELAISA

François Rabelais je uporabljal kot pisateljsko ime tudi pseudonim ALCOFRIBAS NAŠIER, ki gematrično odgovarja številu 152, to je 8×19 . Številka 19 je najčešča številka v Koranu, to je tudi število črk v prvem uvodnem stavku v Koranu.

UDK 860 Cervantes Saavedra M.d. 7 Don Quijote .06

Ludovik Osterc

TENDENČNOST V KONZERVATIVNI KRITIKI CERVANTESA OB OBRAVNAVI POGlavJA O GALJOTIH (El Quijote I, 22)

Pravica je eden izmed osrednjih ciljev, ki jih zasleduje Don Quijote, Poglavlje o galjotih, ki govori o problemu pravice pa ima najgloblji pomen. To poglavje je med najčešče diskutiranimi teksti. Prvi, konzervativni, kritiki, so v njem iskali le paralele k viteškim pripovedim in zanikali vsakršno globljo idejno interpretacijo (Antonio Pellicer, Clemencín, Clemente Cortejón, Rodríguez Marín, González de Amezúa y Mayo, Casaldueiro, Astrana Marín, Marín de Riquer), podobnih nazorov so bili tudi nekateri progresivni kritiki (Leon Máinez, Américo Castro), ki zanikajo možnost, da zmaga pravica na tem svetu. V tem smislu bi bil Cervantesov roman pesimističen, kar pa ni. Že nekateri tradicionalni kritiki pa so tudi iskali globlji pomen tega poglavja: Angel Ganivet vidi v njem konflikt med idealno pravičnostjo Dona Quijota ter kraljevo (državno) pravičnostjo, Miguel de Unamuno konflikt med človeško in božjo pravičnostjo, Luis Rosales kontrast med usmiljenostjo in pravico. Prvi je globlje analiziral to poglavje Nicolás Díaz de Benjumea, ki opozarja, da bi čuvarji galjotov bolj zaslužili kazen kot galjoti sami, Américo Castro pa je l. 1925 napadel omejitve, ki jih je tradicija postavljala proti svobodni, globlji, interpretaciji romana. Trdnjava konzervatizma je Kraljeva akademija za jezik. Azorín ugotavlja, da kazen galjotov ni v nobenem sorazmerju z njihovimi zločini, pravzaprav prekrški. Don Quijote pomaga galjotom, čeprav ve, da nima smisla pomagati krivodelcem. Prav v tem je globlji pomen scene. Podobno je mnenje Maura Olmede: Don Quijote obsoja takratne sodne postopke. Ruski kritik Konstantin Nikolajevič Deržavin vidi v dejanju Dona Quijota pristop z morale absolutne utopije, s tem pa obsoja tudi samo suženjstvo. Ludovik Osterc je v svoji knjigi o Cervantesu poudaril, da je problem pravičnosti centralna tema prvega dela romana ter je s svojo socialno in politično satiro izjemnega pomena, to je napad na tiranijo kraljevske vladavine. Don Quijote obsoja, da korumpirana oblast nalaga težke kazni za male

zločine, sam vladarski sistem temelji na nepravilnosti. Družba je globoko deljena med tlačene in tlačitelje. Kljub tem progresivnim glasovom tradicionalna konzervativna kritika ni utihnila, zlasti ne v Veliki Britaniji in ZDA. V tej zvezi se odlikuje angleški kritik Anthony Close, ki v teh tekstih zanika teoretični princip pravičnosti, gre le za monomanijo Dona Quijota ter za parodijo vedenja potujočih vitezov, zlasti Amadisa. Teze Closa niso sprejemljive, vsa Cervantesova dela kažejo, da je problem pravičnosti srž Cervantesovega humanizma. S sceno ob koncu poglavja, ko osvobojeni galjoti s kamenjem napadejo Dona Quijota, se Cervantes spretno izogne nevarnosti, da bi zaradi svojih idej prišel pod obtožbo inkvizicije.

