

*Uniwersytet Warszawski*

*Wydział Neofilologii*

# ***ACTA PHILOLOGICA***

**56**

*Warszawa 2020*

**Komisja Wydawnicza Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego:**

**Przewodnicząca**

dr hab. Anna Górajek

**Członkowie:**

dr hab. Alessandro Baldacci

dr hab. Elżbieta Pachocińska

dr hab. Magdalena Pypeć

dr Marcin Kołakowski

dr Michał Obszyński

dr Magdalena Roguska-Németh

**Redakcja tomu:**

dr hab. Anna Górajek (redaktor naczelna), dr Magdalena Roguska-Németh,  
dr Marcin Kołakowski, dr Michał Obszyński

**Adres redakcji:**

ul. Dobra 55  
00-312 Warszawa

**Wydawca: Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego**

ISSN 0065-1524

Nakład: 100 egz.

**Strona internetowa:**

<http://acta.wn.uw.edu.pl>

**Łamanie:**

Dariusz Górski

**Dystrybucja:**

CHZ Ars Polona S. A.  
ul. Obrońców 25  
03-933 Warszawa  
Tel. 22 509 86 43, fax 22 509 86 40

**Druk i oprawa;**

Sowa – Druk na życzenie  
[www.sowadruk.pl](http://www.sowadruk.pl)  
Tel. 22 431 81 40

## Spis treści

### **Gábor Bednatics**

Self-Performance as an Aesthetic Phenomenon ..... 5

### **María Cristina Ares**

El arte visual en la literatura: *Bellas Artes* y *Maelstrom* de Luis Sagasti ..... 13

### **Enikő Darabos**

A szemlélet tárgya – a test A testiség szempontja az *Emlékiratok könyvében* ..... 25

### **Ágnes Hansági**

Einsprachigkeit (Monolingualität) oder Sprachlosigkeit der Weltliteratur:  
Die Feuilletonroman-Epidemie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts..... 35

### **Agnieszka Jezierska**

Medea w trylogii Franza Grillparzera – długa droga do dzieciobójstwa ..... 45

### **Márton Mészáros**

Variations on a Shipwreck Engine, Money and Travel as Human Extensions..... 57

### **Alicia Montes**

Un intervalo entre el juego signficante y el cinismo ideológico:  
*Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara ..... 73

### **David Levente Palatinus**

Subjectivity and the Hauntology of the Digital ..... 85

### **Diego Peller**

El giro narrativo en la crítica argentina reciente: transformaciones institucionales,  
resistencias y debates ..... 99

### **Małgorzata Sokołowicz**

Flaubert et les « danseuses ». La (re)construction d'un mythe oriental ..... 111



*Gábor Bednatics*

(Eszterházy Károly University)

## Self-Performance as an Aesthetic Phenomenon<sup>1</sup>

### Abstract

In the decades of Modernism, numerous poets reinvented themselves as cultural phenomena. The authors who had lived in closed or solitary spaces like studies, boudoirs or a room of one's own, became advertisers or advertisements of artistic values. At the advent of the era of mass media, the press became a tool for artists to present themselves not only as authors of superb works of art but also as special types of people, who could be whatever they wanted to be – mostly famous and influential. Besides the press, there were several other techniques for shaping readers' opinions. With several examples from late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century poetry, I present self-performative authors who displayed themselves as creative geniuses by means of the new media as well as changes in social structures, while the textual innovations of poetry also remained important.

**Keywords:** self-performance, aestheticism, modernism, turn-of-century literature, English poetry, Central-European poetry

As we can clearly see, people of our time posing in social media re-enact some age-old scenery of the theory of arts. Modelling has always been a paradigm for visual representation: sitting, so to speak, organizing one's body on the basis of the technology of certain selected media. Those are gestures made by and for the spectator, through the fictionalizing acts of gaze. Gaze, however, arranges the bodily structure far before the moment of someone staging themselves in a portrait. Representations on canvas, in stone, photograph or the digital media are structured spontaneities that are rather staged theatricalities of performing oneself as a fictitious character of a depicted world (Berger 193–194). Nowadays, posing for being portrayed is acting for camera lenses prearranged by the AI optics of smartphones and of representational suggestions of social media. While people pose, they show themselves in a performative way of self-structuring through preparing their faces and bodily gestures to be compatible with selfies. Watching people modelling themselves without the framework of Instagram is in accordance with the reverse logic of the Pygmalion myth. Moving from art to life and vice versa is a long-standing desire to gain a faithful reproduction of the world, so depiction belongs to the realm of verisimilitude or the mimetic tradition of imitating nature.

---

1 This paper was supported by the grant MMKI-Ö-19 of MMA (Hungarian Academy of Arts).

Kant's definition of beauty as an experience of taste without any concept or interest in its mimetic standpoint was questioned or ruled out. Mimesis becomes questionable because it no longer stems from the axiom that the most likely copy of a natural entity would provide the proper qualities of a work of art. Art provides much more than that: illusion, which does not connect the creative performance with reality but with the power of art(ificiality). Both Pliny the Elder (*Naturalis Historiae* XXXV, 61–69) and Seneca (*Controversiae* X, 5) wrote about the ancient legend in which two painters, Zeuxis and Parrhasius competed. Zeuxis's still-life was so perfect that birds flew upon the painted grapes. In turn, Parrhasius led Zeuxis into his workshop, where he showed him a veiled painting. However, Zeuxis was not able to unveil it, since the veil was the painting itself. In the first case, the painting was able to deceive only animals, while the other one deceived a person. The first painter simply wanted to copy and depict, while the other wanted to make an illusion. The difference between the original and a copy overwrites the Platonic difference between model and reproduction (Deleuze 53). That is, incorrectness and falseness cannot be interpreted in this relation; their places are defined by the semiotic relationship of signs, which is as multi-layered as it is complex. Yet, such established simulacra cannot exist in a spiritual (artistic) state only, but visual representation is strongly connected with the bodily perception. A material medium is always present in this relationship, so the opposition between body and signs prevails. The body has its own unquestionable material presence but it is also a picture when it is portrayed, therefore structured by the laws and means of images. As Hans Belting puts it:

The mediality of images involves a two-fold body reference. First, we conceive of media as symbolic or virtual bodies. Second, the media inscribe themselves upon our body experience and teach us self-perception or self-oblivion: in other words, they both remind us of our body and make us forget it. As a result, we are primed to *acknowledge pictures as different kind of bodies* (Belting 11).

According to this view, the relationship between pictures and signs does not exclude the faculties of bodily perception; that is, signs are not merely abstract structures because their material existence also comes into play. Performing ourselves in pictures can be a fictional arrangement of our bodily structure but also an obligation to the structure that arranges bodies as pictorial subjects. Bodies and pictures perform themselves in mutual formations.

As one of the important periods of the pictorial representation of bodies, the era of Modernity shows us how aesthetic viewpoints recalibrate the artist's look. At the turn of the 19-20<sup>th</sup> centuries, magazines and other forms of the printed press provided a large scale of publicity for artists to express themselves as the subjects of an entertaining environment. Writers, poets and painters became (quasi-)professional products of the printed mass media: they had to perform themselves as cultural products who also regularly published their works of art – as their own products. This was a central issue of understanding how artists could define themselves by means of self-performance. Performing oneself is an act of presenting oneself not as only an artist but also as a work of art. The concept of the artist as an artefact encouraged numerous poets to reinvent themselves as cultural phenomena. Romantic poets were in connection with nature, they

wandered and admired the landscape – or just stayed inside their rooms and lived in their imaginary worlds of daydreaming or phantasy. As a prototype of discourse networks of 1800, Faust does the same thing as his predecessors did for centuries according to the distinction between body and mind:

The Republic of Scholars systematically prevents the fortunate occurrence that a living Spirit could manifest itself to another Spirit. [...] Faust, M.A. –indeed, Ph.D. to boot–sits in a library without new acquisitions, reads, makes extracts and writes commentaries, in order then to dictate to his students in lecture what old books have dictated to him. The Republic of Scholars is endless circulation, a discourse network without producers or consumers, which simply heaves words around. Faust's raid on his stacks locates no one who could be the writer, creator, or author of a book— no one, then, who could understand, digest or process any of these books. In a word: the old Republic of Scholars cheats Man of Man (Kittler 4).

Artists as well as scientists lived in closed or solitary spaces such as studies, boudoirs or a room of one's own, but in early Romanticism, they became advertisers or even advertisements of new artistic values. At the advent of the era of mass media, the press became a tool for artists to perform themselves not only as authors of superb works of art but as special types of people who could be whatever they wanted to be (mostly famous and influential). Besides the press, there were several other techniques for shaping readers' opinions. Romantic poets had rather made themselves an outsider of society, a sort of wanderer, to indicate that they belonged to other dimensions of being. Escapism, resignation, separatism and secession became catch phrases for this kind of division. First, the Bohemian lifestyle appeared, by which the artist could act like a nomad, without any ties to conventional social or political structures. Then, the flaneur entered the scene, the wanderer of the city, submerging into the newly-established landscape of the metropolis. As part of the crowd but also as an outsider who observes while strolling, the flaneur shapes the space by setting foot in places that are both real and imaginary. As the poet submerges into the man-made environment of the city, they invent themselves as an outsider of society but also as a shaper of the urban landscape. Charles Baudelaire was the role model for this new kind of poet, living and wandering through Paris, dressed uncommonly in pure black. For him, the poet appeared as flaneur and dandy at the same time. These attributes are both examples of the altered ways of being a poet at that time. Nevertheless, dandies varied somewhat from George Brummell till the end of the century, in England as well as France. But the main question still lingers: how can an aesthetic movement established on the notion of 'art for art's sake' be reconciled with the dandies, whose self-performative acts tied them to publicity, or even to politics?

Dandies appeared in the early 19<sup>th</sup> century, so to speak, in the Romantic tradition. The first dandies like Beau Brummell, whose elegance was not extravagant, only the mode of his appearance was new: he was always clean and well-dressed. As a self-made man, his eminence was in opposition with the aristocratic society of the 1800s. As Thomas Carlyle put it in the 1830s:

A Dandy is a clothes-wearing Man, a Man whose trade, office and existence consists in the wearing of Clothes. Every faculty of his soul, spirit, purse, and person is heroically

consecrated to this one object, the wearing of Clothes wisely and well: so that the others dress to live, he lives to dress ... And now, for all this perennial Martyrdom, and Poesy, and even Prophecy, what is it that the Dandy asks in return? Solely, we may say, that you would recognise his existence; would admit him to be a living object; or even failing this, a visual object, or thing that will reflect rays of light... (Carlyle 247.)

The dandy is an aesthetic phenomenon but also – as a living object – a billboard for the marketplace. He belongs to the society with a twist of controlling it by means of his clothes. His appearance was not only about fashion (in the broad sense of the term) but suiting up meant setting up the stage for being present in society. Baudelaire's dandy figure was slightly different. He was an outsider of society rather than a highly appreciated example of a good-looking man. Being a dandy meant to belong to the civil society but dandies were well aware of how they should show themselves as elaborated figures, works of art that have been shaped by not only their outfit but their way of life, too. Seeking the new look was a new lifestyle that positioned the dandies in front of society to show people how they could look and behave only by means of their appearance:

A Dandy should seek to be sublime without interruption; he should live and sleep in front of a mirror. The wealthy man, who, blasé though he may be, has no occupation in life but to chase along the highway of happiness, the man nurtured in luxury, and habituated from early youth to being obeyed by others, the man, finally, who has no profession other than elegance, is bound at all times to have a facial expression of a very special kind. Dandyism is an ill-defined social attitude as strange as dueling; it goes back a long way, since Caesar, Catilina, Alcibiades provide us with brilliant examples of it; it is very widespread, since Chateaubriand found examples of it in the forests and on the lake-sides of the New World. Dandyism, which is an institution outside the law, has a rigorous code of laws that all its subjects are strictly bound by, however ardent and independent their individual characters may be (Baudelaire 419).

The dandy can also be an example of the modern concept of individuality. According to Hiltrud Gnüg's definition, dandies positioned themselves on the outside of society, which led them to criticize the establishment itself. In this critical role, the dandy projects the aesthetic sphere into our world by highlighting the artificially built character of primary senses: "The dandy is a passive and decadent aesthete. One of them searches in his spiritual projections of all material, natural things to make his intellectual form clear, while the other ones search for the products of aesthetic productivity to gain sensual stimuli." (Gnüg 291) Being decadent is related to being against society, but it also strengthens the traditional image of personality because it maintains the conventional roles of the public sphere where individuals are part of the society. We also cannot consider the poetic self to be independent as we see it grammatically and poetically manifested. Individuals in literary works were born by means of language, the dandies who were writers as well had to express themselves as individuals exposed to society. The world of signs that structures literature was different from using signs of self-presentation by dandies. The decadent aesthete does not only fight the world but also considers "trance" as an important part of the creative process. In relation to Hugo von Hofmannsthal's judgement, in which he points out the relationship of



intoxication to the aesthetic sphere, trance is a main part of aesthetic modernity: "This is Aestheticism, a great and famous word in England and generally overnourished and over-grown element of our culture, and perilous like opium." (Hofmannsthal 291) The dandy, who is meant to be a prominent figure of decadence, necessarily turns to language as some sort of escape from society. The aesthetic experience of intoxication makes words, sounds and images operate at the same time. The self that gets out of its own centre due to the aesthetic intoxication discovers itself in the cross-connection of sonic and visionary positions.

The aesthetist view at the turn of the 20<sup>th</sup> century left several contradictory experiments of self-definition for the following periods. One of these paradoxes is that aesthetes wish to mark the borders of the field of art in a way that they have to negate the notion of the enclosed nature of art. In the last third of the 19<sup>th</sup> century, the art-centric attitude based the artistic modes of beauty on inverse mimesis. One of these remarkable solutions is connected to Oscar Wilde, who stated in one of his dialogical essays that "Life imitates art far more than art imitates Life." (Wilde 32) This paradoxical statement is debatable and often misinterpreted, but it is also a typical phenomenon of a period that stems from the works of Wilde's master, Walter Pater, who emphasized that art can create more than nature with the tools borrowed from nature (Pater 63). Seeing the world from an aesthetic point of view was important for Nietzsche, too, who also supposed something similar under the effect of Wagner in his work *The Birth of Tragedy*. The German philosopher emphasized the verification of the world and existence as an aesthetic phenomenon, and in the relationship of the world and art, he also considered the latter to be more significant (Nietzsche 46). Only art, the aesthetic sphere is responsible for our understanding of the self and the world, and this sphere cannot be enclosed: it must correlate with what it wants to replace.

Oscar Wilde was not only a dandy but he also used a complex apparatus of legends, rumours, and gossip in order to make himself visible as an *enfant terrible* of poetry. A poet like him was not merely a model for self-presentation but also a creative genius who at once wrote and lived the new, modern lifestyle. Old and new practices were mixed together to make the self-presentation of the artist more noticeable. Wilde published aphorisms selected from his works with the aim of presenting new ways of reading as a play on signs. Thus, combining self-performance and textual performance recreated the process of understanding poetry as a social action as well as an aesthetic phenomenon. Aphorisms provided him with a possibility to express himself in a paradoxical way. He could suggest both sides of truthful explanations at the same time, which opened up age-old contradictions, and in doing so, made it possible to see them from a different point of view. Meanwhile, an aphoristic way of speaking keeps the judgments sustained, so when Wilde's aesthetically performed life is questioned, he can count on the diversity of how this life can be assessed. His dandy existence is based on the situation of an artist, an influencer, or a family man but allegedly with a different sexual orientation, all expressed by his outfit and its representation in society and in photographs. This in-between condition of artistic life enabled him to sustain the instability of his lifestyle as seen as a work of art, but it also led to his fall:

That he combined both functions is equally paradoxical: the decadent degenerate proved that art and life were separate, since what Wilde wrote was quite uninfluenced by the way he lived; while the degenerate-decadent persuaded society of the dangerous conjunction of life and art since in its eyes Wilde's behaviour (what he so erroneously called his 'genius') proved the evil of his work. Wilde therefore sums up, in a painful spectacle, the attempt of the inner and outer personae to communicate (Pine 74).

Dandyism was not only a clothing concern but an aesthetic, moral and public issue. Wilde's attempt to rearrange society as a dandy failed. But to provoke the civil society in order to provide it with new rules and possibilities remained a chance of self-presentation as a work of art. This incitement made it possible for people on the periphery of society to make themselves highly visible in front of the consumers of art (Hettlage24). Living on the brink of society or opposing it entirely was a mission for artists who were influenced by the dandy's performance.

Such insider-outsider careers can be found in Central-European literature, too. As a special model of this aesthetic secession, the Hungarian writer Charles (Sándor) Vay is an exquisite example of the period. The prominent writer was born in Gyón in 1859 and died in Lugano in 1918. When arrested for fraud in 1889, it turned out that he really was a she. This happened after her/his staged marriage with Mari Engelhardt, who was never aware that her husband was a woman (she even spoke about having children with Sándor). In prison, Vay was examined by a doctor called Birnbacher, who wrote a detailed study of the case. Richard von Krafft-Ebbing used Vay's example in his *Psychopatia Sexualis* as an illustration of *gynandria*, a form of degenerative homosexuality. Following Dr. Birnbacher's interviews and examinations, von Krafft-Ebbing described Sándor (née Sarolta [Charlotte]) as a medical case and related it to her/his (mainly female) ancestors with nervous issues and to her upbringing by her father, who wanted to raise his daughter as a boy by encouraging her to ride horses, hunt and fence. Vay became independent early, living a man's life drinking, smoking, cursing and even duelling. Von Krafft-Ebbing maintained that these attributes were justified by bodily anomalies and Vay's sexual orientation determined her/his attitude towards women (Krafft-Ebbing 438).

Following some relationships with women and several publications as a poet and writer, s/he became a local and international celebrity. As a writer, s/he published several short stories in the prose style of the Hungarian fin-de-siècle. S/he was also a journalist, writing mainly about historical subjects narrated by a strong male voice. The perspective of these writings was masculine, too, in the sense of how they depicted the world as controlled by men and gently accepted by women. Kind men take care of women in these short stories and that is why a much more famous Hungarian writer, Gyula Krúdy, depicted Vay as a literary hero acting like a manly man in order to match (or exaggerate) the standards of masculine stereotypes. Most of Vay's obituaries portrayed her/him in a similar way (cf. Borgos 190). According to Krúdy, Vay took the role of a man with all of its conventional attributes. Krúdy was aware of the case of George Sand, to whom he compared Vay because of her/his choice of becoming a man for the sake of writing (but Vay was more motivated by her nature than her/his desire to be a writer), and that was the fundamental opposition between men and women separated by biological taxonomy.

For Krúdy, Vay was an eccentric gentry, who was a woman wanting to be a man and, in order to do that, she dressed and acted like a man. A *literary gentleman* – as Krúdy called her – who performed her/himself on the stage of society as a highly suggestive, virile person (Krúdy 412).

S/he can be seen as a cross-dresser, whose choice of gender was established not only by the style of her/his attire but also by choosing the path of a writer. Having been born as Charlotte, she was raised as a boy by her father. She was not an outsider or a low-life person but an eccentric artist of aristocratic descent. S/he was educated at the universities of Dresden, Leipzig, Berlin and Budapest. Seeing Vay as a cross-dresser is taking her/him for a dandy who was a woman, who succeeded in becoming a male *writer* by dressing like a man. First as a poet, later as a writer, Vay chose a path that was a public role for her/him (cf. Török 477–478). Without being an artist, s/he would have remained a legendary eccentric person but selecting this way of self-presentation, s/he entered the public sphere as a male writer whose role let her/him become what s/he wanted to be (and what s/he thought s/he really was). As the dandy as an outsider was closer to feminine stereotypes than masculine ones, the dandy's self-presentation positioned him in opposition of not only the society as a whole but also its established roles and rules. Being an artist was for Vay a chance to perform the transformation s/he chose. She decided to be a male writer with attitudes connected to a masculine identity – just like a dandy chose to dress like an artefact in order to express himself in a language that is spoken by posing and positioning himself as something else.

## References

- Baudelaire, Charles. *Selected Writings on Art and Artists*. Trans. P. E. Charvet. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- Belting, Hans. *An Anthropology of Images*. Trans. Thomas Dunlap. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2011.
- Berger Jr, Harry. *Fictions of Pose*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Borgos, Anna. Vay Sándor/Sarolta: egy konvencionális nemszerep-áthágó a századfordulón [A Conventional Cross-gender Actor at the Turn of the Century]. *Holmi* 2007.2. 185–194.
- Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus*. Boston, London: Athenaeum, 1897.
- Deleuze, Gilles. "Plato and the Simulacrum." Trans. Rosalind Krauss. October 27.4 (1983). 44–56.
- Gnüg, Hiltrud. *Kult der Kälte*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Hettlage, Robert. *Der Dandy und seine Verwandten*. Wiesbaden: Springer, 2014.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Walter Pater." 1894. *Walter Pater: The Critical Heritage*. Ed. R. M. Seiler. London, New York: Routledge, 1980. 289–292.
- Kittler, Friedrich. *Discourse Networks*. Trans. Michael Metteer. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Krafft-Ebbing, Richard von. *Psychopathia Sexualis*. Trans. F. J. Rebman. New York: Rebman. N. d.

- Krúdy, Gyula. A magyar George Sand: Vay Sarolta grófnő, a női gentleman [The Hungarian George Sand: Countess Charlotte Vay, Female Gentleman]. Krúdy, Gyula. *A szobrok megmozdulnak*. Budapest: Gondolat, 1974. 409–419.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Trans. William A. Hausmann. London: Allen & Unwin, 1910.
- Pater, Walter Horatio. *The Renaissance*. Studies in Art and Poetry. Teddington: Echo, 2006.
- Pine, Richard. *The Dandy and the Herald*. London: Macmillan, 1988.
- Török, Zsuzsa. “A férfiruhás írónő (A female writer in male dress).” *Irodalomtörténet* 95.4 (2014): 466–484.
- Wilde, Oscar. *The Decay of Lying*. 1891. Oscar Wilde. *Intentions*. New York: Brentano’s, 1905: 1–56.

*María Cristina Ares*

(Universidad de Buenos Aires)

## **El arte visual en la literatura: *Bellas Artes* y *Maelstrom* de Luis Sagasti**

**Abstract: Visual art in literatura: *Bellas Artes* and *Maelstrom* by Luis Sagasti**

*Bellas Artes* and *Maelstrom*, Luis Sagasti's novels published in Buenos Aires in 2011 and 2015 respectively, display a lack of limits between literature and visual art from the structural point of view. Both novels exhibit various discursive strategies that reach the same effect: a similar perceptual aesthetic experience. The paper investigates how in Sagasti's novels the transposition of visual art to words occurs in order to discover the boundaries of storytelling and the possibility of representing the image in literature.

**Keywords:** Haiku, *Maelstrom*, *Bellas Artes*, Literature, Visual Art, Spiral Order, Senses, Luis Sagasti

Luis Sagasti es un escritor argentino nacido en 1963, en Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires. *Bellas Artes*, publicada en 2011, es un relato que atraviesa el género biográfico, el periodístico y la novela con lo que plantea una suerte de retorno de lo real que converge con un retorno de lo referencial. Se trata de un texto intermitente y turbulento que contrapone de modo deliberado y recurrente la experiencia del instante a la del decurso de la narración, la experiencia perceptiva y visual a la del devenir del lenguaje. El haiku es el modelo al que intenta aproximarse por ser el más cercano a la experiencia del arte visual conceptual, pero desplegándolo en un relato como si se tratara de una instalación que provoca una suerte de discontinuidad perceptiva. *Bellas Artes* reflexiona sobre el fenómeno artístico cuando declara la imposibilidad de comprenderlo de modo conceptual al tiempo que encarna, de modo evidente en la escritura misma tal obstáculo.

La trasposición del arte visual a la palabra que ensaya el relato profundiza la búsqueda de los límites de la narración o de la posibilidad de representar en la literatura lo que es imagen. Sagasti articula diversas estrategias discursivas para provocar una experiencia estética similar a la perceptiva según el haiku, la Constelación y lo que denominaremos el "Tinnitus lingüístico". Tal fenómeno se enmarca en el actual régimen de funcionamiento del arte en tanto redistribución de las relaciones entre distintas formas de la experiencia sensible en un deliberado gesto por repensar los límites y alcances de la disciplina estética.

*Maelstrom*, publicada en 2015, despliega la deslimitación entre la literatura y el arte visual desde la escritura. En esta operación, la novela vuelve a poner en escena el actual debate entre las identidades de las diversas artes y su proximidad. El maelstrom, una suerte de gran remolino que se halla en las costas meridionales del archipiélago noruego,

es descrito por Edgar A. Poe y por Julio Verne<sup>1</sup> como un gran vórtice circular que llega al fondo del océano. No sólo se nombra esta suerte de espiral con un centro de fuga hacia el vacío sino que toda la novela se construye desde ese movimiento. Tal figura evoca el ensamble y la heterogeneidad de las artes: pintura, música y literatura en una mezcla indiferenciada que lleva al vértigo de lo absoluto, de lo infinito o del vacío. La propuesta es leer el relato como la disposición de un lugar en común para todas las diversidades, una identidad única a todas las manifestaciones artísticas, ese sustrato original en el que todas confluyen. Pero a la vez, un fondo único que las dispara hacia lo indeterminado y lo desconocido. Tanto *Bellas Artes* como *Maelstrom* se proponen, por un lado, como relatos que problematizan el debate contemporáneo sobre la legitimidad de referir al “arte” en singular por su unidad esencial con sus múltiples manifestaciones o bien referirlo como un conjunto de prácticas heterogéneas sin una identidad común de la que hubieran surgido (Nancy 2008); y por otro, como novedosos espacios museales, que invitan a lectores-espectadores a un paseo, ya no por las galerías en las que las obras de arte se exponen, sino a través de las páginas de la narración. A través de las figuras del haiku, la constelación, el *tinnitus* y el *maelstrom*, ambos relatos construyen el efecto visual de la colección. Tales figuras evocan el gesto del paseante que se pierde por las galerías de los museos, del mismo modo que el lector de estos museos-libro vaga sin rumbo fijo por las páginas y queda deslumbrado por la posibilidad de experimentar todo en un instante único. La aventura que proponen la dos obras de Sagasti consiste en abrirse al ver en el decir o, dicho de otra manera, hacer cercano lo que se ve en lo que se dice.

## El haiku

En el siglo XVIII Lessing en su obra *Laocoonte*, una suerte de introducción a la estética, declaraba que cada arte se sirve de un determinado número de signos o de medios de expresión. Reconoce como las dos grandes artes de la época a la pintura y a la poesía. Aclara que la pintura se sirve de figuras y de colores en el espacio y se refiere a ellos como “signos coexistentes en el espacio” y que en cambio, la poesía se sirve de sonidos articulados en el tiempo. Por lo tanto, el dominio de la sucesión y del tiempo es el dominio propio del poeta. Sin embargo y sin ánimo de contradecir a Lessing, el caso que Sagasti trabaja tiene el propósito de acercar la pintura a la poesía y lo hace con el haiku, una forma poética que sortea por todos los medios la sucesividad de acciones. El haiku es una forma de poesía tradicional japonesa. Se trata de un poema breve de tres versos: el primero de cinco, el segundo de siete y el último de cinco moras (unidad que mide el peso silábico), cuya poética se basa en el asombro y el arrebató que produce la contemplación de la naturaleza en el poeta: “Sólo un haiku escrito en japonés puede detener el tren del lenguaje y anclarse en el presente [...]” (Sagasti, B.Artes 26). El narrador se pregunta: ¿cuántas palabras se pueden leer sin desplazar la vista? Si un haiku consta en

1 Julio Verne publica en 1870 *Vingt mille lieues sous les mers*, en los últimos capítulos cuando los prisioneros logran escapar, la tripulación alerta sobre un maelstrom en el que el Nautilus guiado por el Capitán Nemo, voluntaria o involuntariamente, es aspirado.

total de diecisiete moras, ¿ésta será la medida del presente? ¿será ése el límite en el que la simultaneidad se transforma en sucesión? Con grafía japonesa esas diecisiete moras pueden ser observadas con un solo golpe de vista.

Supone Sagasti que esta posibilidad del haiku está dada por la lengua japonesa pero que una vez traducido esa inmediatez se pierde porque afirma que nuestro lenguaje demora. En japonés esos tres versos se leen con un golpe de vista, de allí la opinión de que se trata de poesía imposible de traducir, porque surgiría la sucesión temporal. Su obra *Bella Artes* no solo titula un capítulo con la palabra *haiku* y relata el encuentro de dos poetas japoneses Matsuo Basho, el más célebre autor de haikus en Japón, y Kioyi Hatasuko, el mejor calígrafo de haikus en Japón; sino que ensaya a lo largo de toda su obra el efecto haiku. Su estrategia es ejecutarlo en todo el texto, por esa razón *Bellas Artes* no es una novela ni tampoco es un ensayo. La imagen que utiliza reiteradamente para referirlo es la de una boca abierta que no dice nada, lo describe como “una dislexia precipitada que cuando se advierte deja la boca abierta sin decir nada” (Sagasti, B. Artes 31). Una grieta se abre en la percepción y se cierra de inmediato, el formato del haiku posibilitaría ver el reverso de la palabra y el modo de ver su lado escondido, sostiene el autor, sería ponerla al lado de otra palabra que opere a modo de llave de la cerradura que encarna la primera. De allí que las referencias al haiku puedan leerse a modo de “puesta en abismo” del texto total, pues es el formato que espeja al texto completo y en ese diminuto espejo se refleja también la posibilidad de trasponer el arte visual en el lenguaje. El arte conceptual de Joseph Beuys se presenta así como una posible traducción del haiku: “Leer un haiku es como comer un caramelo” (Sagasti, B. Artes 32) porque se saborea sin más. Cuando Beuys presenta su performance más famosa: *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), tampoco hace falta escucharlo para comprenderlo.

Sagasti compara esta forma poética japonesa por un lado con un grito porque el grito no tiene historia en tanto es detenimiento –“Siempre se grita por primera vez” (Sagasti, B. Artes 38)–, el grito como la cifra cero; y por otro, lo asocia a la herida, a aquella que se imprime en un solo instante pues en ese preciso momento se resumen lo pasado y lo futuro en simultáneo, en lo que dura un relámpago. De allí que nombre al último Heidegger, aquel que tenía la convicción de que a la verdad no se llega con palabras pues las palabras pueden construir la verdad pero no llegar a ella. En este orden de asociaciones es que aparece la figura de Wittgenstein porque es el filósofo que estudia los límites del lenguaje con el objetivo de dar cuenta de esa otra realidad a la que se llega prescindiendo del pensamiento. Lo que intenta es buscar la unidad más pequeña con que pueda dividirse la realidad decible, pero como es el lenguaje el que da sentido a los hechos debe abocarse a indagar sobre esos límites. Cuando el autor del *Tractatus*, en 1918 en un campo de prisioneros en Italia, declara que sobre lo que no se puede hablar es mejor callar, Sagasti agrega: “O mejor que callar: mostrar” (Sagasti, B. Artes 48) y en esta afirmación resume el gesto que se propone en su libro: el autor intenta hablar del arte visual con literatura. Pero no muestra para que la vista lo aprecie, muestra con la palabra y con estrategias de discurso que le permiten hablar sin decir y sin embargo, logra escribir para mostrar. *Bellas Artes* se instala entre lo visual y lo literario, entre la plástica y la poesía, entre la imagen y el ensayo con el objeto de dar cuenta de la realidad que ni el arte ni la ciencia dominan.

Al lenguaje se lo presenta como jaula, por tanto el haiku se presenta como la llave que abre esa jaula y se lo compara al principio de la vacuna porque trabaja con aquello que quiere combatir, es decir que el haiku es la llave que abre la jaula que es el lenguaje y lo consigue con el lenguaje mismo.

## La constelación

Una constelación es una asociación totalmente arbitraria de elementos y en este caso es otra de las estrategias que el texto articula para provocar una experiencia estética similar a la perceptiva. Las constelaciones convergen en una unidad que puede ser un instante o bien una palabra sin adjetivos, es ese momento en que todo es uno. Estrechamente ligada a su propuesta del haiku, la noción de constelación se presenta como el nudo al que la constelación se reduce.

*Bellas Artes* está construida como una nube aparentemente heterogénea de anécdotas, nociones filosóficas, referencias a personalidades conocidas del mundo del arte, de la literatura y de la música, anécdotas curiosas de la biografía de estas figuras, argumentos de films y citas eruditas. El gesto de Sagasti se asemeja a la práctica del coleccionista, pues es un gesto de acumulación de variados y aparentemente dispares elementos a los que los une un sentido que sólo el mentor conoce. El que colecciona le otorga a ese conjunto de piezas reunidas un orden, ese orden es el que señala el sentido que se le ha donado a ese conglomerado de materiales. El significado es el que permitió la reunión de esos elementos pues es aquello que subyace a la acumulación y lo que le otorgará unidad a esa heterogeneidad. La unidad, es decir, ese sentido último nos es escatimado, nos es negado a los lectores porque esa clave significativa se presenta como haiku, como nudo, como grito silencioso, como boca abierta, como agujero, como instante, mudo y sin embargo concebible.

El concepto de constelación remite de modo directo a Walter Benjamin. En su pensamiento, la tensión que se da en las constelaciones entre las oposiciones es máxima. La constelación es una imagen de tipo dialéctica en la que comparecen el pretérito y el presente. Las imágenes visuales que *Bellas Artes* propone, indagan sobre las fronteras entre lo visual y lo poético, la más sobresaliente es la que reúne al artista plástico Joseph Beuys, al escritor Antoine de Saint-Exupéry, y al personaje de ficción Bill Pilgrim –el alter ego de Kurt Vonnegut, autor de *Matadero cinco* de 1969. Los tres, cada uno por separado, han sido sobrevivientes de catástrofes aéreas.

En 1943, Joseph Beuys conducía un Stuka que fue alcanzado por un caza ruso en Crimea y su avión se estrella. Su copiloto muere pero él es rescatado por un grupo de tártaros nómades que lo envuelven en grasa de animal y fieltro para sanar sus heridas. La grasa y el fieltro son materiales que estarán presentes más adelante en sus obras. Al tiempo una patrulla alemana rescata al artista y completa su curación en un hospital de campaña. El sombrero de fieltro, característico de Beuys, es el que luego cubrirá las múltiples cicatrices que el accidente dejó en su cabeza. En esas heridas se lee el instante del haiku, el resumen del pasado y el futuro.

El relato agrupa este accidente que sufre Beuys con el aterrizaje forzoso que en 1935 Saint-Exupéry tuvo que realizar en el desierto de Sahara en Libia y a su muerte



once años más tarde debida a un accidente aéreo al sur de Francia. A esta asociación biográfica se le suma la asombrosa semejanza de las acuarelas de Beuys (*Mensch, Natur and Kosmos*) con los bocetos de *El Principito*. Saint-Exupéry realiza bocetos porque él no es pintor ni dibujante, él es aviador y escritor pero Beuys que sí es artista plástico, elige bocetar porque al regresar de la guerra hacia 1955, cree que sólo puede abocetarse, como si sólo una prefiguración fuera posible, es decir delinear una figura es ahora para él una promesa de lo que jamás acontecerá.

El tercer elemento de la constelación es el accidente aéreo que sufre Bill Pilgrim, el alter ego de Kurt Vonnegut, muchos años después de terminada la guerra en Vermont, en la cima del monte Sugarbush. Bill es el único sobreviviente y conservará de esta catástrofe “una terrible cicatriz en la parte superior del cráneo” que evoca las heridas de Beuys. El autor de *Matadero cinco* también es un sobreviviente junto con otros seis soldados del bombardeo de Dresde durante la Segunda Guerra Mundial en un sótano destinado a empaquetar carne, de allí el título de su novela. Luego del accidente, Pilgrim comienza a decir que había sido raptado por alienígenas del planeta Tralfamadore.

El planeta Tralfamadore ideado por Vonnegut tiene las características del haiku que a su vez se condensa en las operaciones que se despliegan en *Bellas Artes*. Este planeta posee una literatura concebida como pequeños montones de símbolos separados por estrellas y cada montón de esos signos describe una situación. Los habitantes de ese planeta leen esas escenas todas a la vez y no una después de otra: “(...) lo que a nosotros nos gusta de nuestros libros [dice un tralfamadoriano] es la profundidad de muchos momentos maravillosos vistos todos a la vez” (Sagasti, B. Artes 23). Bill Pilgrim declara que ha podido despegarse del tiempo desde que ha conocido Tralfamadore, es capaz de saltar hacia adelante y hacia atrás en su vida. Ya no tiene control sobre dónde irá, una mañana se encuentra a gusto con su amiga en el planeta alienígena y un instante más tarde es atrapado por soldados alemanes en la Segunda Guerra Mundial. Pilgrim ya vivió su muerte varias veces, viaja al futuro y por tanto sabe cuál es el momento de su deceso y las circunstancias en las que esto sucede, por lo que minutos antes de que ocurra sólo se limita a saludar y a despedirse: “Hello. Farewell. Hello. Farewell...” repite una y otra vez hasta que lo asesinan tal como estaba previsto. Aclara: “No es terrible morir, es hora de que esté muerto por un ratito y luego nuevamente esté vivo”. En su planeta, la vida no tiene principio ni medio ni transcurso ni final igual que un haiku: todo es presente. *Bellas Artes* resume: “Hay un ilegible haiku gigante inalterable arriba de nuestras cabezas cada noche. (...) Y además está escrito en todos los idiomas al mismo tiempo. Los del pasado y los del futuro” (Sagasti, B. Artes 99-100). En las estrellas, en las constelaciones, se trama el poema que se niega a la sucesión, aquel que se despega del tiempo.

Otra forma en la que se construyen las constelaciones es relatando breves anécdotas, se va tejiendo así una suerte de anecdotario neobarroco compuesto de curiosidades narradas en forma breve y que en general dan cuenta de un aspecto desconocido pero muy atractivo de la vida privada del personaje evocado. Tal es el caso por ejemplo de la desolación que sufrió el saxo barítono de la orquesta de Sun Ra, Pepper Fleming, en Casablanca al ser despedido. El método aplicado por Sun Ra para estos casos era simplemente dejar abandonado al músico en la ciudad donde se encontraran de gira. O el

caso del cura brasileño Adelir de Carli que se elevó por los cielos atado a mil globos inflados con helio, con el objeto de recaudar fondos para un santuario y nunca más se supo de él. O bien, el relato de la misteriosa muerte de Glenn Miller en un avión que cayó en el Canal de la Mancha supuestamente luego de haber sido bombardeado aunque su cadáver nunca fue encontrado (hay que notar que éste se sumaría a la lista anterior de víctimas de catástrofes aéreas).

## El *tinnitus*

Así como un haiku plasma una imagen en un instante y *Bellas Artes* forja una percepción visual en el lenguaje, del mismo modo con la incorporación de la figura del *tinnitus* se moldea la sensación sonora. Los *tinnitus* son fenómenos perceptivos que consisten en notar sonidos o golpes en el oído que no tienen procedencia externa, generalmente se trata de zumbidos o campanilleos aunque en ocasiones se presentan en forma de pitido. El término *tinnitus* o acúfeno se utiliza para describir cualquier tipo de sonido que nazca en los oídos o cabeza y que generalmente es audible sólo por la persona afectada.

Para alcanzar el *tinnitus*, Sagasti construye una constelación en la que logra reunir al músico de jazz estadounidense Sun Ra quien afirmaba provenir del planeta Saturno y haber venido a la Tierra para salvar a la humanidad a través de la música; al sonido del monolito negro que Stanley Kubrick creó para *2001: Una odisea del espacio*; y a la performance realizada por el artista austríaco Wolfgang Flatz que utilizó su propia cabeza como badajo de la campana de una sinagoga hasta quedar inconsciente, Flatz no cesó de golpearse hasta que el sonido lo desmayó.

En *Bellas Artes* se construye el *tinnitus* como artefacto de cohesión del texto incorporando distintas referencias musicales como si estuviera provocando burbujas –de hecho es la figura que elige como título de uno de los apartados– en torno a este fenómeno perceptivo. Por ejemplo, aclara que Sun Ra tiene la convicción de que la música en el planeta del que él proviene se compone tocando todas las notas al mismo tiempo, sin secuencias, y que por tanto no se puede saber si uno verdaderamente está escuchando algo. Tal referencia junto con la peculiaridad del planeta Tralfamadore de que allí no se distingue un antes de un después porque todo se instala en un presente, componen otra constelación (o burbuja). Esta reunión inevitablemente desemboca en el principio del análisis, es decir: en un haiku.

## El maelstrom

La historia de la Estética, en tanto reflexión filosófica sobre la belleza o sobre el arte, le ha otorgado al lenguaje un lugar de privilegio en las denominadas “bellas artes”. En el siglo XVIII, Immanuel Kant afirmó que la poesía es el arte que más valor estético posee pues extiende el espíritu y pone a la imaginación en libertad, ya independiente de la determinación de la naturaleza. La poesía puede jugar con la naturaleza y ya no

precisa juzgarla como fenómeno<sup>2</sup>. Las artes del lenguaje han sido consideradas artes del sentido inteligible y en general se han expresado bajo la categoría de “poesía”. Se trata de artes encaminadas hacia la pura producción de sentido, entendiendo “sentido” de dos modos. Por un lado, el sentido sensible de la palabra que se puede percibir con los sentidos y, por el otro, el sentido entendido como significación<sup>3</sup>.

El desafío de *Maelstrom* es exponer un artefacto artístico o mejor una obra de arte visual en el despliegue de una novela. La experiencia del lector, devenido en espectador activo, es semejante a la experiencia que se tiene en un museo o galería, sólo que el museo es ahora el libro. La experiencia estética involucra a los sentidos a través de la palabra que por momentos es palabra que señala una significación y por momentos es palabra que dispara una bella sonoridad y deviene en poesía.

La novela presenta dos jardines: El Jardín de Andrómeda en Santiago de Compostela y el Jardín de la Vía Láctea en Nueva Zelanda, en ambos se encuentra el mismo grupo escultórico y en cada uno una misma placa en la que están inscriptos siete nombres. La única diferencia entre la placa de Santiago de Compostela y la de Nueva Zelanda es que se presentan en sentido inverso, a medida que la intriga se desenvuelve los nombres de las placas se van reduciendo. La lista de personas se va acortando y se descubre que ninguna de las allí referidas se conocen entre sí; la idea es que seguirá la reducción de nombres hasta un mínimo. La Vía Láctea y Andrómeda se irán acercando, en un futuro se fundirán en una colosal galaxia elíptica en la que sus brazos espiralados habrán colisionado.

Los dos jardineros que cuidan esos parques no se conocen entre sí, uno vive en Santiago de Compostela; el otro, en el extremo opuesto del planeta, en Nueva Zelanda. Gradualmente la distancia que los separa será cada vez menor, hasta que finalmente sea mínima. La hipótesis de la performance es que cualquier persona del planeta puede conectarse con cualquier otra a partir de una cadena de gente conocida, la idea es que esa cadena no tiene más que cinco eslabones: se trata de la *Teoría de los seis grados de separación* creada en 1930 por el escritor húngaro Frigyes Karinthy<sup>4</sup>.

A lo largo del relato las placas que llevan inscriptos los nombres se van cambiando, ellos desconocen que su nombre figura allí en letras de bronce, ni siquiera están enterados de la existencia de un Jardín de Andrómeda o de un jardín Vía Láctea. El cambio de las placas se produce porque alguno de los citados falleció o bien porque han encontrado un eslabón menos con el cual pueden unir los jardines. Esta obra de arte funciona en tanto sea secreta.

2 Según Kant, en la poesía todo ocurre honrada y sinceramente, se trata de un “mero juego” con la imaginación según la forma y en acuerdo con las leyes del entendimiento. El arte que le sigue más de cerca es la música porque habla sin conceptos, no deja nada a la reflexión aunque es más goce que cultura y por eso no soporta la repetición varias veces sin producir hastío (Kant 235).

3 Se retoman estas distinciones revisadas por Jean-Luc Nancy en “¿Por qué hay varias artes y no una sola?” en *Las Musas* (22) en base a consideraciones hegelianas sobre las relaciones de identidad y diferencia entre el sentido, los sentidos y el arte.

4 Frigyes Karinthy (1887-1938) fue un escritor húngaro autor de un cuento titulado “Chains” en el que despliega su hipótesis de los seis grados de separación que sostiene que cualquiera puede estar conectado con cualquier otra persona del planeta a través de una cadena de conocidos que no tiene más que cinco intermediarios.

La experiencia es de los límites y de las posibilidades de la palabra que ya no se atiene a un género determinado, ¿cómo se denomina al relato en el que acontece la obra de arte visual? Aquí no se trata del relato de una performance o una instalación determinada, si así fuera podría ser una crónica de la visita a un museo o bien la descripción detallada de una obra experimentada con los sentidos. Pero no es esto lo que se despliega en *Maelstrom*, los lectores asistimos a una experiencia estética a lo largo del texto y ésta no se ajusta a la mera descripción de la obra. Tampoco el lector tiene claro desde el principio que de eso se trata el texto que está por leer, sólo en las últimas páginas nos damos cuenta que hemos sido espectadores-lectores de una obra de arte no literaria a través de la literatura que se descubre como “una obra de arte secreta”: “una obra anónima y colectiva que invita a una performance demencial” (Sagasti, Maelst.156).

La resolución del enigma, así podría denominarse ya que la novela se presenta con los recursos del género policial, no hace más que llevarnos hacia el comienzo; puesto que el discurso no ha seguido el devenir esperable del género en el que el desciframiento del enigma calma la expectativa generada durante el relato. La resolución de la intriga propuesta no hace más que enviarnos directo al principio pues entendemos que hemos buscado la resolución a un falso enigma, lo importante ha sido la experiencia artística de la que hemos sido espectadores. El tiempo no ha devenido lineal e histórico sino que nos reenvía a esta suerte de enjambre espiralado que se resuelve en el vacío en el que convergen dos espirales: la del Jardín de Andrómeda y la de la Vía Láctea. Con el recurso del *golden braid* de Douglas Hofstadter<sup>5</sup>, el lector siente que no ha podido avanzar en el relato, tampoco parece que el relato haya progresado, ni siquiera los protagonistas han alcanzado el éxito en el desciframiento del enigma. Los lectores al igual que los protagonistas, a pesar de haberse movido, se encuentran una vez más en el mismo lugar en el que habían comenzado. Este “bucle extraño” es una especie de jerarquía enredada en el que cada nivel constituye una suerte de “ciclo-alrededor”; los sucesivos niveles van variando la estructura y pareciera que se ha avanzado, como si hubiera una jerarquía o un progreso de suerte que se terminan cerrando tales estratos y se experimenta la sensación de frustración y de choque una y otra vez. Con la pereza de que nos encontramos nuevamente en el inicio o en el origen y de que de nada han servido los esfuerzos por aclarar el misterio vamos cayendo en la cuenta de que de esto se trata *Maelstrom*.

## La significación y los sentidos

El sentido entendido como lo que se refiere a lo sensible, a lo empírico, es diferente de aquello que tiene sentido en tanto es inteligible. El arte como manifestación sensible apela a la experiencia de los sentidos: podrá manifestarse en la piedra de la arquitectura, en el mármol de la escultura, en los sonidos de la música, en la tela y el óleo de las pinturas, etc. En cuanto al arte que se expresa por medio de la palabra, la apelación es a lo inteligible, a lo que tiene significación pero si apela al sentido la pregunta es:

---

5 Douglas Hofstadter (1945) es autor de *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle* (1979) y *Yo soy un extraño bucle* (2007).

¿cómo puede el arte de la palabra o la poesía afectar el sentimiento? ¿Cuál sería el órgano que recibe al producto artístico que trabaja con las palabras, ya que no es la sensibilidad en tanto *aisthesis* griega? Habrá entonces un camino que conecte la sensibilidad con la inteligibilidad, que transite de lo sensible al *lógos*. Las artes en general han estado subsumidas en la poesía por considerarse un arte superior al visual y más cercano a la filosofía. No por esto debe considerarse que son anuladas por la poesía, todo lo contrario, la heterogeneidad y la disparidad de las artes enriquecen el panorama estético. Este privilegio de la poesía reside en su relación con la verdad, si las obras de arte manifiestan la verdad es en la palabra donde la verdad alcanza su más acabada manifestación. La manifestación sensible del arte, lo que lo hace captable a través de los sentidos nunca deja de estar en conflicto con el contenido que representa. El contenido del arte siempre sobrepasa, supera las posibilidades de expresión de lo sensible o sensorial y esa lucha nunca se resuelve, en esa pugna consiste lo artístico.

Frente a este panorama teórico, *Maelstrom* hace lo que dice, con la misma expresión que da título a su novela, espirala la problemática estética. Si el producto artístico que se manifiesta a través de la palabra representa de manera superior su más alto contenido, digamos la verdad o lo absoluto, cuando con el lenguaje nos brinda una experiencia de los sentidos, entonces las posibilidades de la sensibilidad se trenzan y se articulan en una nueva manifestación: la de lo sensible en el *lógos*.

La novela eleva la apuesta al proponer una *performance*, una acción artística, en el lenguaje: en esta obra de arte secreta acontece una cifra pero no aclara en qué consiste ni a qué se debe ese hecho:

[...] entre los dos jardineros había cinco grados de separación, ahora hay cuatro. Yo creo que se irán reduciendo hasta llegar a un mínimo. Hay razones astrofísicas, por así decir: Andrómeda y la Vía Láctea se acercan a una velocidad de trescientos kilómetros por segundo. En un futuro cuya cifra en años sólo se puede escribir con letras colisionarán y se fundirán en una colosal galaxia elíptica, es decir sus brazos espiralados desaparecerán (Sagasti, Maelst. 157).

La referencia a una cifra que sólo puede ser expresada en letras, puede referirse a la unidad de distancia “años luz” pero también puede asociarse al secreto, puede conducir a la idea de una fórmula oculta que sólo un elegido o los elegidos podrán captar y leer. La cifra así entendida, suele tratarse de algún tipo de escritura que justamente exija su des-ciframiento, y quien lo consiga tendrá poderes superiores, casi divinos. Así planteado, si en la misma *performance* que acontece en el lenguaje se halla inscrita una cifra, un lenguaje cifrado que será la clave de lo absoluto, la espiral a la manera de la cóclea se retuerce sobre sí mismo y se resuelve en el absoluto innombrable. La clave de la obra de arte de los jardines que a su vez se encuentra dentro de la obra que es la novela *Maelstrom*, es una verdad irrepresentable, indecible, innombrable como toda verdad que supera los límites del entendimiento humano.

## El caos y el orden

Una vez que el relato ha dejado expuesta la clave del misterio de los jardines, la escritura se torna, poco a poco, cada vez más poética y menos narrativa. Justamente cuando queda planteada la posibilidad de que el enigma esté vinculado a alguna cifra, el lenguaje se vuelve más críptico y más místico. Las alusiones a un posible dios o a varios dioses como fundamentos de las espirales, o bien como fondos significativos de los varios maelstroms comienzan a sugerirse.

La asociación entre lo divino, los huesecillos del oído medio donde la cóclea se aloja, el equilibrio, los caracoles y la cavidad espiral como morada del Capitán Nemo se urden en una combinación que no tiene nada de azarosa: “Dioses inalcanzables, no sabemos nada de nuestros devotos. No sabemos sus ritos, las formas simbólicas de nuestra ayuda” y más adelante: “Ver en las espirales la cóclea de Dios (desde la Tierra no se observan espirales en el espacio)” (Sagasti, Maelst.162).

Los planteos espiralados pueden presentar una recurrencia *ad infinitum* o bien estar sostenidos por una verdad fundamental e inaccesible que resuelve esos arabescos barrocos. Asociados a los laberintos, a las trenzas y a los nudos, las espirales invitan a la deriva y al movimiento, son figuras del caos, al menos en apariencia por la complejidad que presentan. Por debajo de la imagen de desorden, se sostiene un perfecto y acabado diseño racional, para sortear el extravío se requerirá de una fina agudeza de espíritu y de astucia. Para poder reencontrarse con el orden, desanudando lo enlazado, sería de mucha utilidad contar con un mapa que permitiese una visión global pero justamente estas figuras barrocas se caracterizan por la ausencia de cartografía<sup>6</sup>. Esta ausencia de mapas está ligada al tipo de movimiento que estos espacios requieren, no es posible seguir un movimiento rectilíneo en una espiral, tampoco continuo y regular. En las espirales, y *Maelstrom* lo pone en escena, los movimientos son espasmódicos, por momentos circulares, a tal punto que se crea la ilusión de haber arribado a callejones sin salida y que allí se ha terminado la posibilidad de seguir desplazándose.

### ***Bellas Artes y Maelstrom* como museos literarios**

En *Bellas Artes* el haiku es el espacio en el que todas las constelaciones o burbujas se resuelven y se anudan. Lo que se presenta en consonancia con la opinión de Jacques Rancière sobre el juego de las posibilidades que cada medio ofrece al mezclar sus efectos con los de los otros. Así se pueden crear nuevas figuras despertando con estas metamorfosis inéditas posibilidades sensibles en el arte de nuestros días. Las nuevas técnicas y los inéditos soportes ofrecen posibilidades sensibles insospechadas, pero también el entrelazamiento de varios regímenes tradicionales de expresión que incluye el trabajo de varias artes y de varios medios (Rancière 127).

<sup>6</sup> La cartografía como disciplina siempre ha tenido el propósito de paliar el desorden, adquiere un valor fundamental para conocer, reconocer, intervenir, planificar y controlar los espacios. Se constituye como instrumento de registro y de control pero también como una forma de representación de la ciudad ideal o del territorio ideal porque encarna un diseño.

El haiku es a la poesía y al lenguaje lo que el *tinnitus* a la música y a los sonidos. Las constelaciones, tan variadas y curiosas, acaban fundiéndose en un punto limitado y económico, de eterno presente, que de modo sublime y vertiginoso nos empuja hacia el abismo de lo absoluto así como a Borges sentado en el decimonoveno escalón de un sótano, inmóvil, decúbito dorsal, el universo entero se le presentó desde todas las perspectivas en una pequeña esfera. El aleph borgiano concentra el pasado, el presente y el futuro, la totalidad de los objetos, de los acontecimientos, el universo entero en un solo punto de dos o tres centímetros de diámetro. La multiplicidad inconcebible en un tiempo único que no deviene, la totalidad en un instante eterno: eso es el haiku. El haiku en *Bellas Artes* opera como una suerte de museo en el que el tiempo se ha congelado y en el que conviven variadas obras de arte de todas las épocas, es un tiempo que suspende toda progresión histórica.

Llevado a la narrativa el recurso al eterno presente parece enemistarse con la construcción de cualquier argumento que se desarrolle a lo largo del relato pues se encuentra siempre comenzando, al no haber avance requiere de un lector que sea capaz de relajar la avidez de llegar a la última página, apaciguar al lector del *texto de placer* barthesiano para poder dejar aflorar al lector del *texto de goce*<sup>7</sup> que pueda saborear cada instante sin dejarse dominar por la ansiedad de alcanzar el desciframiento de un enigma final.

En *Maelstrom*, la clave es aprender a disfrutar de perderse en las encrucijadas de las cócleas y disfrutar de vagar por cruces y corredores de galerías literarias porque allí es donde se encuentran variadas obras de arte. A medida que el relato se desarrolla, un tejido de obras de arte consagradas va poblando la narración, como si recorriéramos un museo o una galería de arte literaria. En la línea de *Bellas Artes*, en *Maelstrom* el arte visual toma el protagonismo: *Los Girasoles* de Van Gogh, el expresionismo abstracto de Jackson Pollock, *El jardín de los muertos felices* y *Rey de las Antípodas* de Hundertwasser, *Melancolía* de Lars von Trier, hasta *Las aventuras de Tintín en La estrella misteriosa*. Incluso alguna mención, en rigor una auto cita, a una cajita de música, elemento fundamental en su novela de 1999: *El canon de Leipzig*, que replica la música barroca de Bach, lo que permite un abierto diálogo con sus dos novelas anteriores.

Podría plantearse que la trama de *Maelstrom* se teje con dos agujas literarias, una es la figura del remolino oceánico que es el maelstrom, muy peligroso para la navegación; la otra aguja es la galaxia, el conjunto de estrellas, planetas, polvo cósmico, etcétera. Ambas agujas son espirales, la primera es una marea giratoria ocasionada por el choque de dos corrientes; la otra aguja, referida a la galaxia espiral de la Vía Láctea que no casualmente resulta ser la segunda más grande después de la Galaxia de Andrómeda: “Por más caótico que sea un pensamiento -reflexiona el narrador- proporción y simetría son las agujas con que se trenza toda ocurrencia. Si no, la bufanda es otra” (Sagasti, *Maelst.* 113).

Inmensidades por encima de nuestras cabezas y por debajo de nuestros pies, cielos y mares hilando una cifra indecible, una finalidad sin fin, la forma de la finalidad sin

7 Roland Barthes en *El placer del texto* plantea dos tipos de textos: el de placer y el de goce: <Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento)...>(25).

que sepamos qué o quién ordena tanta belleza, un perfecto orden de las partes en un todo, semejante obra de arte irrepresentable devenida en museo literario en *Bellas Artes* y en *Maelstrom* será esa cifra.

## **Bibliografía**

- Barthes, Roland. El placer del texto. Trad. Nicolás Rosa. Méjico: Siglo XXI, 1982.
- Calabrese, Omar. La era neobarroca. Trad. Anna Giordano. Madrid: Cátedra, 1987.
- Hofstadter, Douglas. Yo soy un extraño bucle. Trad. Luis Enrique de Juan. Méjico: Tusquets, 2013.
- Kant, Immanuel, Crítica del juicio. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- Lessing, G.E. Laocoonte. Trad. Amalia Raggio. Madrid: Ed.Ibéricas, 2012.
- Nancy, Jean-Luc. Las Musas. Trad. Horacio Pons. Bs.As.: Amorrortu, 2008.
- Nancy, Jean-Luc. La representación prohibida. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Sagasti, Luis. Bellas artes. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Sagasti, Luis. El canon de Leipzig. Buenos Aires: Simurg, 1999.
- Sagasti, Luis. Maelstrom. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.



## A szemlélet tárgya – a test A testiség szempontja az *Emlékiratok könyvében*<sup>1</sup>

**Abstract: Body in Focus. A Book of Memories of Péter Nádas from a Corporeal Perspective**

My paper is to examine the corporeal atmosphere of the 1986 novel, *A Book of Memories* by Péter Nádas. The multilevel narrative evolves a harsh sensual attitude which works as a challenge toward the religious ideology of the nameless narrator who on the one hand tries to regain his tranquility by recollection, and on the other hand wants to get a clear vision of his past. Nádas's novel uses the critical power of 'pastiche' to emphasize its recognition and at the same time its difference from the narrative conventions of the western canon (i.e. Mann, Proust).

**Keywords:** *A Book of Memories*, corporeal narratology, body representation, Nádas Péter, sensuality, rhetoric

Az *Emlékiratok könyve*<sup>2</sup> körül kiépült terjedelmes kritikai diskurzus a regény testfelfogását hangsúlyosan a szerző alkotásmódszertani elvei felől közelíti meg, és hatalom versus individuuum viszonylatában vizsgálja. Ezeket az olvasatokat<sup>3</sup> többnyire a regény bibliai mottója inspirálja, mely a testet szakrális kontextusba helyezi: „Ő pedig az ő testének templomáról szól vala” (Jn. 2, 21). Az itt következő elemzés azonban a mottót a névtelen elbeszélő kései megtérésének ideológemájaként olvassa, aminek retorikai ereje – mint látni fogjuk – áthatja ugyan a narrációt, a szóvá tett testtapasztalatok viszont sok esetben szubvertálják az elbeszélői diskurzust. Ezzel viszont a regény metakritikai perspektívát nyit a regény paratextuális környezetében is jelzett korábbi elbeszélői hagyományrétegek (Thomas Mann, Marcel Proust) prózapoétikái felé. Nádas prózájának korporeális meghatározottságát vizsgáló nagyobb lélegzetű munkámban a Bazsányi Sándor által hangsúlyozott

---

1 A szerző a tanulmány megírása idején Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesült. A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

2 Nádas Péter. *Emlékiratok könyve*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986. A továbbiakban az EK. rövidítést használom.

3 Kis Pintér Imre és mások, „Egy démonikus mű. Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*”, *Kortárs*. 11 (1988): 148–168.; Szávai János, „Opus magnum”, *Új Írás*. 12 (1986): 121–124.; Erdődy Edit, „Az *Emlékiratok könyvéig*. Nádas Péter műveiről”, *Vigília*. 2 (1989): 106–112.; Károlyi Csaba, „Egymás tükkörképei, avagy az önvizsgálat regénye (Az *Emlékiratok könyve* újraolvasása)”, *Jelenkor*. 7–8 (1995): 648–663.; GÖRÖZDI Judit, „»Illetékességet nyerni önmagunk fölött«. Az *Emlékiratok könyve* mint identitásnarratíva”, *Alföld*. 5 (2012): 82–99.

*hommage* alakzatán túllépve a *pastiche* értelmezési lehetőségei felől közelíték, és azt állítom, hogy a regény egy „kritikai esztétika” jegyében szerveződik (Bazsányi, Nadas Péter 164–185.; Darabos, *Pastiche és test megjelenés előtt*).

A recepció hangsúlyai és félreértései elfedik ugyan, de nem tudják feledtetni, hol áll az (egyik) narrátor, miközben elbeszélő pozíciójának ismerveire kíváncsi: a gáton átélt vad vihar megtapasztalása után hangzik el az a reflexió, mely a névtelen elbeszélő egész lényét „az önérzékelés legmeggyőzőbb helye”, az „ágyék” értelmezésében kívánja megragadni.

„S mielőtt még kopogtattak az ajtón, meg kellett érintenem a homlokomon a nyitott sebet, érzem, amit a tükörben láthatok, enyhe fájdalom, amit egy ilyen nem túl jelentékeny hasadás okozhat, egyszerre fogva fel a látványt és annak érzetét, aztán az orrom mentén, a számon és az államon húztam tovább az ujjamat, egy pillanatra sem tévesztve szem elől, hogy a szekrény ajtajára csavarozott hosszú tükör az egész testről képet ad, mint ahogyan egy érintés történetének az egész test egyszerre szereplője és helyszíne, ám a szájon, bármennyire is igyekeztem egyenletesen húzni az ujjat, mintha tovább időznék vagy csupán mélyebb lenne az érintés hatása, majd a nyak következett, viaszernyős lámpácska világított a hátam mögött az éjjeliszekrényen, s így e sárgás fényben a tükör inkább csak körvonalát láttatta a testnek, mint a képét, a vállról a kulcsont íves peremén haladva értem abba a lágy vájatba, melyet a nyakat tartó inak képeznek a csontok találkozásánál, s most már gyorsan haladt volna az ujj a mell szőrzetén át a köldök mélyedése felé, hogy a has enyhe domborulatán túl elérhesse és az egész tenyér markolhassa aztán lenn az ágyéket, mely kétségtelenül az önérzékelésnek is legmeggyőzőbb helye, ha a test össze nem rezzent volna már előbb, tudomást véve a kopogtatásról.” (EK. 78.)