UDK 860 Cervantes Saavedra M.d. 7 El celoso extremeño .06

Stanislav Zimic

TRAGEDIJA O CARRIZALESU *EL CELOSO EXTREMEÑO*

Cervantes v svojem delu *El Celoso extremeño* prikaže značilni ljubezenski trikotnik: poročenega starega moža, njegovo premlado ženo, ki jo ljubosumni mož skuša popolnoma izolirati, ter mladega Loaysa, ki hoče priti do mlade žene, da bi jo zapeljal. Literarni zgodovinarji opozarjajo na tehnično dovršenost teksta ter navajajo mnogo literarnih del, ki so lahko služila Cervantesu kot vir: *Disciplina clericalis*, biblijska povest o izgubljenem sinu, več povesti iz *1001 noči*, mnogo tekstov v starejši italijanski književnosti, *Filocolo*, *Decameron*, ter *Histoire de Floire et Blancheflor*. Avtor naše študije opozarja dodatno k doslej že raziskanim možnim virom še na dve deli: novele Bandella — zlasti peta novela v prvem delu — ter na pripoved *Leucipe y Clitofonte* Aquilea Tacía, ter podrobno prouči paralele, ki se javljajo v motiviki, situacijah in karakterjih pri Cervantesu in navedenima deloma. Vendar se je Cervantes bistveno odmaknil od načina, kako je tovrstno situacijo obravnavala italijanska književnost, ki je sledila tradiciji Boccaccia in je v ljubezenskem trikotniku iskala le možnost za napeto, burleskno pripovedovanje, medtem ko Cervantes vidi v tem ljubezenskem trikotniku tudi njegovo tragiko.

UDK 860.09.929 Azorín (Martinez Ruiz, J.)

Ricardo Szmetan

OSEBA PISATELJA V DVEH ROMANIH ANTONIA AZORÍNA: »*EL ESCRITOR*« TER »*DOÑA INÉS*«

Ob zatonu naturalizma so pisatelji iskali novih poti, ki so jih skušali najti v improvizaciji. V nasprotju s starejšo literaturo, ki želi dati objektivno sliko, gre novi roman v vprašanja bistva človeške eksistence. Medtem ko je Ortega y Gasset menil, da ni mogoče več najti novih tem (1925), je Azorín sistematično iskal nove teme in nove oblike izraza. To kaže zlasti njegovi deli *El escritor* ter *Doña Inés*. V romanu *El escritor* nastopata dva pisca, starejši Antonio Quiroga, ki kaže, kako se ustvari imaginarni lik; mlajši pisec Luis Dávila, ki mora razvozlati mnogo pisateljskih problemov. Ko Quiroga začne govoriti o Dávili, ne ve od kod ga pozna. Lahko si predstavljamo, da je Quiroga Azorin pred 1936, mladi Dávila pa je utelešenje pisateljevega ideala. V začetku se zdita oba karakterja različna, kasneje pa se vidi, da imata mnogo skupnega. V romanu se oseba izlušči iz kaosa in dobi svoje življenje. Tudi v romanu *Doña Inés* se javlja kot karakter pisatelj Don Pablo. Piše na majhnih koscih papirja, ki jih neorganizirano hrani. Karakterji, ki jih ob tem ustvari, so od njega v neki meri neodvisni. Končna oblika teksta nastopi, ko pisatelj premaga čustvo in nič ga ne bi moglo več odvrniti od pisanja končnega teksta.

Armin A. Wallas

SLIKA SLOVENIJE V AVSTRIJSKI KNJIŽEVNOSTI

Razprava obravnava dela avstrijskih pisateljev Josepha Rotha, Ingeborg Bachmann in Petra Handkeja, v kolikor se v njih javlja slovenska tematika. Joseph Roth obravnava slovensko tematiko v kontekstu kulturne sinteze, ki jo vidi realizirano v habsburški monarhiji; Ingeborg Bachmann v okviru supranacionalne eksistence, skozi perspektivo razpada srednjeevropske kulture in izkušenj z nacional-socializmom; Peter Handke raziskuje v svojem iskanju lastne slovenske identitete možnost odpora proti civilizaciji, kakršno prinaša moderno življenje. Roth v romanu *Radetzkyarsch* prikaže tri generacije rodbine Trotta, katere začetnik se je odlikoval v bitki pri Solferinu leta 1859. Ustanovitelj te rodbine, Joseph Trotta, izvira iz Sipolja v Sloveniji, njegov sin Franc Trotta je bil okrajni glavar na Moravskem, vnuk Carl Joseph Trotta pa išče svoje korenine v preprostem kmečkem življenju, in ker ne more iti v Slovenijo gre v Galicijo, ki je s svojim slovanskim prebivalstvom podobna Sloveniji, ter pade kot ena prvih žrtev Prve svetovne vojne. V Rothovem romanu *Kapuzinergruft* se javlja kot ena osrednjih osebnosti Franz Ferdinand Trotta, oddaljeni sorodnik gornje familije, ki preživi Prvo svetovno vojno in še doživi prihod Hitlerjeve vojske v Avstrijo l. 1938, ter Joseph Branco Trotta, ki prihaja v Avstrijo iz Slovenije kot prodajalec kostanjev. Ingeborg Bachmann se v pripovedi *Drei Wege zum See* (zbirka *Simultan*) veže na Rothovo tradicijo članov rodbine Trotta ter uvede Franca Josepha Eugena Trotta, ki živi v Parizu, ter Carla Trotta. Elisabeth Matrei, protagonistinja pripovedi, ki je vstopila v krajši emocionalni stik z Brancom Trotta, razmišlja na Koroškem o razpadu habsburške monarhije in o življenju v Sloveniji, ki ga idealizira. Oseba Franca v fragmentarnem romanu Bachmannove *Der Fall Franza*, izvira iz Galicije, imaginarnega kraja v okolici Beljaka na Koroškem, kamor se vrača in razmišlja o svojem, vsaj delnem, slovenskem poreklu. Roman Petra Handkeja *Die Wiederkehr* prikaže Filipa Kobala, slovenskega porekla iz Rinkenberga na Koroškem, potomca vodje tolminskega kmečkega upora iz l. 1713. Filip Kobal potuje v Slovenijo, iščeč brata, v Sloveniji se identificira s tukajšnjimi prebivalci, ter doživi slovenski Kras kot idealno pokrajino, kjer je še možen umik pred sodobno civilizacijo.

UDK 830.09 Hein Ch.

Neva Slibar — Rosanda Volk

DUHOVNO PRISOTNI SODOBNIK OB KONCU DNI: ZOŽENJE IN RAZPRSITEV VIDA V DALJSIH PROZNIH TEKSTIH CHRISTOPHA HEINA

Christoph Hein se kot pisatelj smatra predvsem kot kronist svoje dobe. To pomeni, da je — drugače kot zgodovinar — od nje soprizadet. Ta koncept označuje tudi njegov odnos do realizma kot tudi njegov zorni kot. Njegovo pisanje je pod vplivom filmske tehnike. Za njegove pripovedi *Der fremde Freund*, *Horns Ende* ter *Der Tangospieler* je značilna izredna iritiranost, ki se izkaže kot konstitutivni element. Njegovi karakterji delujejo kot povečevalno steklo, skozi katero je prikazano njihovo okolje. Izhodišče je često spomin na pretekle dogodke, ki jih skušajo pripovedniki analizirati. Jezikovni izraz je brez okrasov, z detaljnimi prikazi vsakdana, ter istočasno izraža reakcije oseb na vsakodnevno dogajanje. Ta radikalizacija pa razkrajaja realizem, kar se vidi tudi v izbiri navidezno nepomembnih scen in v omejeni perspektivi pripovedovanja. Hein ne uporablja tehnike dvojnega pripovedovanja tako kot to dela moderni psihološki roman, z dvojnim tekstom, ki si med seboj lahko stojita tudi v nasprotju, temveč kot praznino v eksplicitnem tekstu, ki jo izpolnjuje bralec sam s svojimi izkušnjami; ko pa se tovrstna mesta kopičijo, postane za bralca nemogoče zavzeti nedvoumna stališča do dogajanj in do oseb. Dejstvovanje njegove proze izhaja iz dialektike med prikazanim in zamolčanim.

V Heinovih romanih imajo pomembno vlogo senzualne zaznave sveta, ki potekajo kot projekcije kamere. S tem avtor ustvarja distanco do dogajanja, s tem pa se tudi naredi neznosnost življenja znosna, pogled na svet se zreducira na segmente, ki jih slike življenja predstavljajo. Tako kot je omejen prostor je tudi časovni tek razdrobljen v zaporedje trenutkov. S fotografiranjem se človek odteguje od sveta, ne pa približuje.

UDK 830(436).09 Puganigg I.