A szöveg úgy dramatizálja az elbeszélőhelyzetet mint az ujjnak a testen való lassú haladását az ágyék felé, mely a test legnagyobb sűrűségű pontjaként az önismeret alfajaként és omegájaként szolgál, mintegy cáfolva ezzel Kulcsár-Szabó Zoltán felvetését, aki az elbeszélésből esszévé transzformálódó *Hazatérés* hatására úgy véli, hogy a nátha az, ami „elindítja a visszaemlékezési folyamatot” (Kulcsár-Szabó 58.). A visszaemlékezés a tükör előtt kezdődik:

„és most mégis itt volt előttem a test a szállodai szoba tükörében, a testem, melynek ugyan se a látványa, se az érzete nem volt elegendő többé ahhoz, hogy meggyőzzön létezésének fontossága vagy szükségessége felől, ám mégse tudtam volna semmi mást megnevezni, ami kikerülhetetlen jelenvalóságomat jobban rámbizonyította volna, mint éppen ez. [...] [S]emmi készség nem volt bennem elébe sietni az eseményeknek, nem kezdtem kapkodni a ruháimat, nem is gondoltam erre, hanem mintha el sem hangzott volna még, testem szemlélésébe merülve úgy maradtam, nem zavartatva magam...” (EK. 80.)

A Bagi Zsolt által megnevezett „testszinekdochék” (Bagi 46.) pedig az érintkezés retorikai műveletei mentén alakítják a regénybeli testek egymáshoz való viszonyát, mely ugyanakkor mindig az érintkezés metonimikus, és soha nem a metafora különbségeket felszámoló, azonosító eljárásrendjének hatását mutatja. Kivéve a mottó erőszakosan totalizáló, épp ezért nagyon hangsúlyosan ideologikus alakzatát, mely a testek regénybeli viszonyát a „test templomának” metaforájában sajátítja ki. Ezért is tartom a mottót a névtelen elbeszélő megtérését rögzítő szövegeseménynek, amelyben Nadas a testről való gondolkodás vallási ideológáival való leszámolását jelzi.

Nagyon szembetűnő, hogy a regény nyelvében a nemiszervek megnevezése a „szeméremtest” formulával történik, mely által a test mintegy inkorporálja a vallási erkölcs által előírt szemérem parancsát. Akár férfihöz<sup>4</sup> tartozik, akár nőhöz<sup>5</sup>, a nemiszerv többnyire következetesen *szeméremtest*ként lesz a gyönyörszerzés céljából történő emberi cselekvéssorozatok résztvevője. A névtelen elbeszélő, aki retrospekciója kezdőpontját a test legnagyobb sűrűségű pontján rögzítette, természetesen körültekintő reflexiókkal bátyázza körül nyelvi döntéseit, melyek nyomán a szemérem szó fenti használata test-reprezentációinak visszatérő eleme lesz:

„némi megfontolás után mégis azt kell mondanom, hogy a test úgynevezetten szeméremtest részéről, s mivel élő testről beszélünk, ezen részek természetes funkcióiról, legalább oly nevetséges és hamis lenne hétköznapi használatú szavakkal szólni, mint illendőségből gyorsan másra terelni a szót, hiszen ha a kérdés valódi arányait és megoldásának nehézségeit szemléltetve, csupán a próba kedvéért megkérdeném önmagamtól, hogy „mondod kedvesem, azon a napfényes délelőttön végül is megkérdeztél jegyedet?” akkor e kérdésre hiába adnék igenlő választ, ez legalább oly hamis egyszerűsítés vagy általánosság maradna, mint amilyen hamis lenne nem beszélni róla, hiszen e szó éppen úgy segítene megkerülni a folyamat árulkodó részleteit, mint a hallgatás [...]” (EK. 60.)

Ahogy Thomas Thoenissen Helenével való szeretkezését leírja az elbeszélő, abban a „kúrás” retorikai alternatívája mint a hamis egyszerűsítés, az általánosság vagy a hallgatás nemkívánatos nyelvi aktusa, zéró-morfémája értelmeződik. Ez a döntés ugyanakkor a fejezetcímben – *Isten tenyerén ülünk* – megerősítést is nyer mint a testi egyesülés metafizikus szemléletének távlata, ami ugyanakkor szerelemnek mégsem nevezhető, hiszen Thoenissen írói ambícióinak kiteljesítése céljából épp elmenekülni igyekszik a beteljeséssel fenyegető szerelem elől, mely Helene alakjában üldözi.

A test isteni attribútumainak ideologikus szemlélete azonban nemcsak a névtelen elbeszélő regényét – azaz a Thoenissen-történetet –, hanem az emlékiratait is áthatja. Ennek legerőteljesebb alakzata a csók-leírás, mely isten önszemléletének metaforájában láttatja két száj egymásba fordulását. Theáról lévén szó ez megint csak nem kifejezetten a szerelem megistenüléseként, hanem inkább a test gyönyöreinek felértékelődéseként (és ugyanakkor átideologizálásaként) hat az olvasás folyamatában. A nőtől kapható gyönyör az *Emlékiratok könyvében* a férfiúi irányítás és a fölény konspiratív játszmái felől értelmeződik nemcsak Helene (EK. 59-60.), hanem Thea vágyainak és testének tekintetében is. Helene is váratlan megjelenésével zökkenti ki az írói hivatás szabadság lehetőségeivel

4 „[S]zemügyre véve a combomon puhán pihenő szeméremtestemet, akárha pihenő Pánként ülnék egy erdőben a harmatos fűvön” (EK. 64.); „öt ujjammal finoman átfogtam köntösömet is kifizítő, fölmeredt szeméremtestemet” (EK. 188.); „az egymáson áthurkolódó combok az ék csúcsaként bezártak, a szeméremtestek, az egyik, az övé, valamivel hosszabb és testesebb, a másik, az enyém, a csendes bezugorodásban inkább mulatságosan esett, éppen olyan békével heverték egymáson, ahogyan idefenn átkulcsolódva tartotta az egyik kar a másikat” (EK. 325.); „Bármilyen kiszolgáltatottan hevertem ott, szeméremtestem állandósult merevedése nem sérthette a szeméremtest, hiszen eddigi közösségünkre vonatkozott” (EK. 495.).

5 „[A] világosabban vörösödő szörzet éke alatt nyitva maradt a két szeméremajak” (EK. 64.); „egyszerre láttam mellét, derekát és üléstől szétnyílt szeméremajakát” (EK. 64.); „ujjammal finoman szemérmének két drága ajka közé hatoljak, puhába, sikosba, mélybe” (EK. 64.).

foglalatoskodó író, aki végülis egy nagyszerű szerelmi élvezettől fosztotta volna meg magát, ha ellenáll neki. Ugyanez a helyzet valamiképpen a Theával megesett csók körülményei kapcsán is, hiszen az elbeszélő nem a nőnek való szerelmi elköteleződés testnyelvének enged, amikor átadja magát a csóknak, hanem „a súlynak engedtem, annak a különös elsúlyosodásnak, ami ilyenkor az ember fejét a homlokánál fogva vonja és a tarkójánál fogva taszítja a másik ember feje felé” (EK. 431.). Helene a szex extázisa, Thea a csók Köhler doktor-féle élettana által kalauzolja el az *Emlékiratok könyvében* bolyongó férfit az Istennel való találkozás metafizikus élményéhez – kalauzok ezek a nők, akik nem személyiségük önértékén, hanem szerepük szerint jelentések az önmagaság ismérveire kíváncsi, odüsszeuszi utazáson résztvevő férfi életében, amiből küldetésük teljesítésével nyomtalanul ki is sodródnak.

Ennek az utazásnak egyetlen, egzisztenciálisan súlyozott célja az érzékiség titkainak feltárása, még ha utólag a vallás által nyújtott kegyelem megszerzésére irányuló gyarló emberi vágy el is torzítja ezt a kíváncsiságot. Kalmár György 1998-as tanulmánya említi az „elmismásolás” fogalmát, amit a Kulcsár-Szabó Zoltán által is tárgyalt elbeszélői omnipotenciát nehezményező kritikus olyan retorikai manőverként értelmez, mely a múlt elfedésére szolgál. Kalmár szerint a szövevényes körmondatok a lacani valós fenyegetésétől való félelem nyelvi menekülésgyakorlatai (Kalmár 45, 48.). A különböző alakok ebben az utazásban egy-egy nyelvi fázisként képződnek meg. Ekként fogható fel például Thoenissen apja, akinek borzalmas perverzióját és erőszakos közösléseit ugyanolyan megfigyelőkészséggel elemzi regényében az elbeszélő, mint a Melchior-szerelem egész lényét megrázó homoerotikus tapasztalatát az emlékirataiban. Thoenissen apja és Wohlgast kisasszony a fürdőhely nappali életét szabályozó polgári erkölcs éjszakai oldalát hivatottak szemléltetni a kisgyerekkorára emlékező Thoenissen történetében, akinek innentől kezdve végképp nincsenek a familiaritás társadalmilag oktrojált eszményével kapcsolatban illúziói. Ami akkor is botrányos, ha Nádas könyvében mindez egy gyerek szeme elé tárul és az ő igazságkereséséhez szab távlatot:

„A kisasszony valamiképpen az oldalán hevert, s mindenféle fehér ruhadarab köröttük, ám lábait szinte a melléig húzva föl, mintegy önmagába görbülve be, tekintélyesen terebélyes, s tapasztalt szemmel tekintve vissza, fölöttébb szép fenekét fordította apám felé; mit fordította! nyújtotta, kínálta, adta neki! ő pedig ölének homorulatával e fenék domborulatához lökődve, tapadva, majd elválva tőle ismét, félig-meddig guggolt, térdelt fölötté, miközben egyik kezével a kisasszony szétbomlott, sötét haját markolta, a tövénél, eszelős erővel; benne volt hát a tökéletesen zárt testben, szabadon, erősen és mégis a legérzékenyebb módon garázdálkodhatott benne, s ezt ma már tudnom lehet; ilyenkor ugyanis nemcsak a legmélyebbre vagy mondhatnánk a legmagasabbra képes csúszni szervünk, hanem a fityma érzékeny bőröcskéi, a makk széles pereme, a göbössé duzzadt vérerek, a megkeménykedő csiklót is súrolva, a szeméremajkat simítva, mintegy sikálják a barlangként ölelő síkos hüvelyt, s ezáltal a merevedés oly erőssé válik, oly lüktetővé, hogy egészen a méh szájába jutva el, s ez tűnik az utolsó akadálnak! az űrt tökéletesen kitöltve, már el sem tudhatjuk választani, hogy mi a miénk és mi az övé; e furcsa pozitúrában erőszakot és gyengéd odaadás egyként érvényesülhet hát, s mi lehetne több, mi élvként kívánható lehetne még?” (EK. 98.)

Az élettani megfigyelések leírása és a kopuláció erőszakossága Thoenissen diskurzusának kimért szabályozottságában kap ironikus felhangot, hiszen a felsorolásokkal fokozódó

feszültség szövegritmusa a beleélő azonosulásban először kisajátítódik, majd a reflektív eltávolodás finomkodó kérdésében perverzré válik: „De idáig, és nem tovább! Arányérzék és jóízlés egyként úgy kívánja, hogy némi szünetet tartsunk az emlékezésben” (EK. 100.). Ez az álszent nyelvi gesztus azt jelzi, hogy tilos az apai szerep tárgyilagos szemlélete csakúgy, mint „az apánk faszának megfogása” (EK. 128.). Ez a passzus az apa mint hatalom szennyes erotikájának kérdéskörét járja körül egy olyan külső elbeszélő nézőpontjából, aki öngyógyító terápiaként ír egy regényt (Thoenissen alakja köré építve), amelynek főszereplője apján keresztül akarja önmagát megérteni emlékirataiban. Az apai hatalom nagyon is testi hatásai tehát mélyen el vannak rejtve a dobozt rejtő dobozba bújtatott doboz mélyén mint feldolgozhatatlan traumák, melyek a maguk idején a hatalomgyakorlás konkrét, történeti-politikai tanulságait is hordozzák.

A fenti szövegrész is jelzi, hogy a gyereknyelvben és a gyerekkor erotikus kész-tetéseinek elemzését célzó szövegrészekben az elbeszélő egy olyan nyelvi regisztert is használ, ahol a férfi nemi szerv vulgáris megnevezése is szerephez jut, mint „amolyan mitikus jellegű szó, mint csaknem valamennyi káromkodás és szitok, melyben szintén olyasmit kívánunk, ami tilalom alá esik, »kapd be a faszom«, mondjuk, mert tilalmas, »baszd meg az anyád«, mondjuk, mert nem szabad” (EK. 249). A vulgaritás tehát mint közvetlen, de mégis biztonságosan eltávolított, azaz nyelvívé tett vágykielégítés jelenik meg a regény névtelen elbeszélőjének diskurzusában. Test és nyelv érzéki és retorikai kérdésköreit a *Párhuzamos történetek* kapcsán vizsgáltam meg egy 2007-es írásomban (Darabos, A néma test 443–447.).

Más kérdés azonban Krisztián nyelvi magatartása, aki a mindenféle testi vágytól mentes racionalitás és megalkuvóképesség szolamát kívánja vinni a szenvedélyektől és vágyaktól nyűgözött gyerekkori barát szövegének összerendezése és kommentálása során. Amennyiben elfogadjuk, hogy ez utóbbi a megtérése által élesített vallási ideológiával kíván felmentést szerezni életére, úgy beláthatjuk, hogy Krisztián látszólagos kimértségének látszatát építi végzetes elfojtásai elé védőfalként. Ez azt is jelenti, hogy értelmezésemben alakja és szólama egyáltalán nem a Balassa-féle „matt józanság” (Balassa 390.), még kevésbé a „a tömör, tényközlésekre szorítókozó, dinamikus gondolati próza példája” (Kis Pintér, Túl jön és rosszon 942.).

Krisztián a megalkuvás és a piszkos kis titkok túlságosan is emberi ügynöke, aki élvezeteit kiadás és bevétel összegeinek mindenkori egyensúlyban tartásával következetesen a kijelölt kereteken belül tudja tartani. Ezt jelzi szövegének azon része, melyben vágyaival leszámoló férfiként „magányos éjszakai óráit” elemzi fásult sztoicizmussal, mely egy bevésődött maszturbációs fantáziaképhez is hozzáférést enged: „Ártatlan képnek teszszik. Nem tudom, eladdig milyen gyakran jutott az eszembe. Olykor. Annyi, mint egy tű szúrása. Süt a nap. Zöld a fű. Prém őrzőngő fényben guggol. Két összezárt combja közül kicsüng a fasza. A seggéből ennél sokkal vastagabb, hosszabb és keményebb hurkában jön ki a szar. Több hasonló képem van, de mind homályosabb” (EK. 474.). A fantazma éles kontúrjai nemcsak az emberi lélek mindennapi torzulásainak elretentő meghittségét mint az elfojtás poétikáját szemléltetik, hanem egy szélesebb, távlatosabb értelemben valamiként annak az ars poetikának az ironikus reflektálását is, melyről a *Hazatérésben* ír Nádas. Ott ugyanis a valós emlékek feldolgozásának realista igényével kapcsolatban azt írja, hogy „egy papíron létrehozható szöveg valósága nem tévesztendő össze az

emlékeinkből előhívható élet valóságosságával”, és hogy az előbbi „valóságossága” sokkal törekenyebb valami, hogysen az egykor volt valóság izléstelen reziduumaiból alkossuk meg (Nádas, Hazatérés 965.). Ennek fényében Krisztián beteges ragaszkodása ehhez a gyerekkori emlékképhez a realista kétségbeeséséhez hasonlít, amikor a megesett dolgok mára még megragadható maradékaiból akar új világot építeni. Mindazonáltal Krisztián bevészódott emlékképe minden sikeres elfojtása ellenére viszonylag élesen felfedi múlttól való dependenciája mélységeit.

A testet beburkoló vallásos ideológia azokban a sorokban feslik le az elbeszélői diskurzusról, amikor a névtelen elbeszélő és Melchior egymás élvezetre törekvő testének szemléletében kölcsönösen kineveti mindazt a kulturális tiltást, aminek kontextusában maga a regény megjelent. Innen válik érthetővé Sári B. László indulata, amellyel a recepció szemére veti, hogy kiterjedt kérdéshorizontján miért nem foglalkozott ezzel a kérdéskörrel körültekintőbben (Sári 105, 124, 128.).

„Két, némiképpen széthajló test képezte az ég szárait, két mellkas, az egyik, az övé, a szőröktől valamivel bolyhosabb, és a fekvés feszültségétől behomorodott hasak fala, az egyik feszesen lapos, a másik valamelyest domborúbb; s odalenn, az ég csúcsában, a sötét herék fészekszerű puhasággal töltötték ki azt a szöveget, melyet az egymáson áthurkolódó combok az ég csúcsaként bezártak, a szeméremtestek, az egyik, az övé, valamivel hosszabb és testesebb, a másik, az enyém, a csendes bezugorodásban inkább mulatságosan esett, éppen olyan békével heverték egymáson, ahogyan idefenn átkulcsolódva tartotta az egyik kar a másikat. [...] ám amint úgy hevertünk e minden nehézsége ellenére, mégis a tökélyhez közelítő azonoságban s figyeltük is ezt, akárha pillantásunk, azonosságunk csaknem mértani érzete vonná fölfelé: a két egymáson átfekvő szeméremtest lassan, az alig észlelhető fokozatok simaságával emelkedni kezdett, telítődtek, nyúltak, vastagodtak, fejükkel keresztezték egymást, egymásba akadtak, át kellett egymáson bukniok, ami a kölcsönösség érzetének újabb lendületét adta a magányos felmerekedéshez.

E látványban megnyilvánuló szimmetria, azonosságunk érzete, oly egyértelműnek, határozottnak, ugyanakkor olyan mulatságosnak is tetszett, mert valóságos érzet volt, és mégis, valós érzetünk működésének sematikus elvébe láttunk bele általa, az ösztönök majdhogynem rideg mechanikájába; összekocant a homlok a homlokokon, mert egyszerre, mint a leleplezettek, rántottuk el róla pillantásunkat, és egyszerre kezdtünk el nevetni rajta.

Hangzása szerint nem is nevetés volt, inkább hahota.

Felszakadása örömmek és durvaságnak, ama durvaság fölötti öröm elszabadulása, melyet a megmerevedő hímtag mindenféle érintkezésben természeti adottsága szerint biztosít, a »lám, férfi vagyok« öröme, az élő szervezet kiterjedésének öröme, a hímek közösségébe tartozásom ősi öröme, a folytathatóság öröme és a leleplezett archaikus ösztönök durva mechanikájának kiröhögése, ami kultúra; kultúra, mely a nyers ösztönök élvezetének megduplázásához vezet, hiszen annak ellenére érzem, amit érzek, hogy tudom, mit érzek, s így még többet érzek, mint amennyit tudhatok.

Az öröm és főleg a közös öröm eredendő durvaságának és erőszakosságának a hangokra való átváltása volt a hahotánk, közlés, s mivel az előlött érzett, humortól átszellemített öröm immár mindenképpen erősebb élvezetnek mutatkozott, mint amennyit maga az érintkezés kiteljesítésének manipulációja nyújthatott volna, s mert öntudatlanul mindig a nagyobb darab örömet markoljuk magunknak vagy legalábbis azt keressük, én magamhoz rántottam őt, ő engem durván ellökött magától, s miként két fékevesztett, öntudatlan állat, kezdtünk el verekedni a diványon [...] Harc lett belőle, s bárha mindketten éberem ügyeltünk, játék maradjon, egyre durvább harc, végül is arról volt szó, ki tudja a másikat leszorítani, lelődni, lefordítani, tehát valamely kiegészüléseket is mellőző végső győzelemről; [...]

Talán ha megfogtam volna a kezét.

Mert kétszer egymás után, mintha valami halálos szorongást, fullasztó levegőt, szívzorító fájdalmat vagy éppen észvesztő boldogságot kéne kiszabadítania önmagából, úgy bődülve föl, hogy a reszketeg lüktetéssel felszakadó hangtól az egész teste görcsösen megfeszült és ugyanakkor minden létező ereje a mellkasában és torkában rándulna össze, beleüvöltötte, beleordította magát a szoba csöndjébe...” (EK. 325-326.)

Minden efelé törekszik ebben a regényben – az itt megtalált pozíció olyan lelki történések, érzések és gondolatok nyalábjait vonja magához, melyek ezt a testhelyzetet a különbségek felmutatására képes hasonlóság tematikus és szerkezeti megoldásainak karnális tüköralakzatává teszik. Megidézi a kiinduló beszédhelyzet tükörkép-alakzatát, és a gyerekkor erotikus játékaiknak kontextusában helyezi el a kultúra összes, férfiúságra vonatkozó előírását, valamint tilalmát, amit a nevetés karneváli öröme szeg meg és ír felül, hogy aztán az elviselhetetlen egymásra találás extatikus-állati harcát követően a sírás mossa el, és tegye lehetetlenné az itt megtalált létlehetőséget.

Nem tudom, van-e a magyar irodalomban ennél megrázóbb szerelmi egyesülés, ahol nem a kopuláció élettani sémái, „az ösztönök durva mechanikája” szerint kapcsolódnak a testek, hanem egzisztenciájuk ezer irányból jövő és még több irányba futó szálával, és ahol nem a beteljesülésre törő, célorientált mozgás határozza meg a szerelmi harc résztvevőit, hanem a megtalált közösség lehetetlen eszméje. Ami valóban tragikus. De nem a Balassa-féle tragikumfelfogás értelmében, mely a meleg identitás megbélyegzettségének egzisztenciális adottságát a kelet-közép európaiság szabadságfosztottságának szimbólumaként akarja érteni (Balassa 392.). Hanem a legközvetlenebb értelemben vett személyesség lehetőségei felől nézve tragikus, melynek felismerésével és felelős kritikai reflektálásával talán a sokat hivatkozott kelet-közép európaiság helyi változata is más arcát mutatná napjainkban egy, sokkal szélesebb társadalmi rétegeken átható szolidaritás formájában. Ez a szövegrész ugyanazt a személyességet invokálja, mint a forradalmi események kapcsán megszólaló regénybeli hang. Mindkettő más, mint a névtelen elbeszélő stilizáltan dúsitott, ironikus szólama. Az a közös bennük, hogy mindkettő egy hasonlóképpen nem várt és kiszámíthatatlan *kitörés* tanújaként szemléli és szólaltatja meg az eseményeket, hogy aztán magára maradjon a konzekvenciákkal, melyek lényegük szerint feldolgozhatatlanok.

A fentiekén túl azt gondolom, Nádas regénye – és ez írói ars poétikájának mellőzhetetlen vonása – a játszma minden fájdalmának és veszteségének reflektálásával is világosan jelzi, hogy az irodalom vérre megy. Az olvasás egzisztenciális kaland lesz, melyben egyáltalán semmilyen garancia nincs arra, hogy sértetlenül túléled. A szöveg nemcsak a testedet, az izmaidat, az ízületeidet és a lélegzetted veszi igénybe, hanem kikezdi mindazt a tudást, amit jól-rosszul összefércelt identitásod fenntartására sikerült életed folyamán összehordanod. Felbontja a varratokat, elkaparja a sebeket, arra kényszerít, hogy ne lehessen kézenfekvő az, amit énednek nevezel.

Emiatt valóban igazuk van azoknak a kritikusoknak, akik Nádas poétikájának a posztmoderntől való távolságát hangsúlyozzák, és inkább a modernitás nagy projektjének lezáró aktusát akarják látni benne (Kulcsár-Szabó 56.). Azoknak az óvatos, de mégis az egészségesség dogmáját hajszoló bírálóknak is igazuk van, akik – mint Károlyi Csaba – azt állítják, hogy

„Nádas Péter azt a bravúrt hajtja végre, hogy a modernség végső pontjáról, vagy talán már azon is túlról körültekintve egyrészt szisztematikusan megkérdőjelezi regényében az európai tradíció alapelemeit, másrészt azonban mégis visszahozza, nem hagyja mégsem teljesen elveszni, hanem személyes hitelével az utolsó pillanatban újrafogalmazza – a tőle telhető legradikálisabb módon és a legnagyobb, szinte már kínos körültekintéssel, e kultúra mondhatni antropológiai alapjaként – az egészről való tudást, pontosabban az erről való beszédnek a lehetőségét, éppen a hiányérzet segítségével”. (Károlyi 663.)

Amit azonban Nádas az európai regénytradíció poétikai eszközeinek felhasználásával az ember megnevezésű emlős értelmezését célzó törekvései során elkövet, az kilöki művészetét a modernség koordináta rendszeréből. Ezen törekvéseit ugyanis nem az Ady-féle „minden Egész eltörött” hiányérzete lengi be, jóllehet nem is az Esterházy Péter írásművészetével kapcsolatban emlegetett posztmodern játékosság, noha poétikájának ironikus hatásai feltétlenül közvetítenek valamiféle felszabadultságot, ami azonban nem jár a kompozíciós és narratológiai gondok könnyelmű félretételével<sup>6</sup>.

Úgy gondolom, Nádas egy olyan *hommage*-ként kínálja fel regényét az európai irodalmiság legmeghatározóbb tradícióinak, mely egyben azok meghaladásának poétikai lehetőségeit is feltárja. Az *Emlékiratok könyve* egy olyan pastiche, mely testreprezentációs eljárásaival meghaladja az imitáció komoly-ironikus-parodikus modalitásait, és egy nagyon körültekintően reflektált nyelvi-retorikai eljárás mód felé nyit teret. Ez a nyelvi magatartás a botrány, a tabuszegés és a szemérem hatásaitól mentesen kíván megalapozni egy sokszor akár túlzónak ható maximalizmussal működtetett „kritikai esztétikát”, mely elsősorban a test – az irodalmiság által is örökített – nyugat-európai ideológáinak és sztereotípiáinak lebontásában érdekelt.

## Bibliográfia

- Bagi, Zsolt. A körülírás. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005.
- Bazsányi, Sándor. Nádas Péter. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018.
- Balassa, Péter, „Közéletek az *Emlékiratok* könyvéhez. Bevezetés egy elemzéshez”. Újhold-Évkönyv. 1 (1988): 386-396.
- Darabos, Enikő, „A néma test diskurzusa: A saját mássága mint az individualitás kriteriuma Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében”, *Jelenkor*. 4 (2007): 439-462.
- Darabos, Enikő, „Pastiche és test – az *Emlékiratok* könyve hagyományviszonyai”, *Irodalmi Szemle* (megjelenés előtt).
- Erdődy, Edit, „Az *Emlékiratok* könyvéig. Nádas Péter műveiről”, *Vigilia*. 2 (1989): 106-112.

6 Túlnyomórészt ez jogosítja fel Németh Zoltán a posztmodern két formája közötti különbségtévesztésre, melynek értelmében „Nádas Péter prózafordulatban részt vevő művei a korai posztmodernre jellemző szövegalkotási technikákkal tartanak rokonságot”, míg Esterházy szövegei az „a referenciális második posztmodern kialakításában játszottak döntő szerepet”. Ugyanakkor a szerző maga is látja ennek a megnyugtató korszakolásnak az ellentmondásait, amikor azt írja: „[a] magyar irodalomkritikában létezik több olyan vélemény is, amely (...) nem a hetvenes évek végétől, hanem éppen 1986-tól eredezteti a posztmodern prózafordulatot”. (Németh 9-10, 12.)



- Görözdi, Judit, „»Illetékességet nyerni önmagunk fölött«. Az *Emlékiratok könyve* mint identitásnarratíva”, *Alföld*. 5 (2012): 82–99.
- Kalmár, György, „Az emlékezőt író regény”. *Alföld*. 5 (1998): 43-53.
- Károlyi, Csaba, „Egymás tükörképei, avagy az önvizsgálat regénye (*Az Emlékiratok könyve* újraolvasása)”. *Jelenkor*. 7-8 (1995): 648-663.
- Kis Pintér Imre és mások, „Egy démonikus mű. Nadas Péter: *Emlékiratok könyve*”, *Kortárs*. 11 (1988): 148–168.
- Kis Pintér, Imre, „Túl jón és rosszon. Adalékok egy nagy regény anatómiájához”. *Jelenkor*. 10 (1987): 937-947.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán, „Az emlékező regény: Nadas Péter: *Emlékiratok könyve*”. *Alföld*. 7 (1994): 54-67.
- Nadas, Péter, „Hazatérés”. *Jelenkor*. 11 (1985): 957-968.
- Nadas, Péter. *Emlékiratok könyve*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- Németh, Zoltán, „»Péterek« nemzedéke (A posztmodern prózafordulat értelmezéséhez)”. *Irodalmi Szemle*. 7 (2010): 7-15.
- Sári B., László, „Történetiség és érzékiség az *Emlékiratok könyvében*”. A hattyú és a görény. Sári B. László. Pozsony: Kalligram, 2006. 102–149.
- Szávai, János, „Opus magnum”, *Új Írás*. 12 (1986): 121–124.



Ágnes Hansági

(Universität Szeged)

## **Einsprachigkeit (Monolingualität) oder Sprachlosigkeit der Weltliteratur: Die Feuilletonroman-Epidemie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts**

**Abstract: Monolingualism or the Void Language of Word Literature: The Epidemic of Serial Novels in the Second Half of the 19th Century**

Serialized novels that – according to my premise – can be considered the par excellence literary genre of world literature, did not only provide the most important reading material for entertained readers in the second half of the 19th century, but also served as the major commodity of the global literary marketplace. Fiction bureaus and the network of daily newspapers enabled readers in different countries to simultaneously read the “same” novels in their respective languages. The question, however, is what they in fact read. The context of serials is made up not only from the respective fields of local news but also from local literary material in original languages that shows radical differences according to the verbal complexity of these texts.

**Keywords:** serial, world literature, print mass media, Feuilletonroman, monolingualism

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann der Feuilletonroman als die par excellence literarische Gattung der „Weltliteratur“ betrachtet werden. Unter Feuilletonroman verstehe ich in den Print-Massenmedien, d. h. in der *Tageszeitung*, in Rationen erscheinenden Romane, die sich von dem Fortsetzungsroman in der Wochen- und Monatspresse eindeutig abgrenzen lässt (Neuschäfer, *Zum Problem einer Literaturgeschichte der Massenmedien*). In dieser Abgrenzung, wie früher bei der Bestandsaufnahme ungarischen Feuilletonromans (Hansági) habe ich der Methode von Hans-Jörg Neuschäfer und seiner Forschungsgruppe gefolgt (Neuschäfer u. a.). Der Feuilletonroman war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur das wichtigste Lesematerial für Vergnügungsleser, sondern auch die erste literarische Ware eines globalisierten Literaturmarktes. Dank den Feuilletonbüros und der Vernetzung der Tageszeitungen konnten die Leser in verschiedenen Ländern in eigener Muttersprache fast gleichzeitig den „gleichen“ Roman lesen. Es ist aber eine Frage, *was* sie eigentlich gelesen haben. Den Kontext des Feuilletonromans bildete nicht nur die jeweilige Nachrichtenwelt des Lokalen, sondern auch das muttersprachliche, lokale Lesematerial, das von einer radikalen Verschiedenheit der verbalen Komplexität der Texte zeugt.

Das regelmäßige Romanfeuilleton veränderte die Struktur des Lesepublikums, indem es auch für die ungebildeten, für Frauen, Kinder und Geringverdiener ein leichter erreichbares Lesematerial bat. Die komplexe Wirkung, die das Feuilletonroman in der zweiten Hälfte

des neunzehnten Jahrhunderts auf das Literatursystem ausübte, strukturierte auch das Literaturmarkt um. Das Verlagswesen erkannte die Werbepotenzial des Feuilletonromans sehr schnell, und parallel mit der Herausbildung der internationalen Feuilletonagenturen wurden die größten Verlagshäuser zu modernen Konzernen, die die Rechte eines Werkes transmedial regeln konnten. Das regelmäßige Romanfeuilleton veränderte zum Beispiel in Ungarn die Struktur des Lesematerials des Lesepublikums auch auf eine andere Weise. Durch die neue Möglichkeit der ungarnsprachigen Vergnügungslesen ist der bisherige Vorrang des Lesens deutschsprachigen Bücher und Zeitungen zurückgegangen.