Mira Miladinović

K PROZNEMU DELU INGRID PUGANIGG

V študiji je govor o literarnem ustvarjanju sodobne avstrijske pisateljice Ingrid Puganigg (1947). Podrobneje so analizirana tri do zdaj objavljena prozna dela te avtorice: *Fasnacht* (1981), *La Habanera* (1984) in *Laila* (1988, slovenski prevod 1989). Pri tem skuša študija začrtati ustvarjalni razvoj pisateljice, ki se od pripovedovalke bolj ali manj strnjene zgodbe razvije v avtorico, ki dojema svet fragmentarično in ga kot takega tudi upodablja.

UDK 850.09 Nirvo I.:914.533(=863)(0:850)

Maria Pirjevec

SLOVENSKI SVET V DELU IPPOLITA NIEVA

Z evropsko predromantiko in romantiko se začenja zanimanje zapadne Evrope za ljudsko kulturo Slovanov. Ta interes lahko zabeležimo tudi v italijanski romantiki, zlasti še za ljudsko kulturo južnih Slovanov. Pri tem je imela pomembno vlogo tržaška revija *Favilla*. Pripoved Ippolita Nieva *Il Conte pecoraio* je nastala ob prehodu romantike v realizem. Dogodki v pripovedi so stavljeni v kraj Torlano v Furlaniji. V njem žive Furlani in Slovenci v slogi, sožitje obeh narodov jim je nekaj samoumevnega. Nievo hvali delavnost, skromnost, zadovoljnost Slovencev, govori o lepoti slovenskega dekleta, omenja slovensko glasbo. Nievo opisuje patriarhalno življenje, kot se je tamkaj ohranilo še iz časov, ko so tod gospodovale Benetke.

UDK 850.09-3»198«:82.015.19

Franco Juri

POSTMODERNIZEM V ITALIJANSKI PROZI OSEMDESETIH LET

Postmodernizma, ki je značilen za osemdeseta leta tega stoletja, ni lahko definirati, saj je to v literaturi predvsem hipoteza, ki označuje odziv na krizo svoje dobe, na krizo modernizma in avantgarde. Izraz se je pojavil najprej v zvezi z arhitekturo in industrijskim dizajnom, pozneje tudi v upodabljaljajočih umetnostih in končno v književnosti. V Italiji je od l. 1981 glasilo postmodernizma revija *Alfa-beta*, ki prikazuje postmodernizem kot nietzschejanski antiracionalizem, povratek

k v bistvu reakcionarnim političnim in filozofskim pozicijam. L. 1984 je ista revija organizirala literarno srečanje v Palermu, na katerem je prišla do izraza skrb pisateljev, da ne morejo obvladati desorientacije, ki jo prinaša čas s svojimi tendencami k relativiziranju in fragmentaciji, pomanjkanju sigurnosti. Na ta način je torej postmodernizem izraz svoje dobe. Mnogi skušajo rešiti problem, kaj je postmodernizem, tako da ga vežejo na probleme subkulture konzumne družbe, moderni funkcionalizem, kateremu nasprotuje. V literaturi pride postmodernizem predvsem do izraza zlasti v delu Itala Calvina *Lezioni americane*, ki se želi osvoboditi peze realnosti, kot tudi strukture pripovedovanja in jezika. To odgovarja pogledu na svet, ki ga prinaša druga industrijska revolucija. Postmodernizem ne združuje raznih tendenc v sodobnem svetu v novo harmonijo, temveč poudari njihovo raznolikost. Od tragičnega in dramatičnega se postmodernizem osvobaja s humorjem in ironijo, ki je konstitutivni del uma. V Italiji sami postmodernizem ni dosegel takšne stopnje koncentracije kot v ZDA, kjer so se mladi pisatelji združili pod vodstvom Johna Barta. Začenja se z delom *Il nome della rosa* Umberta Eca, ki v sebi karakteristično združuje raznorazne filozofske in pripovedne tendence, preteklost in sedanost. S svojimi postmodernističnimi koncepti je nadaljeval v pripovedi *Pendolo di Foucault*. Med mlajše predstavnike italijanskega postmodernizma štejemo avtorja absurda Gianniya Celata. Sem spadajo še Andrea De Carlo, Pier Vittorio Tondelli, Aldo Busi, Stefano Beni, in zlasti Antonio Tabucchi.

CONTENTS OF VOLUMES I—XXIII

VOLUME I (1968):

JANEZ STANONIK: Lonfellow and Smolnikar

RONALD GOTTESMANN: Louis Adamic and Upton Sinclair: The Record of a Friendship

MIRKO JURAK: English Poetical Verse Drama of the Thirties: Revision and Alteration

BREDA CIGOJ-LEBEN: Aperçu critique sur la critique littéraire française au XIX^e siècle

VOLUME II (1969):

MIRKO JURAK: The Group Theatre: Its Development and Significance for the Modern English Theatre

META GROSMAN: Scrutiny's Review of I. A. Richard's Works

KAJETAN GANTAR: Colomoni Segen als ein später Nachklang der solomonischen exorzistischen Tradition

BREDA POŽAR: Anastasius Grüns unveröffentlichte Übersetzungen slowenischer Volkslieder

VOLUME III (1970):

JANEZ STANONIK: Ruskin's Theory of Literature as Communication

DARKO DOLINAR: Die Erzähltechnik in drei Werken Uwe Johnsons

STANISLAV ZIMIC: El Persiles como critica de la novela bizantina

DUŠAN LUDVIK: Die Eggenbergischen Hofkomödianten

VOLUME IV (1971):

DUŠAN LUDVIK: Die Chronographie und Topographie der Innsbrucker Komödianten (1632—1676)

MILOŠ DJORDJEVIĆ: Grillparzers Begegnungen mit den Südslawen

JANEZ STANONIK: The Sermon to the Sharks in Moby-Dick

TOMAŽ LOŽAR: E. E. Cummings: The Poem as Improvisation

VOLUME V (1972):

MARJETA VASIĆ: Les Vues esthétiques d'Albert Camus

BERNARD JERMAN: The Death of Tennyson

DRAGO GRAH: Bänkelsängerische Elemente in Döblins »Berlin Alexanderplatz«

DUŠAN LUDVIK: Edlinge, Edlingen, Edlinger

VOLUME VI (1973):

- JANEZ STANONIK: Althochdeutsche Glossen aus Ljubljanaer Handschriften
DUŠAN LUDVIK: Mhd. Schiffband
BREDA POŽAR: Frederick Baraga and His Book on the Manners of American Indians
ALOJZ JAVORNIK: John Boynton Priestley in Slovenia

VOLUME VII (1974):

- FREDERICK M. RENER: Zur Übersetzungskunst im XVI. Jahrhundert
WOLFGANG HELD: Die Wünsche des Esels: Wahrheit und Moral in G. C. Pfeffels Fabeln
DUŠAN LUDVIK: Zur Mhd. Laut- und Wortgeschichte der Steiermark
STANISLAV ZIMIC: El tema del Rey Rodrigo en un poema esloveno
MIRKO JURAK: Louis MacNeice and Stephen Spender: Development and Alternation of Their Plays Written for the Group Theatre

VOLUME VIII (1975):

- STANISLAV ZIMIC: El libro de Caballerias de Cervantes
DUŠAN LUDVIK: Zur Chronologie und Topographie der »alten« und »späten« englischen Komödianten in Deutschland
BERNARD J. JERMAN: The Victorian Way of Death
MARIJA ŽAGAR: L'Evolution des personnages retouchés pendant 56 ans par Paul Claudel dans La Jeune fille Violaine et L'Annonce faite à Marie

VOLUME IX (1976):

- ERIC P. HAMP: On the Celtic Names of Ig
LJILJANA BABIČ: Walt Whitman in Yugoslavia
VELIMIR GJURIN: Semantic Inaccuracies in Three Slovene Translations of King Lear

VOLUME X (1977):

- META GROSMAN: T. S. Eliot on the Reader and Poetry
BERNARD J. JERMAN: The Death of Robert Browning
STANISLAV ZIMIC: El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro in Pedro de Urdemalas de Cervantes

VOLUME XI (1978):

- LENA PETRIČ: Carl Snoilsky och Slovenien
DRAGO GRAH: Das Zeitgerüst in Döblins Roman Berlin Alexanderplatz
JERNEJA PETRIČ: Louis Adamic as Interpreter of Yugoslav Literature
TOMAŽ LOŽAR: The Little Journal of Kenneth Patchen
ERIC P. HAMP: Further Remarks on the Celtic Names of Ig