Dass der Feuilletonroman bis in die achtziger Jahre als Forschungsobjekt für die Literaturwissenschaft gar nicht existierte (Neuschäfer, *Populärromane*), hatte unter anderem auch einen systemischen Grund. Auf der Ebene der sprachlichen Zeichen, *als verbaler Text* sind der Roman und der Feuilletonroman *kaum zu unterscheiden*. (In der Praxis des Verlagswesens folgte die Buchveröffentlichung eines Romans bis zum ersten Weltkrieg einer erfolgreichen Feuilletonpublikation.) Demzufolge blieb der Feuilletonroman sowohl am Horizont eines strukturalistischen Gattungsverständnisses (Hempfer), als auch aus der Sicht einer poststrukturalistischen, beziehungsweise sprachorientierten Literaturauffassung unsichtbar, gegenüber der Undifferenzierbarkeit der Texte schien die Differenz zwischen den Textträgern zweitrangig zu sein.

Wird die Gattung aber nicht mehr als eine Textgruppe betrachtet, die sich normativ oder auf der Ebene der verbalen Zeichen definieren lässt, sondern als ein Zusammenspiel von kommunikativen Normen, das sein mediales Umfeld regelt (Jauß 330-333; Gymnich, Neumann; Borgstedt), kann behauptet werden, dass der Feuilletonroman eine eigenartige Form der literarischen Kommunikation verwirklicht, die sich durch seinen eigenen kommunikativen und medialen Eigentümlichkeiten ganz deutlich von dem Roman, oder anderen Textgruppen der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts abgrenzen lässt. Anders formuliert: was bei George Bornstein *bibliographischer Kode* (*bibliographic code*) (Bornstein 6-7) heißt, beinhaltet bei dem Feuilletonroman solche Elemente, durch die sich dieser Textkorpus definieren und von anderen Korpora eindeutig abgrenzen lässt, und eine solche Form der literarischen Kommunikation erzeugt, die ausschließlich den Feuilletonroman charakterisiert.

Diese Merkmale sind die Folgende: (1) Sein Trägermedium ist eine politische Tageszeitung, also ein Print-Massenmedium, das an der populären Kommunikation interessiert ist. (2) Sozialer Status, also Bildungsgrad und Berufsstand, sowie Muttersprache seines Lesepublikums sind heterogen. Die Hoch- und die Untergebildeten bilden ein einziges Lesepublikum, sein Publikum ist also nicht exklusiv. (3) Seine Episoden sind kurz und regelmäßig; in einer Woche erschienen mindestens drei Episoden, doch auch die tagtäglichen Rationen sind nicht selten. (4) Alle Leser seines Trägermediums lasen die einzelnen Rationen gleichzeitig; so ist seine Aufnahme (Rezeption) innerhalb eines breiteren Publikums simultan; und diese Simultaneität des Aktes des Lesens lässt sich ähnlich vorstellen, wie die Performativität der Theatererfahrung. (6) Die zu verschiedenen Register gehörende Texte erscheinen im gleichen Programmbereich des Mediums. (6) Das Prinzip der zufälligen Zuordnung charakterisiert die zum Verstehen der Tagesrationen benutzbare Kontexte, einerseits wegen der Heterogenität des Publikums, andererseits wegen der zufälligen, random Kontexte, die von dem Massenmedium angeboten werden.

(7) Den unmittelbaren Kontext der Tagesrationen kann man als (ein) Nebeneinander der Inkompatiblen zutreffend beschreiben. (8) Die Mehrheit von den Inter- und Paratexten des Feuilletonromans sind typischerweise nicht literarische Texte. (9) Die Zirkulation des Feuilletonromans ist global und schnell, sie sind in mehreren Sprachen in verschiedenen Ländern zu gleicher Zeit oder mit einer minimalen Verspätung erschienen. (10) Es besteht keine hierarchische Beziehung zwischen dem muttersprachlichen Originaltext und der Übersetzung. (11) Die Korpora von muttersprachlichen Originaltexten und der Übersetzungen sind nicht getrennt. (12) Die Übersetzungen von aller Welt geraten in einen lokalen Kontext von lokalen Nachrichten und lokaler Sprache einer lokalen Tageszeitung.

Die letzten drei Punkte der oberen Liste verdienen besondere Aufmerksamkeit, weil in der Zeit der Entstehung des National-Literatur-Kanons in Mitteleuropa (in Ungarn zirka um 1850) die meisten Leseakten, d. h. Lesevorgänge, also der überwiegende Teil der singulären literarischen Kommunikationsereignisse von dem Feuilletonroman beherrscht waren; von einer Gattung, die die literarischen Texte als problemlos übertragbar, den Ausgangstext und den Zieltext äquivalent zeigt, und die charakteristisch und dominant als Übersetzung existiert. Damit werden auch die beiden Kriterien, die die breit verbreitete Standarddefinition der Weltliteratur von David Damrosch aufgestellt hat, erfüllt: „A work enters into world literature by a double process: first, by being read as literature; second, by circulating out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin.“ (Damrosch 6)

Die Episoden (oder Rationen) bilden sogar eine Serie, deren alle einzelnen Folgen ins Spannungsfeld von lokalen und globalen Nachrichten geworfen sind, obwohl sie auf der Sprache der Lokalität (auf der eigenen Muttersprache des Lesers) erschienen sind. Diese von der Ausgangssprache (Quellensprache) unabhängige Muttersprachlichkeit, oder Monolingualität erwies sich als eine Eigentümlichkeit, die die Möglichkeit erschaffen hat, dass die Untergebildeneten, Frauen, Kinder zu leidenschaftlichen Lesern werden konnten. Diese sprachliche Lokalität, also die Monolingualität, die sogar imstande ist, die Tatsache zu verschleiern, dass es z. T. um Übersetzungen geht, ist die wichtigste Voraussetzung dafür, die Wirkung der speziellen Ästhetik der Serialität ausüben zu können.

Die literarische Öffentlichkeit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hat also ein Janusgesicht. Einerseits: In der Werteordnung von Nationalliteraturkanonen ist die sprachliche Originalität im Sinne einer muttersprachlichen Schriftlichkeit an der Spitze der Hierarchie gestanden. Andererseits: Dank dem Feuilletonroman sind die Übersetzungen im tagtäglichen Lesepraxis einer solcher Art und Weise präsent gewesen, dass sie die Fremdheit der Quellenkultur (und natürlich der Quellensprache) völlig „gelöscht“ haben, indem sie sich inmitten des Kontextes der lokalen Nachrichten positionierten.

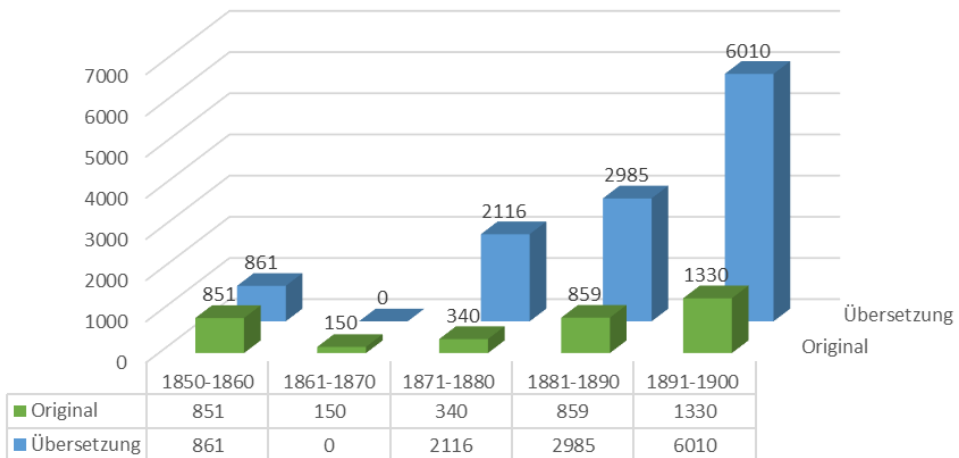
In den akademischen, beziehungsweise in den Nationalliteraturkanonen fasste die Singularität und Originalität eines Wortkunstwerkes auch seine originäre, muttersprachliche Sprachlichkeit um. In der Öffentlichkeit der kulturellen Eliten, der hochgebildeten oder professionellen Leser galt es als Evidenz, dass die ästhetische Erfahrung, die Erfahrung der Singularität des literarischen Textes ausschließlich durch das Lesen des Originaltextes zugänglich ist. Die Übersetzung ist für diese Leser eine Umschrift, eine Transkription, die eine Differenz (und selbst die Differenzierbarkeit) im Vergleich zu dem Original herstellt. In einer Sphäre des Ästhetischen wird der originalsprachige Text

gegenüber der Übersetzung immer höher eingeschätzt, letztere funktioniert quasi eher als ein Supplement, ein minderwertiger Sekundärtext, die nützlich sein kann, aber niemals mit dem Original vergleichbar ist.

Als eine individuelle Tätigkeit bedeutet das Lesen für die Massen der Normalverbraucher, also diejenigen, die aus ihren eigenen Absichten und zu ihrem eigenen Vergnügen lesen, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Zeitalter der Epidemie des Feuilletonromans, das Lesen dieses heterogenen Übersetzungskorpus. Die typische Erscheinungsform des Feuilletonromans ist die Übersetzung oder die Umschrift; und in dieser Textgruppe ist zwischen dem Original und der Übersetzung keine hierarchische Beziehung festzustellen.

Die politische Tageszeitung Pesti Napló spielte in der Geschichte des ungarischen Feuilletonromans eine außergewöhnliche Rolle. Diese eigenartige Stellung ist nicht einfach der Tatsache zu verdanken, dass sie zwischen 1850 und 1939 als eine der wichtigsten Zeitungen der ungarischen Meinungspressen mit der Institutionalisierung des Feuilletonromans in Ungarn die Initiative ergriff, die „entfaltete gesellschaftliche Öffentlichkeit“ (Habermas, 120-121) oder eines modernen Massenmediums herzustellen. In den fünfziger und sechziger Jahren hat die Tageszeitung in der Vorbereitung des Österreichisch-Ungarischen Ausgleiches eine entscheidende Rolle gespielt. (Dieser Zeit stand als Chefredakteur der ungarische Romancier, Zsigmond Kemény an der Spitze der Zeitung, der den Feuilletonroman und damit die massenmediale Funktion der Tageszeitung bis zum Abschluss der Verhandlungen (1867) über den Ausgleich zwischen dem Habsburgerhaus und dem Königreich Ungarn ausgesetzt hat).

## Episodenzahl



bbildung 1: Übersetzungen und originale Feuilletonromanepisoden in der politischen Tageszeitung Pesti Napló

Wie die Abbildung oben zeigt, fängt die Geschichte des ungarischen Feuilletonromans „atypisch“ an. Während im italienischen und deutschen Sprachgebiet in der ersten Phase der Geschichte des Feuilletonromans das größte Problem der Mangel an muttersprachlichen Originaltexten war, in der ungarischen Presse bestand ein Gleichgewicht zwischen Originaltexten und Übersetzungen. In den fünfziger Jahren füllte der Teil unter dem Strich einen bedeutenden Anteil der vier Seiten der *Pesti Napló* aus: üblicherweise das untere Drittel der ersten und zweiten Seite, das heißt zwölf Prozent des Gesamtumfangs. Die Feuilletonromanpublikation des ersten Jahrzehntes wurde von dem bis heute meist-übersetzten Klassiker der ungarischen Literatur, Maurus Jókai (1825-1904) geprägt. Der explosionsartige Erfolg seiner Romane (auch in dem deutschen Sprachgebiet) hat nicht nur den Feuilletonroman schlechthin, sondern den originellen ungarischen Roman, den Gattung in ungarischer Sprache emanzipiert, und er hat gleichzeitig dazu beigetragen, ein verhältnismäßig breites modernes Lesepublikum zu schaffen. (In der Geschichte der *Pesti Napló* sind die letzten Jahrzehnte in Hinsicht der Literatur nicht weniger bemerkenswert: die literarische Hochleistung der Anfangszeit wiederholt sich noch einmal in der 1930er Jahren.) In den sechziger Jahren hat das Feuilleton sein Gewicht in der Zeitung völlig verloren. Nach dem Ausgleich mit Österreich kehrte der Feuilletonroman in die Zeitung zurück, nun (wie in der Region üblich) überwiegend mit Übersetzungen.

Das Verlagswesen und Buchhandel sonderte die originelle, muttersprachliche, zum national-literarischen Kanon gehörige Werke von den Übersetzungen klar voneinander ab, in erster Linie durch die Buchserien, aber auch die verschiedenen Weltliteratur-Serien weisen darauf hin. Das Indizieren der Übersetzungen lässt sich als ein Signal der Kommunikationssituation interpretieren, das den Leser dazu auffordert, die kulturelle Fremdheit und Differenz zu reflektieren, auch in dem Fall, wenn der Name des Übersetzers von der Buchausgabe fehlt. In dem Fall des Feuilletonromans sieht das anders aus. Falls die Redaktion in einer Bemerkung über den Originalwerk oder den ausländischen Autor dem Leser informiert, berührt diese Information den dominierenden Kontext der lokalen Nachrichten nicht markant; die Übersetzungen erscheinen mit den Originaltexten in demselben Programmbereich in derselben Spalte unter dem Strich, was dem Leser den Eindruck vermitteln kann, dass es keinen Unterschied zwischen dem Status inländischer und ausländischer Autoren gibt. Die Erfahrung des Lesers, dass er in derselben Spalte, in derselben Sprache (namentlich: in der Muttersprache des Zeitungslesers und der lokalen Nachrichten), mit Texten konfrontiert wird, die aus verschiedenen Kulturen und Sprachen stammen, zeigt eine sprachlich „neutrale“ Literatur, die deshalb problemlos und ohne Anstrengungen zugänglich sein kann. Die Literatur erwies sich unter dem Strich als ein solches Kulturphänomen, das unabhängig von den Sprachkenntnissen und Ausbildung für alle und überall zugreifbar ist. Der „Ruhm und Fall“ des Feuilletonromans macht es unumgänglich, über das Verhältnis zwischen Kulturregistern und Gattungen, „Weltliteratur“ und „nationaler“ Literatur nachzudenken.

Das alles bedeutet zugleich auch, dass der Feuilletonroman im hermeneutischen Sinne kein *eminent* Text ist. „Hier ist »Text« also nicht feste Gegebenheit, auf die für den Leser und und Ausleger am Ende zurückzukommen ist – der eminente Text ist ein in sich selbst gefestigtes, autonomes Gebilde, das immer und immer wiederneu gelesen werden will, auch wenn es schon immer verstanden ist.“ (Gadamer 289) In erster Linie

nicht, weil das Medium, die Tageszeitung selbst keine Rückkehr zum Text erlaubt. Die Tageszeitungen, als Print-Massenmedien haben in einem einzigen Sinn „bestimmte Empfänger“: diejenigen, die sich zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten lokalen Zentrum befinden (oder in der Nähe eines dieser Zentren). Der Feuilletonroman, der im abbauenden Medium auf dem Zeitungspapier existiert, verliert parallel mit seinem Material auch an Aktualität. Als Produkt der ältesten Massenmedien sollte der Feuilletonroman im Prinzip an jeden gerichtet sein, paradoxerweise kann er aber nicht die „Begrenztheit“ von Empfängern und Anlässen aufheben, denn das Angebot des Print-Massenmediums nur für einen Tag gilt. Es geht also um eine Gattung, zu welcher typischer Weise die nicht eminenten Texte zählen, aber nicht im Sinne des Mangels an der Komplexität von verbalen Texten, sondern weil das Trägermedium selbst die Rückkehr zum Text verunmöglicht. Die Popularität ist in diesem Fall auf die Art und Weise des Gebrauches zurückzuführen. Diese Texte haben unter den Bedingungen der Gattungskommunikation des Romans, in dem Trägermedium des Buches die gleiche Chance, in die literarische Tradition einzutreten und zu eminenten Texten zu werden, wie jeder andere Text, der in die literarische Zirkulation gelangt.

Mitte der neunziger Jahre hat Norbert Bachleitner als Erster darauf hingewiesen, dass durch seine europäische Verbreitung der Feuilletonroman rasch zum komparatistischen Phänomen wurde. (Bachleitner, 161.) Bachleitners Feststellung kann aber auch auf den außereuropäischen Feuilletonroman erweitert werden. (Law, 249) Die gleichzeitig auf zwei oder mehreren Sprachen laufenden Serien antizipierten oder nahmen gewissermaßen den heutigen globalisierten Buch- und Filmmarkt vorweg, der üblicherweise als typisches Produkt des zwanzigsten Jahrhunderts betrachtet wird. Es ist keine Übertreibung zu behaupten, dass der Feuilletonroman par excellence die Gattung der Komparatistik oder der Weltliteratur ist. Der Feuilletonroman hat in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts dank der globalen Zirkulation eine neuartige globalisierte Basis von Wissen zuwege gebracht; und gleichzeitig als neue literarische Form des 19. Jahrhunderts vermittelte er auch die Erfahrung der neuen Wissensordnung, die mit dem Aufkommen der Massenmedien den damaligen Wissensstand und die Methoden zur Verteilung und Nutzung von Informationen radikal veränderte.

Wilhelm Voßkamp hat die Gattung als literarisch-soziale Institution betrachtet. Von diesem Standpunkt kann die Gattung des Feuilletonromans als die Institution der Demokratisierung von Lesen und Bildung betrachtet werden, indem die Literatur im Massenmedium – mindestens theoretisch – aufgrund der Besonderheiten der populären Kommunikation sich definitiv als für jedermann zugänglich inszeniert, das heißt, jeder kann von ihm angesprochen werden, der Zeitungsleser ist:

Populär werden kann nur, was publik ist. Das Populäre geht also nicht vom »Volk« aus und lässt sich nicht von *popularis* ableiten. Populäres kann es erst geben, wenn Populationen als ganze – und zugleich die Individuen als einzelne – adressiert werden können und dann auch permanent adressiert werden, oder genauer und historisch argumentiert: Populäres jenseits tribaler, lokaler, ständischer und territorialer Grenzen gibt es erst seit und mit der Instituierung gesellschaftsweiter Öffentlichkeiten, die neue Formen der Erreichbarkeit und Adressierbarkeit der Gesellschaft (und ihrer Bevölkerung) mit sich bringen. (Helmstetter, 45)



Aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive ist die Gattung gleichzeitig als eine Erscheinungsform von der Entstehung, Aufzeichnung und Distribution des Wissens zu betrachten. Der Feuilletonroman war die Gattung der globalisierten Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, also der Weltliteratur des neunzehnten Jahrhunderts, und die erste literarische Gattung der Massenmedien. Mit der Verknüpfung der Netzwerke der Tageszeitungen als Print-Massenmedien und der Bücher als klassischen „Wissensträger“ konstituierte sich ein bis dahin kaum vorstellbarer, völlig neuer Wissensraum, und die neue Gattung, der Feuilletonroman inszenierte diese neue Form des Wissens. Er bestätigte die Erfahrung seines Lesers, dass, während die Informationen mit der Zeitung gekauft werden können und im Prinzip jeder jeglichen Text lesen könne, der literarische Text eine solche muttersprachliche, oder aber vielmehr sprachlose oder sprachindifferente Konstitution ist, die mit der Bezugnahme auf die unterschiedlichsten Geno-, Prä- und Kontexte lesbar ist.

Der Feuilletonroman als Gattung der globalisierten Literatur lässt den Begriff der Weltliteratur ganz anders begreifen, als die Literaturgeschichtsschreibung ihn, Friedrich Schlegels Grundtext *Über das Studium der griechischen Poesie* folgend, in dem zwanzigsten Jahrhundert traditionell interpretierte (also als *Weltgeltung*):

Seit der Wiederherstellung der Wissenschaften fand unter den verschiedenen Nationalpoesien der größten und kultiviertesten Europäischen Völker eine stete Wechelnachahmung statt. Sowohl die Italiänische als die Französische und Englische Manier hatte ihre goldne Zeit, wo sie den Geschmack des ganzen übrigen gebildeten Europa despotisch beherrschte. Nur Deutschland hat bis jetzt den vielseitigsten fremden Einfluß ohne Rückwirkung erfahren. Durch diese Gemeinschaft wird die grelle Härte des ursprünglichen Nationalcharakters immer mehr verwischt, und endlich fast gar vertilgt. An seine Stelle tritt ein allgemeiner Europäischer Charakter, und die Geschichte jeder nationalen Poesie der Modernen enthält nichts andres, als den allmählichen Übergang von ihrem ursprünglichen Charakter zu dem spätern Charakter künstlicher Bildung. (Schlegel, 225-226)

Die Frage der Monolingualität war aber auch bei der Entstehung des Begriffs *Weltliteratur* präsent. H-J. Weitz hat in seinem Artikel in der Zeitschrift *Arcadia* 1989 eine Photokopie von den eigenhändigen Korrekturen in einem lange unbekanntem Handexemplar von Christoph Martin Wielands Übersetzung von Horazens Briefe veröffentlicht, die die „Urheberschaft“ von Wieland bestätigte, das heißt die Tatsache, dass das Wort „Weltliteratur“ zuerst von Wieland niedergeschrieben wurde. Laut Weitz' Interpretation ist bei Wieland „die Rede von der Weltliteratur zur Zeit des Horaz, den Literaturen des römischen Imperiums, welche der Wohlbelesenheit des Gebildeten, der Erudition des Gelehrten zugänglich waren.“ (Weitz, 208) Obwohl in diesem Fall das Wort *Weltliteratur* auf das Schrifttum der damaligen Bildungseliten hinweist, sind die parallelen Strukturelemente der Wortbildung kaum zu übersehen. Der Gegensatz zwischen der Mehrsprachigkeit des römischen Imperiums und der Latinität des urbanisierten Zentrums hat eine einzige Sprache, eine Art der Monolingualität zur Vorbedingung des Entstehens der Weltliteratur gemacht. In der populären Kommunikation des 19. Jahrhunderts wurde diese Monolingualität aus der Sicht des Lesers auch zur Vorbedingung des Zugriffs zum Feuilletonroman, der die Weltliteratur verkörpert. Diese Monolingualität ist nicht mehr die einer universale Sprache, sondern immer die jeweilige lokale, an örtlichen, wenn auch

urbanisierten Zentren angebundenen Sprache, die die Muttersprache des Lesers in die Position der alleinigen Sprache stellt.

## Bibliographie

- Bachleitner, Norbert. „Littérature industrielle«: Bericht über Untersuchungen zum deutschen und französischen Feuilletonroman im 19. Jahrhundert”. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 6. Sonderheft (1994): 159-223.
- Borgstedt, Thomas. „Gattungstheorie im 21. Jahrhundert”. Handbuch Gattungstheorie. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2010, 217-219.
- Bornstein, George. „How to read a page? Modernism and material textuality”. Material Modernism: The politics of Page. Cambridge: Cambridge University Press. 2001. 5-31.
- Damrosch, David. What Is World Literature?. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg. „Der »eminente« Text und seine Wahrheit”. Ästhetik und Poetik I. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1993. 286-295.
- Gymnich, Marion und Neumann, Birgit. „Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungsbegriffs: Der Kompaktbegriff Gattung”. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Hg. Marion Gymnich und Birgit Neumann und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007. 31-52.
- Habermas, Jürgen. Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Hansági, Ágnes. Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei. Budapest: Ráció, 2014.
- Helmstetter, Rudolf. „Der Geschmack der Gesellschaft: Die Massenmedien als Apriori des Populären”. Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur. Hg. Christian Huck und Carsten Zorn. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007. 44-72.
- Hempfer, Klaus W. Gattungstheorie: Information und Synthese, München: Fink, 1973.
- Jauf, Hans Robert. „Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters” Ders. Alterität und Modernität in der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze 1956–1976. München: Fink, 1977. 327-358.
- Law, Graham, Serializing Fiction in the Victorian Press, New York and London: Palgrave, 2000.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola. München: Fink, 1976.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. „Zum Problem einer Literaturgeschichte der Massenmedien”. Hans-Jörg Neuschäfer und Dorothee Fritz–El Ahmad und Klaus-Peter Walter. Der französische Feuilletonroman: Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung. Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1986. 1–17.
- Neuschäfer, Hans-Jörg und Fritz-El Ahmad, Dorothee und Walter, Klaus-Peter. Der französische Feuilletonroman: Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung, Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1986.

- 
- Schlegel, Friedrich. „Über das Studium der griechischen Poesie“. Studien des klassischen Altertums. Hg. Ernst Behler. Paderborn und München und Wien: Schönigh, 1979. 217-367.
- Voßkamp, Wilhelm. „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen: Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie- und historie“. Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Hg. Walter Hinck. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1977. 27–44.
- Weitz, Hans-Joachim. „»Weltliteratur« zuerst bei Wieland“. Arcadia. 22.1 (1987): 206-208.
- Zymner, Rüdiger. Gattungstheorie: Probleme und Position der Literaturwissenschaft, Paderborn: Mentis, 2003.



Agnieszka Jezierska  
(Uniwersytet Warszawski)

## Medea w trylogii Franza Grillparzera – długa droga do dzieciobójstwa

**Abstract: Franz Grillparzer's Medea. A long way to infanticide**

Franz Grillparzer describes the story of ancient Medea in a trilogy, which allows him a detailed and psychologically motivated outline of the character. Thanks to this, viewers and/or readers of the drama series can gradually trace the emerging need for revenge, which will lead Medea to the decision to kill her own children, as the proper punishment for their father. The Grillparzer's cycle has enjoyed and still enjoys interest for almost two hundred years, its success is due to the thought-out composition, numerous analogies that underline the psychological dimension of all the actions and decisions the main character makes.

**Keywords:** Medea, Jazon, Franz Grillparzer, infanticide, revenge, rewriting of ancient myths

### Mit Medei na tle niemieckojęzycznych debat o dzieciobójstwie w XVIII wieku

W literaturze niemieckojęzycznej wątki z mitu Medei są stale obecne już od osiemnastowiecznych dramatów Gottholda Ephraima Lessinga (por. Sanna 45–76; Luserke-Jaqui *Medea* 97–100), w okresie Burzy i Naporu tematyka dzieciobójstwa była często podejmowana przez młodych autorów, podejmujących ważne społecznie, także kontrowersyjne tematy. W osiemnastym wieku w niemieckim kręgu kulturowym rodziły się pierwsze definicje prawne odróżniające dzieciobójstwo dokonywane głównie przez matki od innych wykroczeń (Luserke *Sturm und Drang* 218–219). Gelinde Maurer podkreśla, że dopiero w XVIII wieku wykształca się odpowiedzialność za dzieciobójstwo, a część matek w ówczesnych procesach nie wykazuje skruchy za swój czyn, ponieważ uważa zabicie noworodka za formę kontroli narodzin (155). To przestępstwo w połowie XVIII wieku przestaje być traktowane wyłącznie jako zjawisko z zakresu kryminologii, prawa czy religii, lecz wkracza w sferę obyczajowości i staje się punktem wyjścia do pytań o czystość przedmażeńską, wierność po ślubie, konflikt między namiętną miłością a konwenansem, uwiedzenie czy gwałt (*Sturm und Drang* 219–220).

Świadectwem wpływu wspomnianych debat na literaturę są m.in. dramaty *Die Kindsmörderin* (Dzieciobójczyni) Heinricha Leopolda Wagnera, *Medea in Korinth* (Medea w Koryncie) i *Medea auf dem Kaukasos* (Medea na Kaukazie) Friedricha Maximiliana Klingera czy wreszcie tragedia Małgorzaty z pierwszej części *Fausta* Goethego.

## Losy Medei jako materiał na trylogię

W chwili, gdy Franz Grillparzer tworzył swój trzyczęściowy cykl poświęcony Medei (*Der Gastfreund, Die Argonauten, Medea*, 1818–1820, prapremiera w wiedeńskim Burgtheater w 1821 roku), wątek matki mordującej własne dziecko był zatem już mocno ugruntowany w teatrze niemieckojęzycznym. Trylogia austriackiego dramaturga wyróżnia się na tle innych wersji literackich znacznie szerszą perspektywą, co umożliwiła nakreślenie złożonego portretu psychologicznego protagonistki. Jerzy Łanowski, autor polskiego przekładu *Medei* Eurypidesa, nazywa wersję Grillparzera „[j]ednym z najciekawszych opracowań mitu w literaturze nowożytnej” (135). Nieprzypadkowo zatem cykl, a zwłaszcza jego ostatnia część przez lata święciła triumfy na niemieckojęzycznych scenach, a rola tytułowa uchodziła za najbardziej pożądaną kobiecą kreację aktorską przez wiele dziesięcioleci (Stephan 184–185). Grillparzer poświęcił dwie pierwsze części trylogii na przygotowanie spójnego portretu Medei. Psychologiczna motywacja do późniejszego mordu na własnych dzieciach jest budowana poprzez serię poniżeń, które mają miejsce zarówno w Kolchidzie, jak i w Grecji (Rogowski 45–46).

Pomysł przyjrzenia się cyklowi Grillparzera jako procesowi dojrzewania i rozwoju Medei nie jest nowy, jednak chciałabym zaproponować nieco inne odczytanie niż np. Lu Mingjun, która psychologiczną zmianę protagonistki wpisuje w ramy narastającego szaleństwa (193–204). W niniejszym tekście chciałabym pójść innym tropem i zastanowić się, czy obrana przez Grillparzera strategia pozwala oddzielić desperację Medei od kwantyfikatora „choroba psychiczna” czy rozwój osobowości protagonistki pozwala zrozumieć ostateczną decyzję zemsty jako racjonalną konsekwencję wcześniejszych wydarzeń.

## Młodość Medei

Grillparzer w części pierwszej trylogii poświęconej losom Złotego Runa, zatytułowanej *Der Gastfreund* (Gość), sięga do mniej znanych wątków mitologicznych, towarzyszących pojawieniu się złotego runa w Kolchidzie, i jednocześnie ukazuje Medeę jako młodą dziewczynę. „Spośród wszystkich twórców, którzy zajmowali się tematem Argonautów, Grillparzer był jedynym, który całość zaplanował jako trylogię i – inaczej niż na przykład Eurypides czy Seneka – uwzględnił nie tylko „grecką” część historii” (Laudin 317)<sup>1</sup>. Co więcej: autor oczekiwał, że cykl będzie wystawiany jako całość, ponieważ poszczególne części odnoszą się do siebie i objaśniają się nawzajem (tamże). I rzeczywiście: znajomość dramatów *Der Gastfreund* i *Die Argonauten* pozwala odkryć poprzez analogię lub kontrast sensy zawarte w *Medei*. Laudin postrzega też sekwencyjność etapów życia protagonistki: od dziewczęcia w części pierwszej, poprzez nastolatkę w drugiej, po matkę w ostatniej (318). Ten proces rozwoju można uznać za rodzaj edukacji (*Bildung*) („Medea uczy się w klasycznym sensie przez cierpienie”, Geißler 259) lub raczej antyedukacji (*Antibildung*): od dziewczyny funkcjonującej według prostych zasad, po osobę poni-

1 Wszystkie cytaty, jeśli nie podano inaczej, są w moim tłumaczeniu – A.J.

żoną, zdolną dzięki sprytowi zniszczyć przyszłość tych, którzy ją zranili – bo przecież o to chodzi w przypadku morderstwa dokonanego na Kreuzie oraz dzieciach Medeji i Jazona: ojcowie tracą przedłużenie swego życia.

Akcja części pierwszej trylogii, najkrótszej z cyklu, rozgrywa się w Kolchidzie, która – zgodnie z sugestiami autora – miała się znacznie różnić inscenizacyjnie od ukazanej w trzeciej części Grecji: „Dwie pierwsze części powinny zostać przedstawione tak barbarzyńsko i romantycznie, jak tylko się da, po to, by podkreślić różnicę między Kolchidą a Grecją, różnicę, od której wszystko zależy“ (Grillparzer, *Selbstbiographie*, 89, cyt. za: Candoni 237).