VOLUME XII (1979):

- STANISLAV ZIMIC: El Juez de los divorcios de Cervantes
RADOJKA VREČKO: Time, Place, and Existence in the Plays of Samuel Beckett
MARIJA BOLTA: Some Problem Areas for Slovene Students of English
ERIC P. HAMP: On Ljubljana OHG Glosses

VOLUME XIII (1980):

- TINE KURENT: The Modular Composition of King Arthur's Table Round
LUDOVIC OSTERC: La guerra y la paz según Cervantes
STANISLAV ZIMIC: El labirinto y el lucero redentor
KENNETH RICHARDS: Satire and Values in James Shirley's The Lady of Pleasure
LENA PETRIČ: Alfred Jensen och Slovenien I.

VOLUME XIV (1981):

- In memoriam Drago Grah
DRAGO GRAH: Das Menschenbild im Werk Friedrich von Gagerns
KARL J. R. ARNDT: Smolnikars Beziehungen zu Georg Rapps Harmoniegesellschaft
WALTER MOSCHEK: Schillers Frühwerk Kabale und Liebe: Ästhetische Auseinandersetzung des Dichters mit seiner Umwelt
MIRKO JURAK: Cultural Interrelation between Slovenia and America in Vatroslav Grill's Med dvema svetovima (Between the Two Worlds)
STANISLAV ZIMIC: Sobre la Clasificación de las comedias de Cervantes
ATILIJ RAKAR: Quattro poesie omonime: Un tema e le sue implicazioni (per una lettura di Saba)
T. L. MARKEY: Semantic Space, Heuristic Procedures and Naturalness
VARJA CVETKO: Al. Sara and Jadhu

VOLUME XV (1982):

- ANTON JANKO: Zwei Wigalois-Fragmente aus Ljubljana
KLAUS SCHUMANN: Begegnung im Zenit: Iwan Goll und Ljubomir Micić im Spiegel einer »vergessenen« Zeitschrift
NEVA ŠLIBAR-HOJKER: Ilse Aichingers Hörspiele der Spätphase
META GROSMAN: The Literary Criticism of Denys Wyatt Harding
ATILIJ RAKAR: I concetti di malattia e di salute nei romanzi di Italo Svevo
METKA ZUPANČIČ: Les Générateurs picturaux dans l'écriture simonienne
LENA HOLMQUIST: Alfred Jensen och Slovenien II.
STOJAN BRAČIČ: Zum Wesen der Modalität in der deutschen Gegenwartssprache

VOLUME XVI (1983):

- STANISLAV ZIMIC: El sentido satirico del Auto de las Gitanas
STANISLAV ZIMIC: La farsa dos Almocreves: Relevancia dramática y moral del título
ATILIJ RAKAR: La stagione Sabiana di Figure e Canti
LEA CAHARIJA-LIPAR: Pasolini: Vittoria dei miti personali sul programma
KATICA IVANIŠEVIČ: Classical Bohemia and the Beat Generation: A Comparison of Their Attitudes Towards Life and Society
JASNA MAKOVEC: Zu Entwicklungstendenzen im Satzbau der deutschen Sprache der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Ausrahmung

VOLUME XVII (1984):

- SONDERBAND INGEBORG BACHMANN
ROBERT PICHL: Zum literarischen Nachlass Ingeborg Bachmanns: Ergebnisse einer ersten Übersicht
MIRKO KRIŽMAN: Ingeborg Bachmann in einem Vergleich mit der österreichischen dichterischen Tradition

SIGRID SCHMID-KORTENSCHLÄGER: Die Österreichisch-ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann
NEVA ŠLIBAR-HOJKER: Entgrenzung, Mythos, Utopie: Die Bedeutung der slowenischen Elemente in ihrem Werk
ANTON JANKO: Anmerkungen zu slowenischen Übersetzungen einiger Gedichte Ingeborg Bachmanns
HANS HOLLER: Krieg und Frieden in den poetologischen Überlegungen von Ingeborg Bachmann
KURT BARTSCH: »Es war Mord«: Anmerkungen zu Mann-Frau Beziehung in Bachmanns Roman Malina
JAN-PETER DOMSCHKE: Die Träume des Herrn Laurenz

VOLUME XVIII (1985):

LUDOVIK OSTERC: Justicia y honradez del gobierno de Sancho Pansa
STANISLAV ZIMIC: Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: Obras de critica social y religiosa: Quem tu farelos? — O juiz de Beira
ATILIJ RAKAR: L'ultima parte del Canzoniero Sabiano
META GROSMAN: Denys Wyatt Harding on Entertainment and on Reading

VOLUME XIX (1986):

TINE KURENT: La Signature géométrique de Rabelais par les nombres 66 et 99
MARCO ANTONIO LOERA DE LA LLAVE: Intencionalidad y fantasia meontológicas en Sor Juana Inés de la Cruz
JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America I.
RADO L. LENČEK: Kapitar's »Letter to the Editor« in the American Journal The Biblical Repository
KARL J. R. ARNDT: George Rapp's Harmony Society and Its Influence on Friedrich Engels (John Finch's Report on Rapp's Harmony Society)
ANTON JANKO: Die Rezeption Rilkes in Slowenien

VOLUME XX (1987):

TINE KURENT: Die Darstellung des Sefihiroth in Goethes Faust I und bei Dürer
JANEZ STANONIK: Die deutsche Literatur im mittelalterlichen Slowenien
ATILIJ RAKAR: La voce di Trubar e la sua eco alle porte d'Italia
JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America II.
LUDOVIC OSTERC: Dulcinea y su papel
KARL J. R. ARNDT: A Letter of Andreas Bernardus Smolnikar to Wilhelm Rapp
META GROSMAN: The Pluralistic World of Huckleberry Finn
HENRY A CHRISTIAN: An Afterword to Louis Adamic's Lucas, King of Balucas
ROBERT GRIFFIN: Jung's Science in Answer to Job and the Hindu Matrix of Form

VOLUME XXI (1988):

JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America III.
MARIJA PIRJEVEC: La situazione politica e culturale nella Slovenia napoleonica e Charles Nodier
BRUCE MCIVER: Hemingway in the Soča Valley
MIRKO JURAK: An Interview with Stephen Spender
IGOR MAVER: The Possibilities of Verse Translation: The Reception of American Poetry Between the Two World Wars

METKA ZUPANČIČ: La reception du nouveau roman français en Slovénie
HENRY A. CHRISTIAN: William Styron's Set This House on Fire: A Fulcrum and Forces
RADO L. LENČEK: On Literatures in Diasporas and the Life Span of Their Media
STOJAN BRAČIČ: Zu den Determinanten des Kommunikationsereignisses im Text

VOLUME XXII (1989):

TINE KURENT: The Om mani padme hum, the Platonic Soul, the Tao, and the Greek Cross are an Architectural Tool
LUDOVIC OSTERC: La cultura de Cervantes
STANISLAV ZIMIC: Las dos doncellas: Padres y Hijos
JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America IV.
IGOR MAVER: From Albion's Shore: Lord Byron's Poetry in Slovene Translations Until 1945
META GROSMAN: The Original and Its Translation from the Reader's Perspective
JANJA ŽITNIK: The Editing of Louis Adamic's Book The Eagle and the Roots
BRANKO GORJUP: Michael Ondaatje's Reinvention of Social and Cultural Myths: In the Skin of a Lion

VOLUME XXIII (1990):

PATRICK A. THOMAS: »Aissi co'l peis«: The Delicate Erotic of Bernart de Ventadorn
STANISLAV ZIMIC: Demonios y martires en la Fuerza de la Sangre de Cervantes
JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America V.
ATILIJ RAKAR: Il Tema del diverso in una letteratura di frontiera
IGOR MAVER: The Old Man and Slovenia: Hemingway Studies in the Slovenian Cultural Context
KLAUS SCHUMANN: Blickwechsel: Christa Wolf und Ingeborg Bachmann — drei Begegnungen
DUŠAN GORŠE: Einige Aspekte der Metaphorik im Roman Die Letzte Welt von Christoph Ransmayr

Natisk pričujoče publikacije sta omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije in znanstveni institut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Uredniški odbor se obema naslovoma iskreno zahvaljuje.

The printing of the present publication has been made possible with the financial support of the Interdisciplinary Research Community of the Republic of Slovenia and of the Research Institute of the Faculty of Philosophy, University of Ljubljana. The Editorial Board expresses in this place its thanks to both institutions.