Scenografia ukazuje monumentalne budowle i krajobrazy, taka też wydaje się centralna postać trylogii. W pierwszej scenie widzimy Medeę z jej żeńską świtą. Liczne aluzje odsyłają do Amazonek (por. Rogowski 37; Wilk 328), a także bogini Artemidy: w momencie rozpoczęcia akcji Medea napina łuk i wypuszcza strzałę tak celnie, że trafia w samo serce sarnę. Wybór akurat tego zwierzęcia może kojarzyć się z łanią, towarzyszką bogini łowów. Grillparzer wymienia jako matkę Medeji Hekate, co jest dość rzadką interpretacją wątku, gdyż w wielu przekazach czarodziejka z Kolchidy jest raczej kapłanką tej bogini, która była łączona w tradycji z Artemidą, co potwierdzałoby zaproponowany przeze mnie trop interpretacyjny.

Znamienna jest rozmowa Medeji z dawną przyjaciółką, Perittą, która zakochała się i opuściła wspólnotę kobiet na rzecz mężczyzny. Przywódczyni odrzuca towarzyszkę i nie akceptuje jej wyjaśnień, nie próbuje nawet pojąć jej motywacji (93). Wątek ten przypomina historię Kallisto, ulubienicy Artemidy, która nie z własnej woli została pozbawiona dziewictwa, co przyczyniło się do wykluczenia jej ze wspólnoty (por. Owidiusz w. 453–465). Również towarzyszki Medeji zachowują śluby czystości, w didaskaliach określone są bowiem jako ‘dziewice’, co nadaje całemu zgromadzeniu charakteru sakralnego. Poprzez takie przedstawienie i analogie Medea wydaje się istotą niemal boską, wyróżniającą się na tle pozostałych kobiet, które nie mają śmiałości się jej sprzeciwić. Nikt nie bierze odrzuconej Peritty w obronę, decyzja przywódczyni nie podlega negocjacji.

Dlatego dziwić może kolejna scena, gdy Medea zostaje wezwana przez ojca, by pomóc mu w konfrontacji z greckimi przybyszami, którzy właśnie zawinęli do zatoki. Jej zachowanie zmienia się diametralnie, nie potrafi być tak władczą jak w grupie kobiet.

Grillparzer wiele miejsca poświęca w pierwszej części trylogii prefiguracji przybycia Argonautów. Uzasadnia też, w jaki sposób złote runo trafiło w ręce Ajetesa. Przybyszem z cennym artefaktem okazuje się Fryksos, który popadł w niełaskę i musiał salwować się ucieczką, na polecenie wyroczeni płynie do Kolchidy i rozpoznaje w czczonym tu bogu Peronto to samo bóstwo, które ofiarowało mu runo (ten i inni bogowie ukazani w dramacie zostali wymyśleni przez Grillparzera, por. Rogowski 37–38 i 43). Król Ajetes pożąda runa i postanawia je zdobyć podstępem, brak mu jednak odpowiednich zdolności, dlatego posilkuje się wiedzą, w tym także magiczną, Medeji, której samo imię wskazuje już na mądrość: podobnie jak pojęcie ‘medycyna’ i ‘Metis’ imię zapomnianej, czy raczej wypartej z tradycji matki Ateny, po której córka Zeusa odziedziczyła mądrość (Calabrese 75). Medea ma potężnych przodków, jej ciotką, siostrą słabego Ajetesa, jest potężna czarodziejka Kirke (por. Kubiak 488) Eurypides, a za nim kolejni twórcy ukazują również pokrewieństwo z bogiem Słońca, Solem.

W ten sposób już na początku pierwszej części trylogii matrylinearność została powiązana z mądrością i nadprzyrodzonymi mocami. Ajetes ma przecież jeszcze syna, Absyrtosa, jednak nie potrzebuje jego pomocy – mądrość jest tu przymiotem córki. Jednocześnie inne kwestie wypowiedane przez króla („ja chcę, ty powinnaś”, 94), zbywanie pytań Medei ogólnikami czy władczy ton sprawiają, że kobiecość zostaje ukazana w stosunku podległości. Córka z rozkazu ojca musi natychmiast przerwać polowanie i „Pomóc, radzić” (94). Jej rola okaże się jednak służebna i marginalna, gdyż król zamierza realizować własny scenariusz, a córka pozostanie jedynie wykonawczynią jego zbrodniczych w skutkach poleceń.

## Medea w konfrontacji z mężczyznami

Ajetes wykazuje liczne cechy, które niekoniecznie uchodzą za atrybuty męskości hegemonicznej, takie jak: strach przed obcymi, niezdecydowanie, a jak się później okaże, również intryganctwo i niehonorowe podejście do walki. Ten ostatni wątek jest innowacją Grillparzera: Ajetes morduje Fryksosa podstępnie, czego nie znajdziemy w innych przekazach mitu (por. Stetskal 87, Kubiak 476).

Dlatego trudno uwierzyć, że przy swoich walorach intelektualnych Medea nie zdaje sobie sprawy z zamiarów zachłannego króla. Ajetes trzykrotnie każe jej zamilknąć i nie przeszkadzać podczas rozmowy z Fryksosem. Za pierwszym razem dodaje „Milcz, głupia!” (100). Następnie, gdy zauważa zainteresowanie przybysza swą córką, komenderuje: „Mów, Medeo!” Napomnienia, by milczeć, pojawiają się w kolejnych rozmowach. Gwoli sprawiedliwości należy dodać, że podobnie ojciec traktuje Absyrtosa: „Idź, twoja głupota jest zaraźliwa” czy „Głupie dzieci są przekleństwem dla ojca” (118).

Medea, która w pierwszej scenie objawiła się jako silna i niezależna postać, zupełnie inną rolę przyjmuje w konfrontacji z mężczyznami, choć pod wieloma względami wyraźnie ich przewyższa. Przez swą pasywność staje się współwinna śmierci Fryksosa, a tym samym dopuszcza, by ojciec sprzeniewierzył się zasadzie gościnności. Fryksos, umierając, rzuca klątwę na Ajetesa i jego potomstwo. W ten sposób w dramacie pojawia się *hamartia*, wina niezawiniona, tragiczne fatum ciężące nad rodem Medei, być może przyczyna, dla której Medea musi zabić swe dzieci. Stephan zauważa, że w swym monologu po zabiciu Fryksosa Medea przeczuwa swą przyszłość i tragiczny koniec swych dzieci (75–76).

W drugiej części cyklu Grillparzera do Kolchidy przybywają Argonauci, z których bliżej ukazany zostaje Jazon i jego powiernik Milo. Króla Ajetesa, spodziewającego się mścicieli śmierci Fryksosa, znowu ogarnia strach. Władca, tak samo jak poprzednio, komenderuje Medeę, by w końcu przyznać, że jest zupełnie bezradny i przestraszony: „Medeo, zaklinam cię / Mów! Radź! Ratuj! Pomóż! / Nie wydawaj mnie na pastwę mych wrogów!” (122). To nie król, mężczyzna i ojciec ma chronić poddaną, kobietę i córkę, a odwrotnie. Ajetes zatem traktuje swą rolę w patriarchalnym społeczeństwie wybiórczo: korzysta z przywileju władzy, lecz nie podejmuje trudnych obowiązków z nią związanych. Tym razem Medea nie dopuszcza do zabicia gościa (bliźniacza scena upojenia Fryksosa tutaj kończy się ostrzeżeniem Medei, co pozwala w ostatniej chwili Jazonowi ująć z życiem), a nawet pomaga mu w ucieczce i kradzieży runa. Podczas tych działań jej brat,



Absyrtos, rzuca się ze skały w morze, co doprowadza i króla do zagłady. Obie części opowiadają analogiczną historię, w której centrum znajduje się runo.

Inge Stephan podkreśla, że Jazon w wersji Grillparzera (choć odnosi się to do większości opracowań tematu) instrumentalizuje Medeę, by zdobyć złote runo: „Medea stanowi tylko środek do osiągnięcia celu” (108). Mężczyzna nie darzy swej partnerki szczerym uczuciem, badaczka dostrzega tu raczej podporządkowanie Medei mężowi: „Władcze stwierdzenie Jazona: ‘Jesteśmy teraz jednością, musimy być jednomyślni’ sygnalizuje, że ten związek małżeński polega na brutalnym podporządkowaniu Medei, co wiąże się nie tylko z całkowitym przekreśleniem roli córki i siostry, lecz także istoty kochającej” (108–109). Związek z mężczyzną w patriarchalnym świecie to zawsze podporządkowanie, z czego Medea zdawała sobie sprawę w chwili odejścia Peritty, jednak targana poczuciem winy po śmierci Fryksosa, nie potrafi rozemnić swego położenia.

W części trzeciej trylogii, zatytułowanej po prostu *Medea* Jazon i Medea jako małżeństwo z dwojgiem synów szukają schronienia w Koryncie u króla Kreona. Listem gończym za morderstwo ścigają ich potomkowie króla Peliasa.

## Rola piastunki

Matka Medei i Absyrtusa pozostaje poza nurtem głównych wydarzeń, w tekście Grillparzera nie pojawiają się żadne sugestie, jak i kiedy zmarła bądź zginęła. Medea odczuwa duchową wspólnotę z matką (Geißler 261), jednak brak jakichkolwiek informacji na temat więzi emocjonalnej. Niedostępność wzorca macierzyńskiego również może stanowić istotny element interpretacyjny: traktujący córkę w sposób obsesowy ojciec nie przekazuje jej pozytywnych emocji, nie buduje relacji. To tłumaczyłoby chłód Medei wobec własnych dzieci w części trzeciej trylogii Grillparzera. Mamka w charakterze służącej nie zastępuje jednak w pełni matki, przez co rozwój emocjonalny młodej księżniczki nie przebiega harmonijnie. Najbliższe relacje oparte są na silnej hierarchizacji: Medea jest poddaną ojca, a jednocześnie panią swej piastunki.

W wersji Eurypidesa piastunka wyrasta niemal na postać pierwszoplanową. To jej obszerny monolog otwiera dramat, zarysowuje główne wątki i konteksty (opuszczenie Kolchidy z Argonautami, zabójstwo Peliasa) jej lęki okazują się prorocze, a charakterystyka Medei trafna: „Nie cierpi dzieci nie cieszą jej wzroku! / Strach mi, by jakich nie powzięła planów – Srogie jej serce i krzywdy zadanej / nie ścierni. Znam ją i boję się o nią, / żeby się ostrym mieczem nie przebiła, / nie weszła skrycie do ślubnej komnaty / i nie zabiła i władcy, i męża [...]”. 138), a zawarta w ostrzeżeniu skierowanym do dzieci charakterystyka usposobienia Medei ważna jest dla dalszego przebiegu historii („Tak właśnie, chłopcy drodzy, matkę waszą / ponosi uczucie, ponosi ją gniew. [...] nie pokazujcie się matce na oczy, / i nie podchodźcie – musicie unikać / jej dzikich odruchów, okrutnej natury, / uporu jej serca [...]”. 141).

Inaczej niż Eurypides postać tę buduje Grillparzer (Medea Eurypidesa stanowiła dla autora trylogii punkt wyjścia, por. świadectwo tej lektury: Schmidt-Dengler 329–340, Ferrell 349–365): w pierwszej części trylogii Gora, która tym razem ma własne imię, wydaje się raczej towarzyszką Medei, pierwszą damą jej orszaku, nie zostaje zredukowana do swej

dawnej funkcji opiekuńczej. Pojawia się już w scenie polowania otwierającej tekst, ale w roli zgoła innej niż ta tradycyjnie przypisana piastunce: odmawia bowiem modlitwę nad zabitym zwierzęciem. Nie uosabia zatem opiekuńczości, troski, nie pielęgnuje życia. Jej głos w pierwszej scenie zastępuje głos Medei, bo to właśnie Gora w pierwszej osobie wypowiada słowa modlitwy ofiarnej: „To Medea, córka Ajetesa [...], która woła do ciebie ku twym podniebnym mieszkaniom”. Ta symbioza, jednogłos, zostaje zaburzona w kolejnych odsłonach.

Część badaczy podkreśla, że można traktować Gorę jako alter ego Medei. Do takiej interpretacji z pewnością przyczynia się pierwsza scena, Britta Schmierer przywołuje tu koncepcje Ludwiga Schillera z 1865 roku i Konrada Kenkela z 1979 roku, którzy mówią o rozbiciu postaci Medei u Grillparzera na dwa charaktery kobiece. Sama Schmierer dystansuje się od takiej interpretacji (128). W drugiej części trylogii widzimy piastunkę w innej roli, tym razem pełnej troski, kiedy nie może znaleźć Medei, nazywa siebie wprost matką szukającą własnego dziecka, gdy wykrzykuje: „Gdzie Medea? Gdzie moje dziecko? [...] karmiłam ją i pielęgnowałam, jak matka swe dziecko” (183).

Ta scena jest prefiguracją żałoby Gory z części ostatniej, gdy widzi zamordowane dzieci Medei. Rozpacza nad ich śmiercią w zastępstwie matki, która może napawać się zemstą. Grillparzer heroizuje mityczną morderczynię, co staje się możliwe właśnie poprzez rozszczepienie protagonistki na dwie postacie: triumfującą Medeę i cierpiącą po ludzku Gorę.

Mattias Luserke-Jaqui postrzega Gorę jako postać kontrastową do Medei, i rzeczywiście: w wielu momentach, gdy ukazana jest ich konfrontacja, mamy do czynienia z dwugłosem, jak choćby po spotkaniu z Jazonem, gdy Medea ulega fascynacji przybyszem: Medea „traci rozeznanie, przez co Jazon jawi się jej jako bóg [...]. Jedyną, która jej się sprzeciwia, jest jej mamka, która mówi: ‘Powiem, jak jest, a nie jak ty chcesz’” (*Medea* 194).

Gora służy radą i wsparciem, choć w większości przypadków jej sugestie nie zostają wysłuchane. Medea na koniec wprawdzie zainspiruje się historią zemsty dokonanej przez Alteę, którą usłyszała od piastunki. Jednak jest to opatrzenie rozumiana wskazówka: Gora opowiada historię dzieciobójczyni jako przykład zemsty uzasadnionej: syn Altei zabił brata matki. „Owidiusz starał się ukazać ‘dorastanie’ do tak niepojętej, sprzeczej z podstawowymi prawami natury zbrodni, jaką jest dzieciobójstwo” (Karamucka 25). Karamucka przypomina w tym miejscu fragment z *Metamorfoz* Owidiusza, gdy targana sprzecznymi Altea nie potrafi zadać ciosu: „[...] jestem siostrą, lecz mam serce matki. / Matce przebaczenie, bracia, głównia z rąk wypada, / Na śmierć zasłużył, lecz czyż matka śmierć mu zada?” (Owidiusz 192, por. Karamucka 24). Poza tym jest to zabójstwo metonimiczne: matka nie rani bezpośrednio ciała dziecka, lecz gasi płonącą żagiew, co nie jest obrazem tak makabrycznym jak zabójstwo osoby.

Również Medei nieobce pozostają wątpliwości, spośród przykładów zemsty przytoczonych przez Gorę, to właśnie zbrodnia dokonana przez Alteę najsilniej zadziałała na jej wyobraźnię. W odpowiedzi na opowieść Gory, jak Altea zabiła syna, Medea nie może pojąć takiego postępowania „zrobiła to [zabiła dziecko – A.J.] i żyje?” (240) mieści się niedowierzanie dla innej matki, która mogła istnieć po dokonaniu tak niepojętej zbrodni. Trudno rozstrzygnąć, czy Gora faktycznie zaszczepia w Medei myśl o zabiciu dzieci, czy to raczej w samej Medei kiełkuje pomysł okrutnej zemsty. Piastunka chce ukarać

tych, którzy wyrządzili zło: syn Altei jest niewątpliwie winien, podobnie jak Jazon – i tu przebiega linia analogii.

Dalszych losów Gory nie poznajemy, nie zostaje ona ukarana w trakcie akcji ani przez Jazona, ani przez Kreona: cierpienie związane ze śmiercią dzieci staje się dla niej wystarczającą pokutą.

## Konfrontacja księżniczek

Istotną rolę w konstrukcji przedstawionego świata w trylogii Grillparzera stanowią analogie, w części trzeciej postacią kontrastową do Medei jest inna królewska córka – Kreuza, której ojcem jest władca Koryntu, Kreon: „U Grillparzera kulturowa polaryzacja zostaje pokazana za pomocą symetrii: dwie córki królewskie ukształtowane przez zupełnie różne wychowanie [...], dwaj królowie [...]. Także poszczególne elementy zostały zaplanowane jako symetryczne: [...] w obu kulturach zostaje naruszone prawo gościnności” – m.in. na te paralele wskazuje Laudin (327). Rzeczywiście między Medeą a Kreuzą odnaleźć można pewne podobieństwo: obie jako księżniczki osierocone przez matki wychowują się u boku króla i kochają tego samego mężczyznę. Wszystko inne zdaje się natomiast je różnić w chwili konfrontacji: Kreuza jest młoda<sup>2</sup>, wydaje się niewinna, ma wspierającego ją ojca i może zażądać, czego tylko zapragnie. To sprawia, że przypomina rozpieszczone dziecko, które korzysta ze świata na własnych zasadach. Chwilami staje się zapominać czy może ignorować, że Jazon ma teraz żonę. Jednak jako okoliczność łagodzącą należy uznać, że w czasach Eurypidesa ślub Greka z nie-Greczynką uchodził za nieważny (por. Łanowski 132). Z drugiej strony jednak Kreuza zna Medeę, rozmawia z nią, wie o jej lękach, dlatego trudno uwierzyć, że nie wie, jakie zło wyrządza pierwszej żonie.

Często nazbyt otwarte działania korynckiej księżniczki zdradzają jej motywację. Gdy pierwszy raz widzi dzieci Jazona, całuje tylko to, które przypomina jej dawnego ukochanego. Nazywa je sierotami, choć obok stoją i ojciec, i matka. Nie postrzega zatem więzi między Medeą a jej potomstwem, niejako wykreśla ją z genealogii. Wreszcie: zgadza się, by Jazon wziął ją za rękę, co wydaje się wysoce niestosowne, ponieważ Medea i dzieci pozostają bez należnego im towarzystwa męża i ojca.

Między Kreuzą a Medeą nie ma szans na zakiełkowanie przyjaźni: są przecież dla siebie nawzajem konkurentkami. Co ciekawe Kreuza zdaje się doskonale zawiązywać sojusze z mężczyznami, za jej pozorną niewinnością kryje się przebiegłość: np. otwarte wypytywanie z osobna Medei i Jazona o kondycję ich relacji stanowi poważną niedyskrecję.

Medea każe Kreuzę, której urokowi ulegają nawet wnikliwi odbiorcy/czytelnicy<sup>3</sup>. Dla Medei jej zdrada jest szczególnie bolesna, z początku bowiem postrzegала ją jako

2 Wiek obydwu kobiet nie zostaje tu jasno określony, Kreuza nie ma za sobą trudów macierzyństwa, tułaczki i żaloby. W drugiej części na widok Medei Absyrtos zauważa „zda się, że zestarzała się trzykrotnie” (121). Uprawnione jest zatem traktowanie Kreuzy jako osoby sprawiającej wrażenie dużo młodszej niż Medea.

3 O nawinności Kreuzy pisze m.in. Laudin, za dowód jej dobroci uważa wątpliwości związane z wypędzeniem Medei (por. 332–333). Jednak nie chodzi tu o dobro pierwszej żony Jazona, a strach przed gniewem bogów. Samą Medeę Kreuza umie doskonale ignorować. Por. także Rogowski 48:

sprzymierzeńca, ignorując dość oczywiste sygnały wysyłane przez koryncką księżniczkę, świadczące o niewygasłym uczuciu względem Jazona. Wcześniejsze doświadczenia Medei dotyczące relacji z kobietami nie były nacechowane negatywnie, nie licząc córek Peliasa, z którymi jednak czarodziejki z Kolchidy nie łączyło zbyt wiele. Naiwne traktowanie oferty pomocy ze strony Kreuzy wiąże się właśnie zapewne z pozytywnym wzorcem kobiecości, opartym na szczerości i otwartości. Już w pierwszej scenie dramatu córka Kreona właściwie ignoruje Medeę, mówi o niej w trzeciej osobie, jak o egzotycznej istocie, nie traktuje jej podmiotowo. Jej opowieści o dzieciństwie, gdy ją i Jazona nazywano „narzeczonym i narzeczoną” są co najmniej niestosowne w obecności żony. Propozycja, by Medea, nieznająca lutni, greckiego instrumentu, odegrała na nim melodię znaną Jazonowi ze szczęśliwych czasów przyjaźni z Kreuzą jest również podstępem, sama Medea zbyt późno rozpoznaje czyhające na nią niebezpieczeństwo związane z tą pozornie przyjazną propozycją. Rogowski zauważa, że nauka gry na lutni ujawnia, jak wielka i niemożliwa do nadrobienia przepaść edukacyjna dzieli obie księżniczki (48). Jednak Medea ufa drugiej kobiecie i nie postrzega jej jako rywalki czy wroga. Dopiero na informację o planowanym nowym małżeństwie Medea zaczyna pojmować, że padła ofiarą intrygi.

Kreuzą będzie jedyną kobietą zamordowaną przez Medeę, tą, która zdradziła własną pleć. Nie towarzyszy jej orszak dam dworu, co odpowiadałoby wspólnocie dziewic otaczających Medeę w Kolchidzie. Koryncka księżniczka stanowi część męskiego świata. To ze względu na nią Kreon postanawia udzielić gościny Jazonowi, choć przecież i tak sprzeniewierza się zasadzie gościnności, wypędzając Medeę. Podejmuje zatem decyzję nieracjonalną. Narzeczony córki nie jest wymarzoną kandydatem na męża z punktu widzenia monarchii: nie dysponuje bogactwem, ma tylko wrogów. Jednak upodobanie córki okazuje się tu czynnikiem rozstrzygającym.

## Podsumowanie

Ajetes, ojciec Medei, w istocie jest niezdecydowanym, przewrażliwionym na własnym punkcie tchórzem, który snuje intrygi i nie kieruje się honorem, nie przestrzega zasad gościnności, nie umie podjąć otwartej walki. Na tym tle polowanie na sarnę, w którym bierze udział Medea wraz z towarzyszkami, prezentuje się znacznie lepiej pod względem etycznym: zwierzę zostaje zabite szybko i złożone bóstwu w ofierze, nie dla partykularnych interesów. Sama modlitwa dziękczynna jest krótka, a Medea sprawia wrażenie bardzo zdecydowanej i konsekwentnej przywódczyni. Prawdopodobnie na dworze Peliasa pada ofiarą intrygi, choć już tu także sama zaczyna działać w tajemnicy przed innymi, odbierając w tajemnicy złote runo. Po przybyciu na dwór króla Kreona jej pozycja jest bardzo słaba, co wykorzystuje Kreuzą, instrumentalizując Jazona i ojca dla dła swych korzyści.

---

badacz wspomina o dobrych intencjach Kreuzy. Podobnie Rita Calabrese nie dostrzega w postępowaniu Kreuzy przebiegłości (84). Inge Stephan zwraca uwagę na podstępne działania Kreuzy, która próbuje odciągnąć od Medei nie tylko męża, lecz także obu synów (por. 53). Por. także: Jezierska-Wiśniewska 25–34.

Początkowe ukazanie Medei jako postaci niegodzącej się na kompromisy i wybierającej proste, choć okrutne rozwiązania (jej rada dla ojca: jeśli boisz się przybyszów, „To idź i ich zabij”. (95)) tworzy klamrę z zakończeniem, gdy Medea dokonuje okrutnej zemsty: nie ma w zwyczaju brać zakładników i nie zna półśrodków. Wrogów należy boleśnie zranić.

Jazon, podobnie jak ojciec Medei, okazuje się tchórzem i konformistą – w dramacie nie dostrzeżemy zachowań świadczących o odradzającym czy rodzącym się uczuciu względem Kreuzy. Jego wcześniejsza fascynacja Medeą sprawia wrażenie dużo bardziej namiętnej i szczerzej. Przywódca Argonautów kolejny raz liczy na pomoc kobiety, bo sam pozostaje bezbronny. To silna pozycja nowej narzeczonej i jej ojca są argumentem skłaniającym go do ślubu. Wszyscy najbliżsi mężczyźni stali się dla Medei źródłem rozczarowania. Grillparzer decyduje się nadać synom szczególne imiona: Ason i Apsyrtos. Zabijając ich, Medea dokonuje symbolicznego zabójstwa męża oraz brata.

W trakcie akcji dramatu Medea zaczyna lepiej rozumieć mechanizmy rządzące światem, a w kraju Kreona widzi z bliska, jak funkcjonuje świat intrygi. Staje się niemal sobowtórem własnego ojca i wykorzystuje Gorę jako ślepe narzędzie, tak samo jak Ajetes wykorzystał ją. Wysłał piastunkę w drogę z zatrutą szatą jako prezentem dla Kreuzy. Nie udziela jej żadnych wyjaśnień, jej język staje się bliźniaczo podobny do formuł używanych wcześniej przez jej ojca, a później przez Jazona. To nadużycie zaufania przypomina scenę z pierwszej części trylogii, gdy Medea, na rozkaz Ajetesa, przygotowuje napój mącający siły. Wątpliwości Gory są reminiscencją niepewności towarzyszących Medei.

W świecie wykreowanym przez Grillparzera Medea skazana jest na rolę przegranej, zarówno na dworze własnego ojca, jak i w świecie greckim, beztraska młodość pośród orszaku dziewcząt to tylko przejściowe igraszki dorastającej księżniczki, której docelową rolą jest podległość mężczyźnie: czy to barbarzyńskiemu ojcu z Kolchidy, czy też greckiemu kolonizatorowi i przedstawicielowi „doskonalszej” kultury<sup>4</sup> – mężowi, w osobie Jazona. Między tymi dwoma światami trudno dostrzec różnicę w traktowaniu kobiet, co na poziomie akcji zostaje ukazane poprzez szereg bliźniaczo podobnych kwestii, wypowiedzianych tonem nieznoszącym sprzeciwu („powinnaś”, „zostań”, „znaj swego pana”), czy wreszcie niemal performatywna formuła: „Ty *kochasz*, Medeo!” – wg Luserke-Jaquiego te fragmenty stanowią dowód, że relacja miłosna Jazona i Medei opiera się na przemocy (Medea 196).

Poprzez negatywną charakterystykę młodości Medei jej decyzja opuszczenia rodzinnej Kolchidy nie jest powodowana li jedynie fascynacją Jazonem, lecz także potrzebą odkupienia win, niejako zadośćuczynienia po śmierci pierwszego z przybyszów, a także oderwaniem się od ojca, który nieetycznie wykorzystał jej zdolności. Z kolei w części trzeciej trylogii Grillparzera widzimy, jak bardzo Medea musi się na początku wyrzec samej siebie, jak wiele starania wkłada w to, by zostać zaakceptowana. Zdrada męża, dla którego poświęciła przecież tak wiele, rani ją niezwykle głęboko. To nie szalona kobieta-potwór, którą w pierwszej odsłonie swego dramatu każe piastunce scharakteryzować

---

4 Różnice pomiędzy barbarzyńską Kolchidą a szlachetną Grecją zostają stopniowo zdekonstruowane w przebiegu akcji: Luserke-Jaqui podkreśla, że różnice pomiędzy barbarzyńską Medeą a cywilizowanym Jazonem są pozorne: to przybysz przy dokładniejszej lekturze okazuje się barbarzyńcą (Medea 194).

Eurypides, lecz dziewczyna, którą widzowie/czytelnicy obserwują od jej wieku nastoletniego, w różnych sytuacjach. I której narastającą desperację są w stanie przynajmniej po części zrozumieć.

## Bibliografia

- Calabrese, Rita. „Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur.“ Christa Wolfs *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Red. Marianne Hochgeschurz. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press, 1998. 75-93.
- Candoni, Jean-François. „Die Dinge des Mythos. Zur Dramaturgie der Symbole in Franz Grillparzers ‚Goldenem Vlies‘ und Richard Wagners ‚Rheingold‘.“ *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Cz. 3. T. 27 (2018). 230-244.
- Eurypides. „*Medea*“. Eurypides, Tragedie. T. 1. Tłum. i oprac. Jerzy Łanowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2005.
- Ferrell, Chiles Clifton: “The Medea of Euripides and the Medea of Grillparzer”. *The Sewanee Review*. T. 9, No. 3 (Jul., 1901), s. 349-365.
- Geißler, Rolf. „Grillparzers ‚Goldenes Vlies‘ und Goethes ‚Faust‘ als Kritik neuzeitlicher Geschichte.“ *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Cz. 3. T. 18 (1991-1992). Jubliäumsband. Red. Robert Pichl, Hubert Reitterer. 257-270.
- Grillparzer, Franz. „Der Gastfreund. Die Argonauten. Medea“. Grillparzers Werke in drei Bänden. T. 2 Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1967.
- Jezierska-Wiśniewska, Agnieszka: „Ciemność Kolchidy i greckie światło? Clash of cultures w trylogii ‚Das goldene Vließ‘ (Złote runo) Franza Grillparzera.“ *Światło i ciemność w literaturze, kulturze i sztuce*. Red. Danuta Szymonik et. al. Siedlce: Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych, 2015. 25-34.
- Karamcuka, Magdalena: Dzieciobójstwo jako wyzwanie dla dramatu. *Acta Universitatis Wratislaviensis No 3305, Classica Wratislaviensia*. XXI (2011). 21-40.
- Kubiak, Zygmunt: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa: Świat Książki 1998.
- Łanowski, Jerzy: „Wstęp do sztuki Medea.“ Eurypides, Tragedie. T. 1, Tłum. i oprac. Jerzy Łanowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2005. 132-135.
- Laudin, Gérard: „Gewalt, Sakralität, Recht und Gerechtigkeit. ‚Das goldene Vlies‘ und ‚Libussa‘ im Licht der Geschichtsphilosophischen Reflexion zwischen Spätaufklärung und frühem 19. Jahrhundert.“ *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft: Franz Grillparzer – Tradition und Innovation*. Cz. 3. T. 27 (2018). 316-340.
- Luserke, Mattias: *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*. Stuttgart: Reclam, 2010. 219-220.
- Luserke-Jaqui, Matias: *Medea. Studie zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2002.
- Maurer, Gelinde: *Medeas Erbe. Kindsmord und Mutterideal*. Wien: Milena Verlag 2002.
- Mingjun, Lu: „Von der Tempelpriesterin zur Kindermörderin. Ein Versuch der Analyse des Wahnsinns bei Medea in Franz Grillparzers *Das Goldene Vließ*“. *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*. T. 11 (2010) S. 193-204.

- Owidiusz, *Metamorfozy II*. Tłum. Stanisław Stabryła. Wrocław: Ossolineum, 1995.
- Rogowski, Christian. „Erstickte Schreie. Geschlechtliche Differenz und koloniales Denken in Grillparzers Medea-Trilogie ‘Das goldene Vließ’“. *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Cz. 3. T. 21 (2003-2006). 32-50.
- Sanna, Simonetta. „Von Miss Sara Sampson zu Emilia Galotti. Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater.“ *Lessing Yearbook*. T. XXIV (1992). Red. Richard E. Schade. 45-76.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. „Grillparzer liest Eurypides.“ *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Cz. 3. T. 18 (1991-1992) Jubiläumsband. 329-340.
- Schmierer, Britta. *Motivation in Medeatragödien der Antike und der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Stephan, Inge. *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 2006.
- Stetskal, Christoph. *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos*. Regensburg: S. Roeder Verlag, 2001.
- Wilk, Anna. „Oblicza miłości w „Das goldene Vlies” Franza Grillparzera.” *Miłość w literaturze – ujęcie wielokulturowe*. Red. Sandra Czarnecka et al. Lublin: Wydawnictwo Naukowe Tygiel, 2017. 94-104. Web: <http://bc.wydawnictwo-tygiel.pl/public/assets/157/Miłość%20w%20literaturze%20ujęcie%20wielokulturowe.pdf> [24.01.2020].





*Márton Mészáros*

(Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary)

## Variations on a Shipwreck Engine, Money and Travel as Human Extensions

### Abstract

Marshall McLuhan reminds us that the original function of technology is to be an extension of the human being, or of the human senses, or – as in the case of the steam engine – the human body, for example, a hammer is an extension of the human hand, the wheel is an extension of the human foot, and so on. In his view, virtually any human invention is in some way a ‘medium’. We must, however, if we are to fit these body extensions onto ourselves like prostheses, truncate our own bodies. In Imre Oravecz’s novel, *Ondrok’s Pit* a steam-powered threshing machine, in *Californian Quail* the money and some vehicle turns against its owner.

**Keywords:** engine, media, money, shipwreck with spectator, migration, travel

### Engine

In Árpád Horváth’s extraordinarily detailed and very entertaining book on the history of technology, *A tüzesgép (The Fire-Engine)*, he recounts a key moment in the invention of Watt’s steam engine. At the time, James Watt was working at the University of Glasgow as a sort of technical assistant while attending lectures in mathematics and mechanics. He was instructed by the Scottish Professor of Natural Philosophy John Anderson, who had an unusable model steam engine sitting in his workshop, to get the machine working somehow. “Do something with it!” Anderson is reported to have said (Horváth 69).

Despite the banality of the demand and the situation in which it was uttered, this is an archetypal scenario in the history of collaboration between man and machine: the amateur enthusiast Anderson (his position was Professor of Oriental Languages) wants to set the machine to work; the machine, however, will not co-operate, or will only co-operate with certain people. As Anderson has not the faintest idea what the problem could be, he is forced to turn to an expert, to an initiate, to an individual who possesses experience and knowledge. He needs someone who might be capable of bringing the unknowable intent of machines under control, an intent independent of man. The fact that Watt fulfils the task he is set by constructing an entirely new, better-functioning engine, but one which demands at least as much expertise to operate as the first, actually only postpones the problem and exports it beyond the walls of Glasgow University. This ultimately results in proliferation of the problem.

While clearly a coincidence, it is still an uncanny one that Professor Anderson's despairing words to Watt are found repeated three times in quick succession in Zsigmond Móricz's novel *Életem regénye* (*The Novel of My Life*). They occur in the central scene of the chapter entitled *Tűzesgép* (*Fire-Engine*) in which Bálint Móricz relates to Móricz how his threshing machine blew up, tipping the family into financial ruin, or more precisely in his account of the mysterious and slightly ambiguous events that preceded the explosion.

Laci adjusts the machine, they get to work again and then suddenly there's another 'crack'. Something else has broken. (...) The men, and especially the farmers are reaching for their pitchforks. They're ready to beat us to death. To hell with it, they're yelling. I say to Laci, 'Can't you do something with this machine?' He says he only needs a minute... We got it up and running again and again it stopped. It jammed up every two minutes. Well, one evening I told him I had to go into town to get food. I got up on the cart, bought the food, but I didn't go back. I wrote Laci a letter, telling him to do something with the machine, to blow it up. I was so fed up with the whole thing. Instead of burning the letter though, he lost it. The machine did blow up, though. He claimed he hadn't done anything with it. It had just burst all by itself (Móricz 155).

This sudden attack of Luddism, this technophobia on the part of Bálint Móricz undoubtedly stems from his being forced to admit that the machine is uncontrollable. His destructive rage against the machine is the ultima ratio of the despair that springs from that realisation. It is as if the machine is capable of withdrawing itself from human supervision. While it can be got to work only by human effort and by expert knowledge in particular, it is capable of destroying without any human intervention. What's more, as we shall see, without an expert human check being placed on it, the threshing machine will begin almost of necessity to destroy. This remains true, perhaps, even if we accept Zsófia Szilágyi's assessment of the situation, according to which Laci and Bálint Móricz did in actuality do something: they ventured to commit insurance fraud by deliberately destroying the machine. (Szilágyi 43-46)

As we know, in *Understanding Media*, McLuhan reminds us more than once that the original function of technology is to be an extension of the human being, or of the human senses, or – as in the case of the steam engine – the human body. We must, however, if we are to fit these body extensions onto ourselves like prostheses, truncate our own bodies<sup>1</sup>. It is no less uncanny then – although perhaps not so surprising to

1 "McLuhan starts from the biological availability of parallel modes for the production and reception of messages. These modes-sight, touch, sound, and smell-do not exist independently but are inter-dependent with one another. Thus, to alter the capacity of one of the modes changes the total relations among the senses and thus alters the way in which individuals organize experience and fix perception. All this is clear enough. To remove one sense from a person leads frequently to the strengthening of the discriminatory powers of the other senses and thus to a rearrangement of not only the senses but of the kind of experience a person has. Blindness leads to an increasing reliance on and increasing power of smell and touch as well as hearing as modes of awareness. Loss of hearing particularly increases one's reliance on sight. But, McLuhan argues, the ratios between the senses and the power of the senses is affected by more than physical impairment or, to use his term, amputation. Media of communication also lead to the amputation of the senses. Media of communication also encourage the over-reliance on one sense faculty to the impairment or disuse of others" (Carey 17.)

readers of Hungarian literature – that when Illyés, in his *Puszták népe* (*People of the Puszta*) employs this metaphor of McLuhan's in its most literal sense, here too, it is a threshing machine that turns against man (of course, this 'connection' between Illyés and McLuhan is not 'philological' or 'causal', but hermeneutical: this is a possibility of interpretation from the perspective of contemporary reader).

The drum of the threshing machine, as it did nearly every summer, swallowed up the hand of one of the feeders<sup>2</sup> and ground it to pieces. The previous year's victim had died as a result of just such an accident. It was certain that by the time they could get him to a doctor, this one would also bleed to death. The overseer sent for grandfather.

"Now then, my boy, do you love your life?" grandfather asked the lad, who was deathly pale. "I do, sir."

"All right then, shut your eyes, 'cause you'll faint in any case," said grandfather and he chopped off the boy's arm at the elbow, leaving a small flap of skin to cover the stump (Illyés 256.)

Perhaps it is also worth mentioning another circumstance, no less disturbing: McLuhan's two-stage process of self-amputation-'provision of prosthesis' is, in Illyés's story carried out by two generations of the family (as a result of a slightly mysterious time-travel paradox): the grandfather – as we have seen – excels primarily in treating injuries caused by machines, more precisely, in the amputation of limbs, while his son, Illyés's father, is already serving the reign of machines as a mechanic.

Keeping the points made above in mind, in the next section I will examine several passages connected with the fire-engine in *Ondrok's Pit*: I will attempt to suggest approaches with which the presentation of the events leading up to the purchase of the threshing machine, the circumstances surrounding the explosion and the after-effects may be interpreted. There is little doubt that Hungarian readers' expectations of Oravec's text may well be influenced by Móricz's account of the blowing up of the threshing machine, the latter featuring as it does so prominently in the Hungarian secondary school curriculum. This influence will only be further intensified by the numerous thematic similarities between the two series of events. In both Móricz's and Oravec's texts, the idea of purchasing the steam engine comes from outside the village, and (perhaps not entirely unconnected to this) brings with it suspicion and antipathy on the part of the community.

'What gives a piddling little farmer from Csécs the right to do this?' asks the narrator in *A Novel of my Life*. 'Unbelievable! (...) Not for nothing... I'm sorry to say... was it greeted with silence and grumblings and misgivings in the village as they waited to see what would happen next' (Móricz 151).

'And this miraculous machine was in the possession of a plain village peasant!' exclaims Oravec's narrator. 'To the people of Szajla, this fact was at least as astonishing and dizzying as the devilish, new-fangled contraption itself' (Oravec, *Ondrok gödre* 179)

As far as the villagers are concerned, the purchase of the steam engine has meaning far beyond the concrete event itself. For them it represents the crossing of a line, an act they

---

2 Like 'swallowed', the expression 'feeder' suggests that the machine is imagined as a kind of living being.

can hardly credit. It is a breach of the existing, legitimate order of things. In Móricz's anecdote, this implication even appears at a textual level. The tragedy to come is, after all, (according to the narrator's slightly roundabout recollection) set in motion by a refusal to accept some sort of fate. This takes the shape of Laci's giving up the peasant way of life, and Bálint Móricz's collaboration in this:

The truth is this was another case in which he had provoked fate. He plucks his brother-in-law away from the peasant way of life, and five years later Laci's a qualified mechanic and pushing Móricz to buy a cheap locomotive, have Laci repair it, to buy a new threshing machine on credit to go with it and to take on the entire Alföld (Móricz 151).

In both cases, a trip outside of the village prepares the way for the concrete plan to buy a machine. This fact receives a special mention in both texts (Bálint Móricz goes to Szeged, János Árvai to the neighbouring country) and is followed by a particularly impersonal textual confirmation that arrives from outside of the village. Bálint Móricz hears of the opportunity in a letter from Józsi while János Árvai learns about it from his favourite newspaper, the *Magyar Gazda* (*Hungarian Farmer*), a publication from which he has – almost in a prefiguration of the threshing machine fiasco – already derived inspiration of disruptive or doubtful worth, such as that concerning sugar beet cultivation. To János senior, János's father, the information he encounters in the *Hungarian Farmer* seems sacrilegious, a violation of some sort of ancient and magical knowledge<sup>3</sup>:

His nerves were especially ruffled by the seed drill. He warned János not to take it onto the land, because it would bring trouble. The seeds wouldn't sprout. The machine would spoil them with all that iron, and then they'd see, there'd be no more life, no more bread, maybe not even any grain good enough to sow. In his opinion, the only way to sow wheat was by hand (Oravec, Ondrok gödre 179).

János senior's superstitious fears render explicit the original – and in his eyes, irreducible – opposition of machine and nature: the machine that arrives from the world outside the village is not only threatening because it drives a wedge between man and the 'nature' that he farms, thereby corrupting a relationship that has been internalised and that the villagers experience as natural, but also because it overrides and sets at naught customs and habits developed over centuries. It retrospectively wipes out the privileges accorded to the older generation by virtue of their expertise.

In both texts, the purchase of the machine is preceded – and this perhaps stresses the meaningfulness of the events – by a long period of planning and preparation. Although Bálint Móricz is, at first, persuaded to drop his plan, he nevertheless becomes so enthralled by the idea that, while he is in Pest making arrangements for the threshing machine, he neglects his very profitable floating mill. He is warned numerous times that he must cut the mill free of the ice, yet it suffers irreparable damage when the ice begins to break up. János, however – in a break from his previous custom – asks the advice neither of

3 The *Hungarian Famer*, in fact, being a new medium of mass communication and information dispersal, transgresses against the 'cyclical' order of passing on knowledge.

János senior nor of his brother-in-law Barczai, preferring to inform himself from sources outside of the village and from technical media:<sup>4</sup>

He read up on it, made enquiries, corresponded with the factory, divided and multiplied, added and subtracted' (Oravec, Ondrok gödre 179).

Purchasing the machine is, in the cases of both Bálint Móricz and István, such a ground-breaking step, that it requires detailed justification. While Bálint Móricz is, according to the text, 'a swaggerer with little grasp of reality,' who 'was always competing, with himself, if not with others,' István 'was driven not only by his native acquisitiveness, but also impelled by the extrinsic idea that he shouldn't be ready to stop just yet, that he shouldn't be satisfied with what he had got'<sup>4</sup> (Oravec, Ondrok gödre 178). He is anxious, therefore, about his children's inheritance.

The accounts of the difficulties encountered in transporting the machines to the village, which are in both cases extraordinarily detailed, impress on the reader the alien nature of the machines, their inability to integrate, but chiefly the extreme character of the enterprise. In both the Móricz and the Oravec texts the machines arrive by train (the mode of transport typical of industrial society); in both cases borrowed oxen are used to drag them home (the undertaking exceeding the protagonists' own powers to such an extent that they are not even able to bring the machines back unassisted), and both steam engines immediately become mired in the mud (pointing almost right away to the incompatibility of the village infrastructure and the new contraption.)

The narrator of *Ondrok's Pit* calls the new machine a behemoth, i.e. a monster, a metaphor which proves to be surprisingly eloquent: the behemoth symbolises power, strength and vain struggle. God uses it to exemplify to Job the inevitable failure of his revolt against Him. In the Biblical sense, the machine apostrophised as a behemoth<sup>5</sup> is under the control not of man, but of God. Its true function is not to assist man, but to crush his rebellious tendencies.

The hauling of the steam-powered threshing machine to the village and the villagers' reactions to it is one of the most entertaining scenes in *Ondrok's Pit*. The text describes precisely how certain groups of villagers (perhaps not unrelated to their position in society) relate to the apparently dangerous spectacle:

On the first occasion, the villagers who happened to be at home simply came out onto the street and stood by their gates to watch the strange contraption with a mixture of alarm and curiosity. By the second, the younger members of the male sex with time on their hands were coming out to meet them, and the children even went half-way, waiting for them at

4 István's problem is caused, in a narrower interpretation, by sexual desire: 'after all, he's a man still in the prime of life and Teréz isn't an old woman either. They still desire each other.'

5 'Wilt thou also disannul my judgment? Wilt thou condemn me, that thou mayest be righteous? Hast thou an arm like God? Or canst thou thunder with a voice like him?...Behold now behemoth, which I made with thee; he eateth grass as an ox. Lo now, his strength *is* in his loins, and his force *is* in the navel of his belly...His bones *are as* strong pieces of brass; his bones *are* like bars of iron.' Job 40: 8-9, 15-16, 18 KJV

Külső-Rácfalu, then forming groups and following them from a respectful distance. Some came out on both occasions. (Oravecz, Ondrok gödre 181).

From the first moment of contact with it, the machine is overturning the customary life of the village. A few desperately curious inhabitants are driven to actions which fall far outside the conventional village norms:

'In an effort to get a better view, some of them even climbed up onto their gates, only jumping down when András, after repeated warnings, threatened them with a whip' (Oravecz, Ondrok gödre 182).

Others seem inclined to regard the acquisition of the steam-powered threshing machine as a kind of community occasion, the mere fact of 'participation' in, or viewing of which has value in itself:

The shrewder ones made their way over to the other side of the stream to watch it all, where no-one would bother about them. They crawled on their stomachs up out of the streambed as far as the fence, though, with the all pigsties and haystacks in the way, they could see less or, to all intents and purposes, nothing at all (Oravecz, Ondrok gödre 182).

The team of oxen struggling with the cumbersome load, and its wake the crowd, which, despite suspecting even at this early stage that the machine will bring disaster, is incapable of overcoming its curiosity and is even reminiscent in some places of a carnival procession, and the groups of onlookers positioned on roofs and nearby hills all seem to bring before us a version of Lucretius's famous – seems timeless – picture, albeit adapted to dry land:

Tis sweet, when, down the mighty main, the winds  
Roll up its waste of waters, from the land  
To watch another's labouring anguish far, (Lucretius)

The spectacular nature of the events is given special stress in Oravecz's story:

'The first day really did resemble some kind of outlandish fairground feat, at least as far as the spectators were concerned. Villagers great and small pressed into Árvai Corner, those that dared to, that is, or whose curiosity exceeded their fear' (Oravecz, Ondrok gödre 183)

In his interpretation of Lucretius's metaphor, Montaigne highlights the fact that it is the onlooker's ability to keep his distance as he watches the shipwreck that allows him to weather out the storm in safety. His life is saved, therefore, thanks to an otherwise useless personal quality: that he is capable of being a spectator. Nature, it seems – adds Montaigne – rewards those who take fewer risks, paying them in entertainment for keeping their distance. There can be little doubt that, however, that – aside from the novelty value – the villagers' curiosity is directed at the (in the eyes of the villagers) unnecessary risk that is being taken and at the catastrophe very likely to result from it, Oravecz, at any rate, stresses throughout that a significant proportion of the villagers regard the steam-powered threshing machine as a source of danger.

... many of them, the girls and the women in particular, stayed at home or went about their business in the fields, and whenever they heard the growl of the threshing machine in the distance, they would shudder and hasten to make the sign of the cross. Among the older ones, and chiefly among the more churchy there were some who honestly believed that János was doing deals with the devil and who ran to hide in the woods at the first squeal of the steam-engine's whistle, only to be found and brought home by their family after much searching. Teréz too was very afraid to begin with. Nothing could lure her out of her house on the first day (Oravec, Ondrok gödre 183).

Lucretius's configuration and especially Blumenberg's reading of it, which uses 'the shipwreck with spectator' to explain the archetypal metaphor of crossing boundaries, shed a particularly strong light on the chapters of *Ondrok's Pit* that deal with the fire-engine. On further investigation Blumenberg's reading not only exposes with great precision what characterises János's boundary-crossing generally, but is equally useful in laying bare the true motivation behind Bálint Móricz's error:

What drives man to cross the high seas is at the same time what drives him to go beyond the boundary of his natural needs. Thus, the human race struggles fruitlessly and in vain, consuming its life in futile cares, because it does not stop at the goal and limit of possession and does not even know how far genuine pleasure can be further increased (Blumenberg 28-29)

In Blumenberg's interpretation, therefore, the sea is, on the one hand, 'a naturally given boundary of the realm of human activities' and on the other, 'the sphere of the unreckonable and lawless, in which it is difficult to find one's bearings.' Looked at from this perspective, the purchase of the steam engine can hardly be understood otherwise than as a mistaken, ill-considered attempt to push at boundaries; it is a modern version, that is, of Lucretius's 'transgression of the sea voyage'. It is worth reflecting on the fact that in *Ondrok's Pit*, Szajla is compared to the sea three times: the valley of Ondrok's Pit is cleared of the 'sea of bushes' by none other than the 'first inhabitants of Árvai', thereby completing the removal of the traces left by the 'sea'<sup>6</sup>; in the chapter that comes immediately after the machine blows up, István imagines Szajla and the countryside around it – almost like a Lucretian spectator looking both at Szajla's ancient past and his own future overseas – as a stiffened, peaceful, yet spine-chilling sea:

He might have been looking at some kind of strange sea, its gauzy waves, light as breath, standing motionless. He was feeling this as a person that had never laid eyes on any kind of sea but had read plenty about it. As always, though, it made him shiver a little. The hair on the backs of his arms stood up, because there was, in the sight, something unexplainable, something mysterious, threatening and not of this world. (Oravec, Ondrok gödre 224).

Only, as the Lucretian entrepreneur (or rather adventurer) leaves the firm ground of agriculture behind him and seeks danger beyond dry land, the machine (in which water is, in this case too, the main source of danger) is importing danger into the village itself.

6 '[Szajla] came into being when, following the disappearance of the Miocene sea, the forces that lie deep in the centre of the planet, the same ones that created the Mátra Hills, here settled for doing no more than pushing up the sedimentary floor in some places.'

In the first period it seems that the misgivings of the villagers will not, in fact, turn into disaster. János, at least, appears to be in control of the events surrounding the machine. Perceiving his own limitations and those of his world, he contracts a trained mechanic (educated outside the village). At the same time, he tries to integrate the operation of the machine with the village's ways: he is helped, at first, by the more courageous of his male relations; later the work is completed through a system of mutual aid to which the villagers were, in any case, accustomed.

The steam-powered threshing machine turns against its owner only by degrees. It begins to pursue its own logic independently of human control: János – without being aware of it – has embarked on an inescapable path. As the undertaking requires his full attention and he finds himself unable to supervise other areas of the farm work, he is forced to rent out the machine (as the text has it 'earlier, than he had planned to'). His activities in connection with the machine from this time on are focussed less and less on the work of production, and more on making a profit (despite producing barely more than enough to make the next repayment on the loan). Within a few years, however, other threshing machines turn up in the area, and in the face of this competition, the entrepreneur who has thus far taken the 'trouble' of the management and operation of János's machine off his shoulders decides to terminate the lease. Thus János '(...) was forced to take the thing back into his own hands, to take the lead again, to shoulder again all the trouble it brought with it, to again devote a part of his strength to it.' The machine, therefore, does not only give; it takes.

The actual explosion that damages the threshing machine is, at first glance, purely the result of a momentary lapse of attention, of an error on István's part. If we pursue the logic explored in the interpretation already discussed, however, it seems much rather the consequence of an unavoidable pressure to economise, as well as the unlucky result of a series of events almost fated to take place. In this way – indirectly – it can be connected with the question of what kind of authority the machine is subject to (demonic or magical).

In the interests of operating the machine economically, János sacrifices safety and replaces the mechanic he has brought in from Rimaszombat, the 'trained, qualified expert' with his own son, István, who 'didn't cost him a penny, nor did he want a share in it.' István has learned a good deal from watching the mechanic, but – as Teréz later points out to János – he has not learned the trade and 'doesn't even have a certificate in it.'<sup>7</sup>

When János, recognising the unsustainability of the enterprise, decides that he will try to rid himself of the ever more troublesome machine at the beginning of the next threshing season, machine and nature openly turn against him (forming an almost chiasmic pair to Móricz's fiasco). The chain of events that leads to disaster is unpredictable and uncontrollable. It begins, in fact, with two very 'natural' accidents. A pig bites old Mr. Gyakos's hand, and, as he does not wash the wound properly, he dies of blood

---

7 Bureaucratic procedures such as 'exams,' or knowledge verifiable by certificates are always associated with the world outside the village; János, and the villagers in general afford little importance to such things in the course of their own work.



poisoning; as a result, his children are unable to bring in the harvest in time, which means that the season and the last threshing of the season for János's machine is delayed until September, beyond the 'proper time' for threshing.

The other precursor, the accident that befalls the fireman Józsi Kapcát, is if possible, even more profane: Józsi's own body turns against him. He fails to check the water level because he is suffering from diarrhoea. The narrator even reflects on the common cause of the two events: 'he had to run off so frequently he couldn't stand even the thought of water, let alone finally managing to check the water level. For what was coming out of him was almost water.' (Oravecz, Ondrok gödre 230).

As they summarise the case of the machine in their last conversation about it, Teréz and János face the fact that their venture, the ultimate goal of which was to increase the land they held, has resulted in them being forced to sell land, the value of the damaged machines being insufficient even to cover the amount of the loan still outstanding. János, however, is incapable of recognising that ultimately it is his ambition that has created a set-up he is unable to govern:

"But the responsibility rested on István's shoulders. He was the mechanic."

"Mechanic?! He was never a mechanic. You just decided he was because you wanted to save money. You're the farmer, the responsibility is yours."

"Then Józsi Kapcát is to blame. He was the fireman. He didn't look at the whatsit, the thing that showed the water level."

"(...) He only does what he's told to." (Oravecz, Ondrok gödre 53).

Teréz's reasoning is illuminating: concepts and tasks such as 'mechanic' and 'fireman' which come from 'outside the village' (in contrast to the term 'farmer' and the tasks associated with it) and are connected to industry cannot be regulated from within the village or with reference to the world of farming. That is – and here we can quote Blumenberg's Lucretius commentary once more – the transgression of the sea voyage (or the purchase on credit of the steam-powered threshing machine) becomes its own punishment. The vast powers that man would like to harness fill him with fear (...) That he cannot enter into an alliance with these powers is apparent to him from the vain attempts he has made to charm them and calm them down – 'all in vain, for he is nonetheless often driven by the powerful hurricane into the depths of death' (Blumenberg 29).

## Travel, Money

In many respects, these powers, tools or media also determine the dynamics of certain events in *Kaliforniai fürj* (*Californian Quail*). In their excellent commentary on McLuhan, László Bengi and Gábor Bednatics focus on the Canadian media theorist's view that even 'natural'-seeming media, the technical apparatus of people's everyday lives, things they usually take for granted such as money, clothing or transport, also came into being the way it is suggested language did, as a substitute for, an addition to or an extension to some kind of human skill or ability. As McLuhan compose: "All of man's artifacts, of language, of laws, of ideas and hypotheses, of tools, of clothing and

computers-all of these are extensions of the physical human body”.<sup>8</sup> (McLuhan, *Laws of the Media* 451.)

This process – as we have seen in *Ondrok’s Pit* – leads, almost of necessity, to these tools (or media) creating their own world. They take on a life of their own, and through this have the capacity to become objects detached from man ‘their creator’, who from that point on is often incapable of interiorising them, and in some cases is obliged to put as much energy into averting the negative effects of these technologies as he gains by their positive effects.

*Californian Quail* offers a good few examples to support this McLuhan-type observation, and not only in the contradictions inherent in the main narrative thread: the requirement that, because they lack money, the Árvai family must leave Szajla, the very place they want to farm, in order to be able to farm there at a later date. It is not difficult for us to recognise in this contradiction that the money-based economy has turned against man and is increasingly serving its own ends. More specifically, that is, that the activity of earning money does itself entail significant outlays. On the one hand, it consumes a great proportion of the material goods produced, and on the other (in a counterbalance to this) it forces the Árvai family – in this case – to practice a level of self-denial just as extreme as that from which they fled in the first place.

All this, however, also of necessity sets the family on a course, (which for a long time is not one they can reflect on) in which their pursuit of the most effective way of acquiring the funds to allow them to travel home and begin farming there requires their ever-greater integration into American society. Beyond a certain point this integration becomes yet another obstacle to their return home. This paradox is only deepened by the fact that, according to the logic of the novel, it is not possible, even in America, for them to scrape together enough money by farming to allow them to start their own farming business. Thus it is that István is forced to give up the activity he most desires and find work in a factory or a mine.

In the remainder of my article, I will argue that aporia like this, resulting from various media and body extensions, can be understood both on a micro- and a macrostructural level as decisive rhetorical devices in the novel. In addition, I will contend that, besides the making of money (but nearly always in connection with it), it is primarily the tools and technology of journeying and travel and Oravec’s hyper-realistic descriptions of these that occupy a key position. It is striking that when the ‘American’ Hungarians refer to any expression, tool or custom that they have become acquainted with in America, they use strange, distorted English expressions, which are set in italics in the text. These too, can also, in the last instance, be seen as the linguistic traces of cultural alienation. The names of tools used in transportation tend to be of this type: *truck*, *káré*, *bejcgli*, *motorbejcgli*, *elevátor*. However, ‘*muffolás*’, the first foreign word that István learns, is

---

8 In *Understanding Media* so he argues: “As contrasted with the mere tool, the machine is an extension or outing of a process. The tool extends the fist, the nails, the teeth, the arm. The wheel extends the feet in rotation or sequential movement. Printing, the first complete mechanization of a handicraft, breaks up the movement of the hand into a series of discrete steps that are as repeatable as the wheel is rotary (McLuhan *Understanding media*, 152.).

perhaps also typical; the local Hungarians (presumably incorrectly) use the expression to mean ‘moving house so as to work in a new place’ (although the verb ‘muff’ in today’s English means ‘mess up’ or ‘miss an opportunity.’)

In the very first scene of *Californian Quail*, the Árvai family is on a journey as their ship enters New York Harbour. After completing landing checks, they take a ferry to New Jersey, from where they board a train. It is perhaps symbolic that the family is so dismayed by the noise of the city and its huge, gloomy buildings that they omit to wonder at the Statue of Liberty towering over them. More significant, however, is that though István’s goal is to make money, he is forced, as his first act on American soil, to spend it (namely on travel).

As the ferry drew away from the shore, the family lined up behind the nearest railing and stood there staring at the water and the city.

‘István, meanwhile, suddenly reached into his pocket and, opening his hand, looked over the coins he had just been given. Having paid in dollars for the first time, this was his first encounter with these new coins’ (Oravecz *Kaliforniai fürj* 8).

The coins lying in István’s palm, which, in the literal meaning of the word seem to be an extension of his body, are almost proleptic, foreshadowing the inequitable, disadvantageous character of the exchange transactions that come later: István hands over dollars and receives coins in return.

István himself is positioned as a ‘tool’ by the nightmare that haunts him on his first railway journey. He dreams that he is not permitted to enter the United States because he has kept secret the fact that, due to a childhood accident, one of his thumbs is missing and that he is therefore ‘physically disabled.’ In the dream, that is, he is missing precisely the body part, the opposable thumb, which anthropologists agree is one of the most important stages in the evolutionary development of humans, in becoming human, because it enabled us to use tools, or, to put it another way, it made possible the extension of our bodies.<sup>9</sup> As a logical consequence of the particular ‘circular’ structure that develops in the novel, however, the contents of the nightmare do in the end become, via a transposition both mildly surprising and mediately burdened, a reality: Imruska, who, as a member of the American armed forces, is fighting the Germans (fighting, in actual fact, against his own country thanks to the system of alliances) when a piece of shrapnel carries off his right thumb. This makes it, mechanically, almost impossible for him to contact his parents, who will interpret – thinks Imre – his loss of the chirographic ability that identifies him as a sign that his life is physically in danger:

‘He hadn’t wanted to ask anyone else to write it for him either. They’d have concluded, back at home, that he was on his last legs. In any case, he was going to have to learn to write with his left hand’ (Oravecz *Kaliforniai fürj* 509).

---

9 (Here, perhaps, we need only recall one of the most subversive observations in McLuhan’s media theory, as analysed by Friedrich Kittler, in which he describes our use of tools and media with the metaphor of a ‘prosthesis’ that we can only attach to ourselves at the cost of self-amputation.) .

What this last observation shows us, above all else, is that Imruska, not being a manual labourer, no longer regards his hands as an interface of the tools and machines that extend his physical strength, so much as a prosthesis of his intellectual abilities, or more precisely of his linguistic expression. It is characteristic that István does not comment on this deficiency when Imruska asks to borrow his motorcycle, even though the narrator points out that his lack of a thumb ‘made it somewhat more difficult for him to use the handbrake’ (Oravecz Kaliforniai fürj 536). It is not difficult, incidentally, to see other episodes from the novel involving hands as significant in different ways: hitting the fingernails is the favourite punishment of Imruska’s favourite teacher, Father Paulovics; István and his family, finding that in America the workers are better dressed than the lords back home, try to determine which level of society the people around them belong to by looking at the state of their hands. (Anna also complains, when she learns that Stevie will be a car mechanic, that now there will be two of them at the table with greasy hands.)

The problem of how to bridge distances cost-effectively appears in the novel with striking frequency. The tools of travel and transport (boats, trains, trucks and elevators) are not only expensive, uncomfortable and (particularly in Anna’s eyes) dangerous, but are also beyond the control of István and his family, as they have no influence on their timetables. These transportation tools regulate and place limitations on the family’s everyday life and their time together; it is for this reason that, in Toledo, István makes an effort to secure accommodation near to his workplace. He wants to be able to walk to work like he did in Szajla. In one of the most amusing, and yet most moving chapters, which relates István’s purchase of a bicycle at a point when the *bejcgli* is still not regarded as a work tool, but more as a device for amusement, Anna opposes the expense for precisely this reason:

What gave you that idea? Where would you get the money for it? You want to take the bread right out of our mouths? I’ll bet they don’t come cheap. But even if we could get one for practically nothing, we still ought not to be throwing good money away on that kind of thing. What do you want one for anyway? Where do you want to go on it? The foundry? That’s right here, just a stone’s throw away. Or maybe you just want to run around on it? Because you have a passion for it? When, I ask you? When you’re on nights, you’re asleep in the day. When you’re on the day shift, you’ve barely time to do what needs to be done here at home. Or maybe you want to go on a jaunt? Go for a *piknik*? By yourself? Without the rest of us? Or are you going to sit us all up on it? Not likely – there’s only space for one. No, no, I won’t let you do it. I don’t want to hear another word about it. We can’t afford it. (Oravecz Kaliforniai fürj 138).

It can be seen that some media or body extensions do more than simply follow their own logic. At certain points they can also work against each other (the *bejcgli* costs too much for the eternally economising Árvai family, and, as István soon discovers, it has a tendency to damage another body extension of his, his clothes, thereby using up yet more money.) The family’s real task is to find a proper balance between these media. István is finally forced to agree with this evaluation of the bicycle as a device for amusement, as a body extension which diverts money from other more useful and important tools. For this reason, (carefully concealing it from Anna) he redeploys his own sources of amusement (two beers a day) towards the purchase of the *bejcgli*, putting aside the

money allocated for his beer (or amusement) every day for six months, and drinking water instead. The fact that he stumbles on the advertisement for the bicycle only through another medium, a copy of the local newspaper that he has also bought with his 'misappropriated' money, is an extraordinarily entertaining illustration of the oft-quoted McLuhan observation that 'every medium's content is another medium.'

István has a clear understanding (not entirely unrelated to his experiences with the steam engine at home) of the limits and dangers such a connection of man and machine brings with it: after buying the bicycle, he wheels it home. He dare not mount it lest he cause an accident, being aware that only after serious practice and regular training will he become capable of 'ruling' the machine. While the modern-day reader will find this at once comic and moving, it is, in fact, a direct corollary of the logic of tools.

Means of transport are even, surprisingly, associated with questions of identity, as for example in the scene in which Imruska undergoes an identity crisis in the most literal sense of the word. Having been teased for being Hungarian, he decides he no longer wants to be and runs away from home. Bözsike, who has set off to look for him, is hit by a *káré* and it is this accident that persuades the stubborn Imruska to return, after all, (sitting on the handlebars of his father's bicycle) to his Hungarian parents.

During their time in Toledo the bicycle is, as Anna predicted, no more to István than a passion, but this is more in the sense of a 'fixation' than a 'pleasure'. With so little free time at his disposal, it is only with the help of the bicycle that István is able to make forays out to the edge of the town. There not only can he get an idea of the processes involved in American agriculture (it is here that he first sees a combine harvester), but in a somewhat contradictory fashion, these bicycle rides remind him of the family's paradoxical goal in being there: the creation of the conditions for returning home.

The last time he had lain in the wheat like this was at home as a child (...) he stretched out comfortably on the slightly damp, hard ground down by the bottom of the stalks (...) he looked up at the sky, at the congealed blue of it and he asked the one he knew to be up there, if He would, sometime, give him something like this, if he would ever get in a harvest of his own, if he would have his own ears of wheat, grind flour from his own grain and bake bread from it. (Oravecz *Kaliforniai fűj* 234).

Only in Santa Paula is the family obliged to regard the *bejcgli* as offering something more than pleasure. As is typical of István, their acknowledgement of it as a real, usable extension of the body, as, that is, a tool for getting around, comes about as the result of an accident. István applies for work as an oil 'miner' (more properly oil worker<sup>10</sup>)

---

10 István uses the difference between the English and the Hungarian terms to allays Anna's worries about him working underground: 'It's only called mining in Hungarian. They don't call it that in English. (Oravecz *Kaliforniai fűj* 238). This reasoning is the reverse of that found in the renowned scene from *Celestial Harmonies*:

'You did well, dear.' Hort, das ist wirklich schön, einen richtigen Hort zu besitzen... Hort is a treasure, a refuge, a haven, an asylum. Hort is not only beautiful, it is also safe. 'An asylum! Good work, son.'

'No, grandmother, it is not good. Nothing is,' my father who was again dead tired and nothing but tired, grunted. 'This here, grandmother, this whole thing... is... it's *in Hungarian*.' *Celestial Harmonies*. Péter Esterházy, trans. Judith Sollosy, Harper Perennial 2005, 135.

without taking into account the fact that, because he will have to work far from home and at a location that will be continually changing, he will only be able to spend one day a week with his family. István's solution to this is his idea of cycling home and back twice a week. In this way neither he nor his intimate family life need be dependent on the timetable of the trucks that transport the workers.

The purchase of a motorcycle – necessary because the new drilling rig István is working at cannot be reached by bicycle – is, by contrast permitted by Anna from the start as a tool for connecting the family: 'She saw that, in return, she would again get more of him, that her life would be easier. The children would have a father during the week too and not just for two days, but each day every second week, because the *motorbejcgli* went by itself and was faster too, so at times like that he'd be able to come home every day.' (Oravecz Kaliforniai fürj 496).

The fact that the novel's characters also regard the motorcycle unequivocally as an extension of István's body and personality is well illustrated by his workmates referring to him simply, from this point on, as 'motorbike' Steve.

While the motorcycle does, for a while, provide the perfect solution to the question of how István can see his family more often, it does mean that he loses the opportunity of enjoying the natural world. He finds it especially painful that the noise of the engine frightens away the Californian quail, a bird whose song István particularly delights in. He invests his sightings of this bird with transcendent meaning (for example after his father's death, but also when he reaches the Wheeler Canyon ranch, later to be his farm by following an albino quail). It is characteristic of him that he hears the cheeping of the quail with the broken leg when, needing to urinate, he makes a very profane rest stop on his motorbike journey. It is also during a similar forced stop that he glimpses the acacia, which, paradoxically, arouses in him feelings of homesickness. For István, however, ownership of the motorcycle becomes not a substitute for something missing, but a concrete economic advantage, which really does help him settle into his new home: 'I'd rather see if I can get myself transferred to local maintenance. (...) The work's easier. They might jump at the chance of getting me, seeing as I've got a *motorbejcgli* and can get around' (Oravecz Kaliforniai fürj 420).

Although it isn't possible to expand on this in more detail here, I think it important to at least make the observation that, while employing cyclical movement, the bicycle and the motorcycle achieve linear alteration in location. Ultimately, these two transport tools can serve to present the tension between the concept of time as circular, that is, returning into itself, and the concept of it as linear progression, and in so doing provide a productive framework for interpreting the entire novel. This is supported not purely by István's sometimes unnaturally keen interest in wheels, axles, chain drives and fan belts (and the very detailed and exact description of how these work), nor by the tasks he is assigned at work (sharpening of the drill head, which also converts a circular motion to a linear one) but above all by the Árvai family's gradual, but inexorable move away from a cyclical, agricultural way of life and towards a development-based, or industrial culture. The contradiction mentioned earlier, in which it is not possible for a person to earn enough money from farming to allow him to engage in independent farming activity, suggests that the latter is only possible if a person acquires arable land as a member of

a chain of inheritance. As, however, István has been disinherited by his father János, he is forced to break out of this cycle. The fact that he has broken free, though, means that he has lost his chance of returning. The irony of fate, and the media or means of transport that transmit it, is that István can only find his way to Wheeler Canyon (the name is significant), the place where he will be able, after all, to return to the cyclical order of farming, with the help of an industrially produced tool designed to move in a linear fashion. This remains true even if his return to farming renders doubtful the return to Hungary originally planned. Just as, however, the road back to the cyclical world of farming can only lead through the linear industrial world, development-based industrialisation also produces its own circular motion: drilling rigs ultimately produce the fuel with which workers can access their workplaces; drilling rigs, for example.

## References

- Carey, James W. Harold. Adams Innis and Marshall McLuhan, *The Antioch Review*, Spring, 1967, Vol. 27, No. 1 (Spring, 1967), pp. 5-39.
- Horváth, Árpád. *A tüzes gép: Fejezetek a gőzgép történetéből*. Budapest: Táncsics, 1963.
- Móricz, Zsigmond. *Életem regénye*. Budapest: Szépirodalmi, 1959.
- Szilágyi, Zsófia. Móricz Zsigmond, Pozsony: Kalligram, 2013.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Gingko Press, 2013.
- McLuhan, Marshall. *Laws of the Media, A Review of General Semantics*, October 2013, Vol. 70, No. 4 (October 2013), pp. 449-455
- Illyés, Gyula. *Puszták népe*, Budapest: Szépirodalmi, 1962.
- Oravec, Imre. *Ondrok gödre*. Pécs: Jelenkor, 2007.
- Oravec Imre. *Kaliforniai fürj*. Pécs: Jelenkor, 2012.
- Titus Lucretius Carus. *On the Nature of Things II*, 1-3 trans. William Ellery Leonard. Web: [http://classics.mit.edu/Carus/nature\\_things.2.ii.html](http://classics.mit.edu/Carus/nature_things.2.ii.html) [20.07.2020].
- Blumenberg, Hans. *Shipwreck with Spectator*. trans. Stephen Rendell, Cambridge: MIT Press, 1997,
- Bednics, Gábor, Bengi, László. "In rebus mediorum: Amikor az írástudó McLuhant olvas." *Prae*, 2002/1-2.
- Esterházy, Péter. *Celestial Harmonies*. trans. Judith Sollosy, New York: Harper Perennial, 2005.





Alicia Montes

(Universidad de Buenos Aires)

## Un intervalo entre el juego significativo y el cinismo ideológico: *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara

**Abstract: An interval between the signifier game and ideological cynicism:  
*Romance of the Black Blonde* by Gabriela Cabezón Cámara.**

*Romance of the black blonde* (2014) is a short novel tensioned by polarities. Within it, the contradictory and heterogeneous elements are contaminated, fused and homogenized in that they function as a master narrative. The article points to the fact that the neo-baroque narrative devices emerge as “madness of the gaze”, a sign of heterogeneity and subversiveness. It also explains how the strategies of the novel erode the hegemonic discourses. Subsequently, it is demonstrated how the resulting textual “carnival” contaminates the narrative of memory and turns to political realism as an alternative. Finally, it is argued that the heterogenous discourse of the novel is unified, since the significance of all history/story lies in the hands of the living who are responsible for giving it meaning.

**Keywords:** Neo-baroque, merchandise logic, pensativity, Gabriela Cabezón Cámara, memory studies

### I

*Para construir poder hay que tener capital: puede ser solo ambición,  
Alcanza para empezar, pero yo tenía mucho más. Tenía las cicatrices,  
tenía la furia loca que me había llevado al fuego y el rencor del sacrificio.*

Romance de la negra rubia. Gabriela Cabezón Cámara

*Romance de la negra rubia* (2014)<sup>1</sup> es una novela corta tensionada por polaridades que, en el ir y venir del entramado narrativo, configuran un intervalo ambivalente en el que las contradictorias y heterogéneas fibras de su tejido primero polemizan y, luego, se contaminan para fusionarse finalmente en una “Coda” que las vuelve homogéneas. En efecto, las “Notas sobre el sacrificio” cumplen el rol explícito de “relato maestro” del texto (Jameson 27); por lo tanto, atentan contra su “pensatividad” que es la potencia democrática de la escritura como nudo de indeterminaciones y “disenso” o “desacuerdo” entre lógicas figurativas (Rancière 112), produciendo un efecto monológico en el sentido final de la novela.

---

1 Algunos trabajos como los de Nora Domínguez (2014 y 2017) y Alicia Montes (2018), entre otros, han abordado el estudio parcial de cuestiones que aquí se mencionan.

En consecuencia, contemplado/leído desde una distancia panorámica, similar a la que adopta quien observa una obra de arte en el museo, el discurso narrativo neobarroco<sup>2</sup> de Cabezón Cámara produce efectos de sentido paradójicos, similares a los que se experimentan frente a la instalación *Cow Wallpaper* del pintor Andy Warhol, que fue parte de la muestra *Andy Warhol Mr. América*, realizada entre el 23 de octubre 2009 y el 22 de febrero 2010, en el museo MALBA de Buenos Aires, Argentina. Se percibe en ambas obras algo que impone un sentido final que acalla la pluralidad de voces y sentidos que abren.

*Cow Wallpaper* es una instalación inscripta en el arte *Pop*<sup>3</sup> que está constituida por tres paneles colocados a modo de caja de teatro italiano. La superficie de esos paneles ha sido empapelada con un diseño cuyo fondo azul está cubierto por un motivo de cabezas de vacas amarillas que se repite vertical y oblicuamente. Sobre cada uno de los paneles cuelga un retrato pintado también por Warhol: el de Lenin a la izquierda, el de Richard Nixon en el centro y el de Mao Tse Tung, a la derecha<sup>4</sup>.

El ocasional espectador de esta instalación podría observar, aunque no necesariamente pues eso depende de su enciclopedia cultural y de su disposición interpretativa, la polémica entre imágenes que proponen los retratos de los líderes políticos desde el punto de vista ideológico y el contrapunto de *modos de vida* que se establece entre las naciones representadas metonímicamente por ellos: URSS (actualmente Rusia), Estados Unidos y China, cuando todavía la unipolaridad no existía y se imponía la llamada “Guerra fría”. De esta manera, los retratos abren el juego al potencial pensativo de esas imágenes emblemáticas, haciendo estallar un contrapunto de disonancias que es habilitado por la condensación y la asociación de sentidos de cada una de ellas. A este juego signifiante, se suma la tensión entre la lógica del encadenamiento narrativo (toda imagen implica una historia) y la lógica de la metaforización infinita que las figuraciones de los retratos permiten en tanto formas estéticas sensibles, desde el momento en que cada uno de los personajes, y el universo que evocan las pinturas, abre la posibilidad de construir una narración en torno a los retratados, sus acciones, ideología y el mun-

2 Denomino *estética neobarroca* al espacio escriturario en el que es posible reconocer la densidad proliferante del relato, marcado por el humor irrespetuoso del gesto camp, la puesta en abismo autorreflexiva, la metalepsis que disuelve fronteras y la creciente complejización de estrategias estructurantes de ficciones de identidad individuales o colectivas contradictorias y proteicas. En estas configuraciones textuales desaforadas irrumpen el gusto por la fuga, el juego de cajas chinas, la deriva signifiante, que enciende fuegos de artificio en el lenguaje a través de complicados *tours de force*. Estas operaciones neobarrocas, eróticas en su derroche y exuberantes en sus volutas, afectan la organización del relato y/o el uso del lenguaje (Montes 2013). Elijo el término “neobarroco” y no “barroco” pues la primera categoría supone un sujeto descentrado y refuta toda idea esencialista, mientras que la segunda, en la medida en que designa una distribución de lo sensible centrada en la idea de Dios y fue el arte de la Contrarreforma, no se corresponde con la estética de la novela.

3 Una de las características de las posvanguardias, entre las cuales incluyo al *Pop* y al Neobarroco, es su carácter ambivalente en términos ideológicos, pues están tensionados por un momento de verdad y un momento de falsedad.

4 La imagen se puede ver en la siguiente página web: [http://www.malba.org.ar/evento/andy-warhol-mr-america/#prettyphoto\[group\]/4](http://www.malba.org.ar/evento/andy-warhol-mr-america/#prettyphoto[group]/4) [10.06.2020].

do al que pertenecen. Por su parte, esas imágenes se hallan en una contigüidad que las hace dialogar entre sí y, por ello, abren el camino a una deriva infinita de sentidos (Rancière 126-127).

Sin embargo, y al mismo tiempo, el empapelado del fondo, producto de un diseño industrial de repetición multidireccional, genera el efecto de un mismo flujo cosificador, en el que se homogenizan las cabezas de vaca color oro y el retrato de los tres líderes políticos, ya que todos, Lenin, Nixon, Mao y la vaca, repetida rítmicamente, resultan ser ni más ni menos que cabezas sin cuerpo de seres muertos. En este sentido, viene a cuento recordar a Daniel Arasse cuando señala que la guillotina fue la primera máquina de hacer retratos que existió y los grabados de decapitados uno de los antecedentes del retrato fotográfico aurático de rostros humanos (168-175).

Por otro lado, el patrón oro, que fija el valor de la moneda en el capitalismo, presente en el diseño amarillo de las cabezas de vaca del empapelado subraya por contaminación la cualidad de “mercancía” de todas las cabezas y, por extensión, del arte que les da forma estética. A esta cuestión hace referencia explícita la novela de Cabezón Cámara en el capítulo “El trabajo” (57-60) poniendo de manifiesto la relación entre arte, oportunismo político y transacción económica. En la instalación de Warhol, esas cabezas “guillotinas” por el encuadre del artista están atravesadas por el carácter aurático del retrato burgués y de la muerte, pero, además, por la reducción a cosa que esta última produce. A esto se suma el valor de cambio que les otorga su condición de mercancía. Se establece, así, una tensión que subraya la ambivalencia existente entre esa necesidad inútil que es el arte y la cotización de las obras de Warhol en el mercado.

La rostridad carismática e identitaria de los líderes irrumpe como cosa del pasado igual que en *La cámara lúcida* de Roland Barthes (1980), la presencia de su *imago* significan que *han sido* y ya no son. Sin embargo eso no anula el sentido que provoca el empapelado sobre el que se apoyan: la repetición de las cabezas amarillas no acentúa el carácter aurático de las imágenes de los políticos, constituye el sustrato en el que esas figuraciones emergen resignificadas y sometidas al patrón oro. En este mismo sentido, funcionan los muertos y su sacrificio en *Romance de la negra rubia*.

La novela de Gabriela Cabezón Cámara, en efecto, cierra el sentido de la narración con un epílogo-*wallpaper* llamado “Coda”, que imprime en el relato de amor entre Elena y Gabi, y en la historia colectiva del liderazgo político de “la negra rubia”, un sentido-base similar al de las cabezas de vaca color oro de Warhol, con la forma de una Historia que impone un significado único a todas las historias. El tiempo impiadoso se ocupa de traicionar la voluntad de permanencia en el recuerdo de los seres humanos, por eso en su transcurrir los nombres de los muertos se mezclan y confunden con los de los personajes de ficción, tanto en la memoria colectiva como en la escritura que ayuda a construirla. El escritor argentino Roberto Arlt y el Libertador de América José de San Martín se vuelven equivalentes a Superman y Moby Dick, en la medida en que todos por igual son personajes de una ficción que los rescata del común olvido al precio de borrar su identidad singular (Cabezón Cámara 75) convirtiéndolos, a su manera, en moneda de cambio de las transacciones mercantiles que constituyen el tejido material de la Historia: “Acá no importa el deseo: hemos de considerar santos a todos los que muriendo nos reportaron ganancias” (74).

La pensatividad característica de toda obra de arte, sea pictórica o literaria, pone en marcha un cruce de sentidos contradictorios, figuraciones estéticas y relatos en disenso que abren zonas de indeterminación y deriva metafórica independientemente de la intención artística y de los efectos de recepción perseguidos (Rancière 115-127). En el caso de la instalación de Warhol y el de la novela de Cabezón Cámara, esta potencial pensatividad no desaparece pero se asordina notablemente por el efecto de un “todo es lo mismo” que universaliza la singularidad del detalle diferenciador y la vuelve casi insignificante. Sobre la heterogeneidad se eleva un sentido último que la deprecia, una suerte de “sonrisa escéptica ilustrada” que la integra en una común racionalidad económica que lo explica todo. Este es el gesto cínico por excelencia que reúne en un mismo amasijo la desilusión del que sabe que “Dios ha muerto” y la razón instrumental del pragmatismo político, que obra como si creyera en la existencia de Dios y justifica su proceder inmoral en la inevitable *necesidad* que impone la realidad (Sloterdijk 37-47).

No se puede negar que la novela de Gabriela Cabezón Cámara ataca con ironía corrosiva y parodia con insolente hipérbole los lugares comunes de una épica que pone en el centro del accionar heroico el sacrificio por un ideal, la política pensada como guerra poder-contrapoder y el relato de memoria concebido como espacio de identidad individual y colectiva. Sin embargo, los efectos carnalescos de lectura que produce *Romance de la negra rubia*, pretendidamente subversivos, se confunden insidiosamente con el gesto perverso del neoliberalismo contemporáneo que parece decir entre líneas: *ya no hay nada en que creer, se perdieron las creencias que justificaban el accionar, pero de todos modos hay que sobrevivir haciendo para el propio provecho, o el del grupo de pertenencia, lo mismo que otros harían y han hecho para ganar la partida y permanecer arriba y adentro. No se puede ir contra la fuerza de las cosas aunque para ello se deba simular creer en lo que no se cree.*

De este modo, como recuerda Sloterdijk (169-170), la carcajada *química* e insolente de Diógenes (el sofista que defecó sobre la doctrina de Platón y se masturbaba públicamente ante su discurso sobre el *Eros*, materializando de manera abyecta las crítica al platonismo, para convertirla en una teoría inferior que hacía del ideal algo grotesco) deviene falsa conciencia ilustrada del que, aún conociendo el engaño de las abstracciones idealistas, hace como que cree en ellas para sostener el orden establecido integrándose al realismo dominante y a la lógica del dominio. Así Gabi, la narradora protagonista, que tenía como modelo ideal la figura de Eva Perón, deviene hábil política en el uso de la amenaza y la fuerza-bonzo de los comuneros para obtener cada vez más poder y más capital, como ella misma confiesa en su relato de memoria retrospectivo.

En *Romance de la negra rubia*, la ambigüedad significativa y el desbaratamiento de las certezas interpretativas, pero también de los lugares comunes en torno al pretendido “efecto subversivo” del estilo neobarroco, se produce a través de la deconstrucción de la polifonía que genera el mismo relato con su cierre monológico. La historia, difícil de resumir por su carácter proliferante, se trama a partir del relato de un *Yo* nómada, al mismo tiempo testigo, protagonista y objeto del relato: “Yo estuve ahí, pero todo esto me lo contaron después” (14), que entreteje en su discurso ficcional las hebras del testimonio de memoria, de la autoficción y de una narración cínica sobre la historia universal y nacional. Esta visión general, impuesta por la “Coda” en el cierre, pone en

crisis las ideas de arte autónomo, verdad, identidad, memoria y sacrificio, que se construyen como falsas ilusiones que ocultan la forma-mercancía del obrar humano desde el comienzo de la humanidad. Esto mismo parecen decir las cabezas amarillentas de las vacas de Warhol.

El personaje que narra lo que vivió y lo que le contaron que pasó mientras agonizaba después de haberse convertido en mujer-bonzo, para evitar el desalojo policial de una comunidad *arty*, ha perdido toda ingenuidad y toda fe en los ideales, su mirada está desencantada y se autoconstituye, y construye la forma de la narración, con la lógica de los que saben lo que está mal, pero de todos modos lo hacen porque la realidad y la necesidad de ganar espacios de poder “hablan el mismo lenguaje” (Sloterdijk 40).

Quando pude mover la caripela volví al piso de arriba en la comuna. A los chicos les gustaba más el palacete de mil metros que teníamos en el puerto pero vieron que quería ser candidata y quisieron apoyarme en la patriada [...] El eslogan salió como patada: ¡Votá a Gabi que por vos se sacrifica! (Cabezón Cámara 63).

El “Yo” mutante y escéptico que protagoniza y trama el relato teje un intervalo escriturario que erosiona los cimientos de las ilusiones en torno al empoderamiento de las clases populares y de sus líderes, la muerte sacrificial por un ideal, el arte crítico y su negatividad respecto a lo dado e incluso el don del amor que, sin perderse como experiencia erótica, entra en la lógica del mercado y de la razón instrumental. Así, el relato de “Gabi” acepta de hecho que, desaparecidas las utopías, la política es solo una guerra despiadada para adquirir poder, hacer negocios y actuar a modo de soberano autoritario que decide quién debe morir y quién puede vivir.

Me creció como una pija, vivía al palo todo el día, y si alguna vez pensé, tampoco pensaba mucho antes de enterarme, terminé de hacerlo entonces y giró toda mi vida en torno a esa calentura, la de tener más poder, la de poder ayudar y poder mandar al muere, la de poner en las listas y la de sacar de juego. Me afilé, me concentré, me adelgacé hasta los huesos: ya no hubo más para mi deseo que el deseo de tener más (35).

En la novela, este pensamiento cínico se manifiesta fundamentalmente como táctica para negociar el valor de los muertos, ya que estos son un vector determinante en la obtención de posiciones de poder para quienes están “afuera”, pero quieren estar “adentro”, sobre todo porque nadie quiere ser “escrachado” en los medios, ese “cuarto poder” que maneja la opinión pública y construye héroes y villanos según los intereses económicos de las empresas propietarias.

La protagonista negocia espacios de poder aprovechando el capital simbólico que le brinda su “sacrificio” y materializa esa potencia metafóricamente con la forma de un falo enorme con el que impone su ley castrando el deseo de los que ahora han pasado a ser los que corren peligro de quedar “afuera”. Una imagen desafortunada construye el empoderamiento del personaje central y esta hipérbole, configurada como sinécdoque, será sostenida al final de la novela por la visión de la historia universal que el narrador impone en “Notas sobre el sacrificio” (71).

El texto construye una visión del devenir en la que se hace manifiesto que los muertos de un bando o del otro son reducidos a valor de cambio y en la negociación se trata de

saber qué muertos valen más. Esta operación desmitificadora, simultáneamente, traza equivalencias en los modos en que se gesta la propiedad de la tierra, postulando que tanto la derecha patricia y terrateniente como los movimientos populares operan con la misma racionalidad y violencia para convertirse en propietarios y acrecentar su capital. Lo simbólico y lo material se equiparan en torno a la ley que establece quien tiene la “pija” más poderosa, de modo que el orden patriarcal falogocéntrico se confirma de un lado y del otro de la barra del modelo heteronormativo.

En *Romance de la negra rubia*, la escritura socava tanto las narraciones hegemónicas como sus contrarrelatos, figurando a unas y a otros con una ironía que las corroe hasta convertirlas en parodia de sí mismas. Por ejemplo, la protagonista, que en su niñez soñó con ser “desparecida” para eternizarse “en el heroísmo del poster” y convertirse en “ejemplo de juventudes”, no brinda una imagen idealizada de su obrar como líder comunera, sino que se mira a sí misma con distancia crítica y escepticismo. Por eso, narra los efectos de su *sacrificio* y *santidad* como el resultado de un ambivalente juego de intereses del que los comuneros y ella supieron sacar beneficios: “Me usaba bastante el juez y quiso usarme el Pejota para sumarme a la masa, nunca yerta ni acabada, de su mayor capital: el plantel de muertos vivos” (37).

A pesar del carácter ambiguo del texto, se hace evidente la presencia de una hipótesis escéptica en torno a los ideales, especialmente el del “sacrificio”, porque al fin y al cabo lo único que cuenta es la ganancia económica y política que otorgan los mártires. Esta idea no solo se refiere a la historia reciente argentina y a la política de Derechos Humanos del llamado “kirchnerismo”, especialmente en torno a la figura de los “desparecidos”, sino que se propone también como clave de lectura de la historia universal. De esta manera, la lógica resbaladiza que preside la forma recursiva y clausurada de toda cinta de Moebius escrituraria hace circular los sentidos hacia un lado y hacia el otro y, por ello, a la narrativa que ve la historia colectiva de los comuneros como un empoderamiento subversivo de las clases populares por un acto de rebelión carnavalesco, se opone el mismo texto cuando sugiere, también, en ese proceso de empoderamiento un *toma y daca* reproductivo del orden dado. La historia no es sólo la de la concreción de un proyecto político colectivo, sino también una tragicomedia que cuenta cómo la construcción de un mito popular, incluso un genocidio o el holocausto, se convierten en un arma eficaz de negociación y legitimación de la violencia contra el otro, pues permite que los excluidos pasen a estar incluidos en el reparto de bienes y el ejercicio de poder o que un Estado vuelva legítima la violencia sobre sus enemigos según observa la novela en su lectura del conflicto entre el Estado de Israel y los palestinos.

Por esta razón, el dispositivo estético neobarroco produce al mismo tiempo que risa *quínica* desacralizadora, cierto malestar en el cuerpo de quien lee. En efecto, si bien se erosiona todo discurso políticamente correcto y en el “cambalache” resultante se mezclan y atacan tanto el memorial de la patria popular, como la historia universal desde el mito griego y el Génesis hasta el presente, en el accionar del personaje central, y sobre todo en el testimonio desencantado que brinda sobre su “sacrificio”, no se hace visible ninguna alternativa que supere el realismo político porque *así es la realidad y así ha sido desde el comienzo*. En todo caso, la única posibilidad que se plantea ficcionalmente, para estar al margen de la corrupción dominante, es el exilio interior y la escritura.

De manera semejante a la simbiosis que se produce entre el cuerpo de Gabi y el rostro de Elena, la morocha sin cara que vive y la rubia que se muere y le dona su rostro a cambio de la permanencia, el discurso se vuelve uno y ya no hay diferencia posible de determinar (negro es igual a rubio), porque el sentido lo ponen los que viven y lo que queda de los muertos son solo restos interpretables según el valor de cambio: ¿qué vaca muerta vale más? La palabra y la decisión del sentido, o el valor, los tienen quienes quedan vivos. A los muertos les corresponde el silencio y el olvido. Así, escribe al final de su relato autoficcional Gabi:

Quando alzo la vista lo que veo es el río. Me despierto temprano, no tanto para ver los reflejos rosados del amanecer en el vasto horizonte marrón y celeste de mi piso vigésimo, pero lo suficiente para gozar de la mañana. [...] Supongo que dicho esto, dicho qué es lo que me hace feliz hoy, no hace falta que aclare que llevo una vida tranquila y que tengo un escritorio contra una ventana y que desde ahora, desde acá mismo, me relato mi vida porque creo es un libro. Porque siempre quise escribir uno y ha de ser que soy una de esas personas que no pueden separar arte de vida y la vida que me quedó así, medio barroca, retorcida como una torre de Borromini, confusa, agujerada, pegoteada derretida, pero no termina de transformarse en otra cosa y no puede ser más que lo mismo en un derrumbe congelado antes de licuarse del todo (68).

La escritura-*pharmakon* semeja a una serpiente que se muerde la cola envenenándose y curándose con su propia ponzoña, al anular, así, el poder corrosivo que sus procedimientos implicarían. Sin embargo, la última palabra, y el sentido, no lo establecen la teoría y la crítica en torno al potencial revulsivo del carnaval neobarroco y del género *trans* de quien narra. En la negatividad del texto, en su textura desilusionada, no hay *promesse de bonheur* alguna sino mirada cínica. Las tensiones se calman en la distancia escópica de una mirada que nos dice cuál es la forma ineluctable del mundo desde la comodidad individual del retiro y el apartamiento de una torre de departamentos muy costosa frente al río.

La historia concluye con la narradora, que se ha convertido por su involuntario “sacrificio” (alcoholizada, drogada y luego agonizante) en “santita”, más tarde, en líder popular de los necesitados, pues se sacrificó por ellos como figura *trans* de falo erecto y, finalmente, en negra devenida rubia gracias al amor, observando el *locus amoenus* de la naturaleza a través de la ventana. Así, escribe un libro, en el olimpo de su departamento, con la distancia escéptica de Montaigne, que ha visto cosas terribles a lo largo de su vida como “La noche de San Bartolomé” y ensaya contarlas, y con la duda metódica de un Descartes, para hacer de la desilusión, la lógica de la mercancía, la muerte final y el olvido, las únicas certezas de su escritura.

## II

Ahora bien, para observar de más cerca el funcionamiento ideológico cínico al que se hizo alusión general, el análisis se va a focalizar brevemente en dos ejes clave de la novela, uno funciona como sinécdoque de la forma que la rige en su totalidad, el otro

es el relato maestro (Jameson 1989) que la articula. El primero está constituido por la secuencia narrativa “día del estallido-nacimiento de la santita-empoderamiento de los comuneros-conversión de Gabi en obra de arte – transformación en negra rubia”. El segundo supone una interpretación de la historia universal inscrita en la lógica del mercado, que impone un sentido general a la novela, estableciendo las leyes de su mundo posible, desde la que podríamos llamar su *obertura* hasta sus “Notas sobre el sacrificio”.

La primera secuencia narrativa elegida narra retrospectivamente la historia de Gabi, a partir del momento en que ella se retira de la política y la vida pública y decide contar la historia de su conversión en una negra-rubia<sup>5</sup> poderosa, como las líderes populares argentinas Evita y Milagro Sala, junto al nacimiento de su vínculo con “los comuneros”<sup>6</sup>, entre otros hechos. Esta posibilidad se la brinda, como señala al final del relato, el privilegio de estar viva, porque los muertos no pueden narrar ni dar sentido ni siquiera a la experiencia de su propia muerte y solo hablan a través de la interpretación ajena de sus restos.

La historia se relata a partir del desalojo de la comunidad *arty* y del momento en que la protagonista se convierte en mujer-bonzo, se produce “el estallido” popular contra la policía, la muerte de muchos y el nacimiento del mito que la convertirá en la “santita” de los comuneros. En esto último ayudan los medios, que se harán eco y difundirán, de manera sensacionalista y ficcional, el relato de su milagro. La narradora da cuenta de cómo drogada y borracha, sin clara conciencia de lo que hace, se rocía con querosene y se enciende fuego a sí misma quedando reducida a un amasijo de carne quemada sin rostro. Durante su agonía da pie al nacimiento de una épica popular que otorga significado heroico y valor político de negociación a su “martirio” y al recuento de muertos ocasionados por la represión policial. Convertida en “santita”, gracias al relato que construyen ante los medios los miembros de la comunidad *arty* que hablan en su nombre porque ella no puede dar testimonio, se funda una alianza sobre la base de la “propiedad” ya que la comunidad “hace suya” a Gabi y los comuneros se convierten en “suyos”, lo cual produce poder político y económico para ambas partes.

Con esta táctica de mutua apropiación y conveniencia se pone en el centro un problema de carácter político y filosófico que atraviesa la novela: la propiedad-impropiedad del testimonio, de los actos heroicos, de la ficción y de la realidad, del arte y de la posesión de la tierra, que la narradora configura en el *Romance* y en los segmentos metatextuales que incluye en la “Coda”, instalando la contradicción y la ambivalencia en torno a estas cuestiones. No hay lectura que concilie el derecho a determinar que es “lo propio” cuando no se puede pensar “la propiedad”. Así el personaje escribirá al recordar sus tiempos de candidata política: “Hablé ahí, en la provincia y en la ONU del derecho individual a la vivienda, *del derecho a tomar lo que es de uno, de lo raro de pensar la propiedad*” (38: subrayo yo).

5 Negra-rubia es una expresión con sentido literal y metafórico en la novela. Indica la procedencia popular de una mujer, a la que despectivamente se la llama “negra”, que ha adquirido poder y en consecuencia ha pasado a ser “rubia”, como Eva Perón.

6 Metafóricamente los “muchachos peronistas” y/o los miembros de la Túpac Amaru que dirigía Milagro Sala.



El tono irónico y la distancia que asume la enunciación en la novela polemizan con el imaginario peronista en torno a la constitución de las subjetividades colectivas, al funcionamiento de la política y la justicia, al negocio inmobiliario y otros acontecimientos de la historia reciente argentina ligados a la gestión de Mauricio Macri en la Ciudad de Buenos Aires y los últimos años del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. A través del cuerpo agónico, inerme y mudo de la santita, semejante a una hoja en blanco que necesita ser escrita para cobrar consistencia, se erosionan figuralmente las fronteras entre lo individual y lo colectivo, lo particular y lo universal, lo íntimo y lo público y se muestran las ficciones, las complejidades, los intereses materiales y los azares que dan nacimiento a los mitos y los liderazgos populares.

Curiosamente, la novela devela cómo se construye una creencia con el gesto desilusionado y cínico de quien ha disfrutado de los beneficios políticos del uso de los mitos en los que ya no cree. Así, las transformaciones que sufre el cuerpo de la narradora a lo largo de la novela (primero quemado y sin rostro, luego negro-rubio; primero individual y sin pertenencia, luego comunitario y poderoso; primero femenino, luego simbólicamente *trans* al volverse portador del gran falo del poder) se convierten en materia de un relato ejemplar de sentido ambivalente en el que la ficción y el relato sobre la realidad están articuladas por la misma lógica y los mismos tropos: la hipérbole, la sinécdoque y la reticencia. Hay algo que se recorta, se exagera y, como fragmento, toma valor de totalidad y hay algo que se escamotea o se silencia.

El sacrificio, sanación y empoderamiento de la protagonista como líder comunitaria permite constituir, en lo macro, un testimonio irónico, desafortado y cínico de los juegos de poder que se dan en la sociedad y de la racionalidad instrumental que rige la Historia, cuyo origen es tan arbitrario como sus sentidos. De esta manera, el “mito de origen”, “el sacrificio fundante” y “el día del estallido” señalan el nacimiento de un sujeto colectivo poderoso, “los muchachos comuneros”, que se cohesiona identitariamente al expulsar la diferencia al afuera, como lo otro de sí (los jueces, la policía, el patriciado, el poder político). Ese mismo colectivo determinará los sentidos abiertos por el cuerpo quemado y resurgido de la muerte de Gabi, la mujer-bonzo. Siguiendo la dialéctica poder-contrapoder, y sin salirse del esquema de la guerra, por obra y gracia de la mujer-bonzo, de los muertos comunitarios y de la extorsión, los que estaban “afuera” pasan a estar “adentro” y se convierten en un vector de negociación frente a quienes estaban antes “adentro” y no quieren quedarse “afuera”. Desde esta perspectiva, la memoria de la mujer-bonzo deviene relato cínico de cómo el martirio produce y conserva poder, otorgando la potestad soberana de decidir quién queda adentro y quién afuera, y se vuelve una eficaz arma de obtención de bienes materiales

La escritura no juzga la intencionalidad, buena o mala, de las acciones y de los discursos que legitiman la muerte por una causa “superior”, sea cual fuere, sino los efectos y los usos estratégicos del sacrificio, en nombre de un universal como Dios, la Patria, el Pueblo o la Revolución, que termina convirtiéndose en fuente de poder para quienes sacan provecho del martirio, el holocausto o el genocidio. Al mismo tiempo, hace visible la lógica económica que los atraviesa, en la medida que todo muerto por una causa se convierte en moneda de cambio o instrumento de alguna ganancia ulterior. Justamente esta idea articula la narración desde el comienzo al final.

El texto de Cabezón Cámara exhibe, así, el doble estándar de toda valoración según se aplique *a nosotros* o *a los otros* y evidencia que nada puro hay ni simple en los relatos que configuran el sentido de los hechos o las acciones que los producen. El texto convierte todo en un significante en deriva, pero en el encuadre de su relato maestro economicista saca a la luz las transacciones que se producen entre intenciones, efectos, usos, donaciones y actos humanos que suponen la muerte propia o de otro.

Las “Notas sobre el sacrificio”, por su parte, el segundo elemento que articula globalmente la novela, tienen la forma de una genealogía impiadosa y sacrílega, que busca en la positividad de los hechos y el ejercicio del poder soberano patriarcal lo que se piensa en términos de idealidad y don. Así, se reescribe la tradición judeo-cristiana y griega en torno al sacrificio, el martirio y el holocausto, para poner en su lugar un relato que privilegia la forma de la mercancía y su valor de cambio. “¿Llama la herencia del mártir al martirio de los otros?” (72), se pregunta críticamente la protagonista, haciendo alusión a lo que Tzvetan Todorov (2000) denomina “memoria literal”, que opone a la justicia, la venganza, y a la memoria ejemplar, la intransitiva, y Friedrich Nietzsche, “resentimiento” en *Genealogía de la moral*, II parte (2000) al aludir a la lógica propia del rebaño.

### III

La novela de Cabezón Cámara, y la instalación de Andy Warhol, exhiben en el pensamiento no pensado que encierran las imágenes y la escritura (Rancière) la depreciación de los ideales a partir de figuras que materializan la desilusión ilustrada característica del pensamiento cínico. Así como la instalación *Pop* de Warhol borra la diferencia entre valor y precio, la cinta de Moebius del relato neobarroco tiene su momento de verdad en el borrado de los binarismos y desnaturalización de la metafísica de la sustancia que anida en todo ideal. Sin embargo, también hay un momento de falsedad en esa misma figura, que erosiona los límites y no tiene ni adentro ni afuera, porque construye un mundo asfixiante y clausurado a toda posibilidad de imaginar una instancia posible no reproductiva de ese movimiento ambivalente y recursivo, simbolizado en el texto a través de la imagen barroca de la “torre de Borromini” (Cabezón Cámara 68), que fue pensada como un homenaje a la “torre de Babel”, un proyecto humano de salvación que se derrumba por sus contradicciones y produce la confusión de las lenguas.

Por esta razón, el relato de la historia y los procedimientos narrativos tienen efectos de sentido contradictorios que se deconstruyen a sí mismos. El dispositivo neobarroco surge como “locura de la mirada”, signo de heterogeneidad, de tensiones, de ruptura de lo cristalizado y lógica difusa, pero construye un orden cerrado en sí mismo, en el que la víctima y el sacrificador no se diferencian, y la mirada distanciada y crítica convive junto a la ideología cínica, contaminándose mutuamente. *Para sobrevivir hay que ir a la escuela de la “realidad”* ya que después de todo *así es la vida* y ante la carencia de alternativas verdaderamente revolucionarias la reproducción del *status quo* y de sus mitos aparece como la única posibilidad de narrar la historia cuando la utopía ya no es un horizonte de creencias que impulsa a la acción ya que o ha muerto o se ha convertido en mera moneda de cambio para construir consenso y adquirir poder.

## Bibliografía

- Arasse, Daniel. *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*. Paris: Flammarion, 1987.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona-Madrid-México: Editorial Paidós, 1980.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Domínguez, Nora. "Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara". Cuadernos LIRICO [En línea], 10 (2014), Publicado el 15 marzo. Web: <http://journals.openedition.org/lirico/1653> [29.10.2020].
- . "Formas der vida, destinos globales sobre Fernanda Trías, Lina Meruane y Gabriela Cabezón Cámara". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Núm. 261, Octubre-Diciembre, 2017. Web: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7550> [07.06.2020].
- Jameson, Frederic. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989.
- Montes, Alicia. "Genealogía del sacrificio: cuerpo y memoria en *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara". *Debate Feminista*, 56, 2018, Septiembre. Web: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.02> [05.06.2020].
- . *Sistemas de representación en la crónica urbana contemporánea. Estéticas y políticas*. Buenos Aires: Corregidor Editora, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Biblioteca EDAF, 2000.
- Rancière, Jacques. "La imagen pensativa". *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica a la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós, 2000.



*David Levente Palatinus*

(Catholic University in Ruzomberok / Technical University of Liberec)

## Subjectivity and the Hauntology of the Digital

### Abstract

This paper attempts to re-assess the cultural, political and ethical implications of the relationship between the digital technological apparatus (the algorithm, the machine) of the digital archive, and the ways the digital record, and its pertaining perceptions, interpretations and uses direct attention to challenges facing the conceptualizations of digital subjectivity. Questions about the ownership of data, the democratization of access, the inadvertent coupling of privacy and transparency, or the much-capitalized-upon issue of digital security, all accentuate that the concept of the archive is always-already linked to the spectrality of the subject: where is this subject located, and how does it come to be? Who owns the data? And who owns the archive? If (the locus of) ownership sublimates in spectrality, what becomes of agency and responsibility – especially in our current time when the increasing reliance on the algorithmic processing of global and local data pools have become paramount in producing new forms of knowledge? The paper argues that the hauntology of the archive also necessitates the re-thinking of the ethical dimension of digital subjectivity, and concludes by offering two examples of practice for the ways subjectivity manifests in the specific social practice of mourning in a digital context.

**Keywords:** hauntology, archive, algorithmic turn, testimony, ownership of data, privacy.

One thing you may be absolutely sure of – if an item does not appear in our records, it does not exist!

(Jocasta Nu to Obi Wan in *Star Wars: The Attack of the Clones*, 2002)

### Archive and Infrastructure

In *Archive Fever*, Derrida provocatively, and somewhat prophetically, asserts that “the question of the archive is not a question of the past. It is not the question of a concept of dealing with the past that might already be at our disposal. An archivable concept of the archive. It is a question of the future (...) the question of a response, of a promise, and of a responsibility for tomorrow” (Derrida, 1995, 27). These words, and the accentuation of responsibility, describe very clearly some of the concerns one is faced with when attempting to re-assess the cultural, social and political consequences of the emergence of social media platforms – especially in times when big data is increasingly becoming a common critical currency in research methodology in the sciences, social sciences and humanities (Kitchin 2014), as well as a key factor in the political

mobilization of technologies of dataveillance (Pugliese 2010, Lupton 2016), and in transforming “infrastructural process and changing powering relationships between different actors in the platform ecosystem” (Zhang 2020, 1). The exponential growth of the popularity of social media platforms like Facebook, YouTube, Twitter, Instagram, or more recently Tik Tok, and their positing as archival repositories providing access, among other things, to past memories (Kaun and Stierstedt 2014, 1155) pose epistemological challenges to the ways societies negotiate their practices of data handling, and also the pertaining forms of symbolization. As boyd and Crawford observe, “(...) big data reframes key questions about the constitution of knowledge, the processes of research, how we should engage with information, and the nature and the categorization of reality...” (2012, 679).

By extension, social media platforms have long been posited as a generalized and (at least as far as intentions go) democratized form of the digital archive – both in the sense of apparatus as well as institution (Nieborg and Helmond, 2019). Their existence, like that of traditional archives, is predicated on “the information needs of governments, businesses, associations and individuals” (Schwartz and Cook 2002, 3). As Schwartz and Cook point out, “the choice of what to record and the decision over what to preserve, and thereby privilege, occur within socially constructed frameworks that determine the significance of what becomes archives” (3). Of course, the means of archiving changed with the advent of digital technology, allowing for more efficiency in the creation, handling, and retrieval of records. The question remains, how the technological changes and the sudden expansion of the archive influence the decisions over what becomes a record (cf. Acker and Kreisberg, 2020). This question is of particular significance in a time when technological infrastructure allows practically for anything to become archivable – it is enough to remind of the ever-expanding contents we archive on social media platforms, in various cloud storage services, or on dedicated digital storage devices. The fact that the “value” and marketability of devices is still proportionate to their storage capacity, as well as to their ability to connect users through social media, is also a clear indicator of the interrelation between the archiving and participatory imperatives that define specific social contexts. Identifying and analyzing the personal, societal, cultural and economic drives behind social media users’ participation in the creation and circulation of content in specific media contexts is key to understanding the cultural dynamics of social media platforms (Ham, Hayes and Bae 2019).

But before we begin to discuss how these shifts in the dynamics of social media platforms also impact on perceptions of subjectivity (and the ways digital subjectivity is negotiated within the context of the hauntology of the archive), we need to ask: are we witnessing an underlying medium shift with paradigmatic consequences, or are these changes merely infrastructural that leave the underlying episteme (that is, knowledge, systems of values, ideologies and social practices) intact? Can episteme be immune to infrastructural change?

Two theoretical considerations come to mind at this point: on the one hand, Manfred Thaller (2014) claims that the changes we have been witnessing concerning our practices of modeling data are merely infrastructural: digital technology provides faster and easier access to an increased amount of data, it equips us with a higher level of mobility, the

ability to network, and to be more efficient in disseminating results. But digital technology doesn't change the quality of the data we work with, and it doesn't produce epistemic changes either: our underlying methods of analysis are still the same, we don't look at data in a different way. So, according to Thaller, while in terms of efficacy, there's definitely a lot of improvement, the epistemological grounding of the practices in question didn't change.

On the other hand, however, in *Technics and Time* Bernard Stiegler argues against the rigid separation of *tekhne* and *episteme*, and introduces the concept of *technics* "to denote the prosthetic supplementation of the human, a horizon of human existence where forms of knowledge depend on the 'hard technologies' through which they are produced and communicated" (Palatinus 2017, 6). Stiegler's ideas are based on the understanding that culture and learning, strategies and practices of knowledge are determined by the technological developments of a given age. And in a similar fashion, Vincent Miller defines *infrastructure* as "the underlying framework or basic foundation of an organization or system." In his view, infrastructures are best conceived of as "facilities that enable something to function" and thus "enable certain practices and social relations" (2011, 6). As a consequence, Stiegler (from a philosophical perspective), and Miller (from a sociological perspective) accentuate the interdependence of *episteme* and technology (*infrastructure*) – and both of them challenge the hierarchical ordering of the two. Instead, they suggest we think of them in terms of supplementation, that the two construct a recursive loop of feedback. In a later work, Stiegler goes on to reframe his argument with respect to the ways subjectivity, knowledge production (*episteme*) and the machine-readable character of the archive all depend on, and are structured by, what we can call the spectral materiality of the digital: he argues that cultural identities and forms of symbolization are "held within material forms (...) which need to be re-read and re-thought" (Berry and Fagerjord 2017) – precisely because these material forms are themselves inherent to the very *episteme* that produces (and, inversely, is produced by) them. What Stiegler seems to be pointing at is that the algorithmization of the interpretation of data (i.e. rendering everything machine readable) results in a fragmented understanding of culture and subjectivity precisely because the algorithm does not account for its own constructed and frequently biased character (Baer 2019).

The question remains: what are the consequences of these infrastructural and epistemic changes for our social media practices? A classic example comes to mind at this point: the increasing amount of discourse on the ubiquity of the selfie, more specifically Lev Manovich's *Selficity* project ([selficity.net](http://selficity.net)), an iconic enterprise that bundles together a "humanities perspective with social sciences and computational methods (...), offering a comparative reading of selfies from different global locations" (Tifentale and Manovich 2018, 168). It is an interesting study into auto-representation, mediated identity, self-fashioning, and self-archiving. A criticism of Manovich's cultural analytics methodology would entail that whilst it is possible to make claims about algorithms being put to use in image apps that can modify captured photos according to the standards of good photography, the question is whether it is really the algorithms themselves that figure out, on the basis of big data, on the basis of pattern recognition, culturally specific and geo-tagged characteristics of selfies – or is it the human coders who (quite literally)

(en)code aesthetic preferences, perceived cultural norms and biases in algorithms? In other words, we write algorithms that will target specific patterns, or more precisely we ‘teach’ the algorithm to (learn to) recognize specific patterns and to extrapolate on the basis of available data. Is it really the algorithm that will define what constitutes a pattern? If the algorithm operates in a way that it gives preference to the constitution and/or recognition, and thus replication, of a ‘norm’, than wouldn’t we run the risk of highlighting median values, an *average* towards which the algorithm is always-already biased? It seems that would be antithetical to the very nature of (the constitution of) artistic / aesthetic creativity where those that fall outside of the normative become significant and subversive *precisely* because they challenge the norm.

Of course, (self-)portrait photography as a form of (self-) archiving is a special manifestation of the spectral subject, and ties in greatly with the ways portrait photography as a form of testimony is defined: Manovich’s working hypothesis of good photography preferentializes marketability and trending values that are more easily identifiable via algorithm, and, consequently, easier to operationalize by social media apps that are basically ‘numerical engines’ trained to quantify trends and, yet again, user patterns. On the basis of this, quantification and big data might prove to be useful in interpreting (maybe even predicting) user behaviour – utilizing machine learning.

On the other hand, applying a methodology they call an ‘archaeology of datasets’ in their analysis of the ways computers are taught to recognize and categorize images via specific machine learning training sets, Crawford and Paglen (2019) call attention to a disconcerting observation: ImageNet, a powerful training set for computer vision research is one of the examples the taxonomies and architecture of which they studied. They found that among the many examples they analyzed, for instance, the classificatory schema for race “recalls many of the deeply problematic racial classifications of the twentieth century” (27). They argue that categorizing people like objects (even if categories are constructed with a supposed neutrality) is becoming common practice, especially in big AI companies where the processes of classification are hidden from the public (18). These observations indicate that “the automated interpretation of images is an inherently social and political project, rather than a purely technical one. Understanding the politics within AI systems matters more than ever, as they are quickly moving into the architecture of social institutions” (3).

The question is if these operations can be regarded as constitutive of agency that creates (that is, subverts rather than replicates) contents, and if this agency is commensurate with emerging epistemic models of digital subjectivity? The kind of creativity commensurate with this would readily derive from randomization via the same algorithm. The selfie as genre, as a marked space where the digital dimension of our subjectivity becomes visible emerges as a clear indicator of the challenges our archiving practices pose to emerging epistemologies of subjectivity, and can confidently be regarded as a culturally specific product of our changed digital infrastructure.



## Data Politics and the Right to Secrecy

There are multiple ways to approach the correlation between episteme and the infrastructure that is most conducive to it. In the following I will focus on specific cultural and political practices that were either made possible by the proliferation of social media, or became controversial in their respective social media contexts. In particular, I am interested in what Derrida calls the right to secrecy and its possible consequences for the re-thinking of digital subjectivity. These considerations have especially significant implications in a time when digital records (traces, footprints, fragments of code) are ineradicable, when virtually no record is inaccessible, when the archive is a space of the “power of the present to control what the future will know about the past” (Schwartz and Cook, 13). I’m interested in a demarcation of surveillance and participation as everyday social practices.

In his seminal article about the *algorithmic turn*, William Uricchio argues that “the digital turn, and with it the increased use of location-aware technologies, has yielded innovative (...) applications and posed new questions about the status and value of [identity]” (2011, 25). He claims, that by relying on “algorithmically defined relations” between the subject and their context, these applications challenge formerly existing economies of identity (25). These challenges, he argues, point to “cracks in the façade of subject-object relationship characteristic of the modern era’, and therefore are ‘important places to look for further signs of change” (25.)

Recent controversies surrounding Internet surveillance practices (signal intelligence, the collection of metadata, the PRISM program, etc), and the scandals around Cambridge Analytica (Lapowsky 2019), and most recently Clearview AI (Hill 2020), necessitate the re-thinking of the legal, political, and philosophical implications of the production, management, and most importantly, ownership of digital records, and in close connection to these, the conception of digital subjectivity. Questions and concerns about the ownership of data, the democratization of access, the inadvertent coupling of privacy and transparency, or the much-capitalized-upon issue of security, all accentuate that the concept of the archive is always-already linked to the spectrality of the subject: where is this subject located, and how does it come to be? Who owns the record? And who owns the archive? If (the locus of) ownership sublimates in spectrality, what becomes of agency and responsibility? Thomas Richards’ explication of the archive as a “utopian space of comprehensive knowledge” collected and “united in the service of state” is contested by a conceptualization of the archive where its control means control over the ways political power exerts itself (Richards, 73, 6).

As a consequence, the expansion of archiving technologies has ostensibly resulted in the proliferation of techno-deterministic visions of a future where the question of subjectivity is inexorably linked to the hauntology of the digital: the notion of an empirically verifiable reality has been replaced by the absolutization of “machine-readable data” (Schwartz and Cook, 5). Derrida’s concept of hauntology is particularly useful to explain how digital records call into question the possibility of origin since they always-already appear as ‘specters’ without a former self, without preceding objects or identities. The archive is no longer purely a record, a second order representation

that would presuppose the existence of an origin external to the record, an origin that precedes the record, something the record points to. Instead, the record becomes a simulacrum, it assumes a spectral existence, and as such suspends the primacy of the origin. In other words, it's no longer enough to assume that things of which there is no record, do not exist; now the assumption is that only those things exist (in a verifiable, quantifiable, computable, calculable and, consequently, programmable, manner) of which there is a record.

The consequences of these assumptions are far-reaching: on the one hand, hardcore Derrideans might be contended to see them as a verification and rehabilitation of deconstruction namely that according to these assumptions everything is a text after all (or binary code at a minimum). On the other hand, futurist Ray Kurzweil goes as far as suggesting that very soon humans will no longer exist outside machines, and the universe will transform into a giant computational body (cf. Kurzweil 2003, par. 10, Pugliese 85, Lupton 5-7, Miller 6).

Although such radical evolutionary discussions of the digital are not without problem (cf. Miller 4), it is nevertheless useful to take them into consideration in the light of the recent debates about surveillance and subjectivity. Therefore, it is particularly informative to witness how in only two decades the archive produced some of the most intriguing ambiguities related to questions of subjectivity, agency, responsibility, democracy and political power. Our attention shifted from the celebration of the democratization of information and knowledge, the magic phrases of integrated platforms and cloud computing, to ethical and political concerns about privacy, control, and the ownership of data, not to mention concerns about meta-data and the information that we involuntarily provide on social media platforms and that gets used by third parties (regardless of the regulatory schemas that are meant to control the use, and hopefully prevent the abuse, of such information). It suffices to remind of the general dissatisfaction and uproar each time Facebook changes its privacy policies, or end-users' objection to specific forms of application integration. And yet, from users we turned into content providers, from consumers into prosumers (though the term itself is not without a problem as it seems to overlook the differences between various demographics and user groups, especially in regards to participation that always-already comes with restrictions and power imbalances); we share, we participate, we follow (in spite of the looming ambiguity of the word, also implying intrusion, surveillance), we tag, we poke etc. In return for participation, we surrender segments of our privacy. Thus the flow of information is predicated on what Derrida calls an 'economy of exchange', which, of course, is never symmetrical.

Little surprising it is, then, that the 2015 European Commission counter-terrorism strategy that "will require the blanket collection and storage for up to five years of personal data records of all passengers flying in and out of Europe" generated so much controversy (Travis 2015). As Alan Travis argued in *The Guardian*, "Civil liberty campaigners say the revised European passenger name record plan – in the aftermath of the Paris attacks – breaches a recent European court of justice ruling that blanket collection of personal data without detailed safeguards is a severe incursion on personal privacy." The safeguards mentioned have only partly to do with technological concerns; what's more problematic is the political implications of the questions, and, by extension, the problem

of agency and responsibility: who's going to collect the data, who's going to manage it, who's going to monitor the monitor of the monitors.

But what's even more intriguing, are the socio-political implications and the anxieties about the proliferation of digital technology that popular entertainment media, particularly American premium cable television channels circulate in specific ways. On the one hand, one could argue that the ubiquity of the digital, and in close connection to it, the proliferation of digital surveillance and the increasing attention to cyber-terrorism an immediate and necessary consequence of the post 9/11 paranoia that the same technologies helped to create. Premium television (and recently, streaming services) responded to these changed concepts (and contexts) of criminality by showcasing the 'war-on-terror' genre, with a lot of emphasis on dataveillance, or by offering an interesting counterpoint via the societal challenges of digital culture and social media in programs like *Black Mirror* (Channel 4, 2011-2014, Netflix, 2016-2019) or *Mr. Robot* (USANetwork, 2015-2019) . Interestingly, while programs like *24* (Fox, 2001-2010; 2014) or *Homeland* (Showtime, 2011-) take a celebratory approach to digital devices, surveillance and communications technologies as efficient tools for intelligence work and for the protection of national security, programs like *Black Mirror*, *Mr. Robot*, or *Person of Interest* (CBS, 2011-2016) appear to be more critical about the same technologies, presenting them as threat to people's privacy, and as instances of techno-power through which they're monitored and controlled by the authorities.

The apparent discrepancy between technophilia and technophobia takes on peculiar and paradoxical forms, where the feared and hated instance of technology can only be fought with the help of a technology that is anthropomorphic rather than monstrous, and as such, also displays certain emancipating (if not redeeming) qualities. In *Person of Interest* for instance, concerns about the capabilities of a mass surveillance computer system called 'the Machine', and the objective-focused efficacy of its weaponized version, can easily be read as paranoid responses to (and dramatized previsualizations of the possible consequences of) the recent controversies surrounding Internet surveillance practices (Palatinus 2017).

For the program, the underlying dilemmas are these: what constellation of data constitutes a 'person of interest', what happens to the data that are considered 'irrelevant', and most importantly, can complex ethical dilemmas be modeled via machine-readable algorithms? As the opening quote at the beginning of every episode states, the machine was designed 'to detect acts of terror but it sees everything. Violent crimes involving ordinary people. The Government considers these people irrelevant'. In season one, for instance, it is revealed that as a default setting every day at midnight the Machine deletes all data that the government deems irrelevant for national security – therefore the creators of the Machine faces the question of contemporary machine ethics: can a machine be taught to make decisions on strictly ethical grounds? Therefore, it was a somewhat frightening coincidence when a peculiar video was circulating on Facebook back in 2012 about the physical dimensions, sizes and capacities of Facebook's servers (<https://www.youtube.com/watch?v=RobRpWAu8sM>). The images of the vast server rooms inadvertently make the viewer think that the Machine of *Person of Interest* is no longer fiction.

As a consequence, *Person of Interest's* alleged preoccupation with hacker culture, the darknet, cyber-identity, and, by extension, the highly technological work of cyber-psychologists will hopefully offer a thought-provoking and at the same time informative take on the questions formulated above. In any case, Vincent Miller's argument that 'the online sphere is no longer a realm separate from the offline 'real world' but fully integrated into offline life' (5) seems to be reiterated by the creators through references to the amplified character of the concept, the topicality of the programme and the complexity of the cases presented.

These considerations lead to the recognition, that by participating in digital culture, by being present through social media, – we ourselves become the agents of surveillance too: by 'liking' things, by posting and re-posting, we recycle and circulate content. By logging into places on google earth, by allowing applications to access our location data, we expose ourselves to an unprecedented extent, and become no less privy to the private sphere, to the secret of the other too.

In other words, if the Archive itself has come to denote a supplement or prosthesis of memory, a de-centered space allowing for the free play of meanings, identities, episteme and ideologies to take place, it is necessary to re-think the position of the agency involved in the negotiation of (political) responsibility, and, by extension, the ethical dimension of digital subjectivity. How do we negotiate privacy and the right to secrecy in this context, then? We have to realize that the operation of the secret is predicated on the same principle as that of participation and sharing: we (do not) share a secret; we (do not) participate in the secrecy of the secret. As Derrida writes: "A secret doesn't belong, it can never be said to be at home or in its place. The question of the self: 'who am I' not in the sense of 'who am I' but rather 'who is this 'I' that can say 'who'?' What is the 'I' and what becomes of responsibility once the identity of the 'I' trembles in secret?" (Derrida, 1995)

In a similar fashion, I believe, it is precisely one's secrecy one must give up in the context of the Archive. One's immunity. Sharing and participation opens up the secrecy of the secret. No sharing is ever really done in secret – or, to translate it into the language of Facebook, no one posts in secret, just for themselves. Therefore, one's responsibility to the future becomes apparent in the operations of the archive, in the gravity of participation and sharing.

### **The archive and the spectral subject of mourning. Two examples of practice**

In the following, I'll be presenting two examples of practice that focus specifically on the problem of privacy as opposed to the ways the participatory dimension of social media changes specific social practices.

The first case is a summary of a personal experience that inscribes itself into the ongoing discourse on the affective character of social media. In particular it offers a personal (subjective) insight into why we respond so strongly to certain narratives, representations, mediations of pain and suffering. Here, I draw, on among other things ideas that Kelly Jean Butler put forward. She suggests that in public culture first person life narratives have become central to the understanding of selfhood (2012, 195). It is also important to

notice that public discourse has become dominated by intimate stories of suffering and pain (Berlant, 1999). Similarly, it can be argued that popular digital media has particularly become conducive to the emergence of the mode of testimony by way of its ability to sustain both proximity and distance between the viewer and the subject (cf Ellis, 2000). The following examples are in line with the observations of Van House and Churchill (2008), who argue that “what is remembered individually and collectively depends in part on technologies of memory and the associated socio-technical practices” (296). Facebook profile pages are predicated on the understanding that the self is a “collaborative manufacture between performer and audience” (Davis, Seider and Gardner, 2008, 1086), where users are caught up in processes of verification and feedback – thus contributing to the participatory construction of each-others’ online identities. However, individual users “take ownership of the sum of these interactions as represented by their edited or unedited profile” (McEwen and Scheaffer, 2013, 65). What is at stake in the following examples is precisely the interconnectedness of ownership and agency, as complicated by loss, and by participants’ attempt to maintain, through techniques of memorization, whatever space that warrants for the spectral presence of the sum total of the identity of someone that is no longer in the position to take ownership of their own data, and, consequently, their own online identity.

The following account is personal and not subjective not in the sense that my involvement would amount to participatory agency – what I can offer is more like a testimony of something I witnessed, something I was drawn into, very simply because it happened on Facebook, and, given the context, one was compelled to participate even when one was not actively participating.

It was a seemingly mundane, but tragic event of the death of a friend, that cast a new light on a set of social practices associated with digital interaction, but also on the practice (or a process, or the work) of mourning – the primary conduit of which is conventionally not social media. The twin sister of a friend of mine died of cancer four years ago. I wasn’t ‘Facebook-friends’ with her, only with her sister (who is still alive), but, given Facebook’s peculiar privacy settings, as a friend of a friend, I could still see (and follow) her timeline, her posts, the photos she was tagged in, her likes, etc. What made the situation most uncanny that her profile remained ‘active’ for two years after her passing. Of course, she wasn’t posting, but she was still listed as a ‘friend’, there was a plausible mark, a trace, evidence of her ‘digital presence’ on Facebook. For the very simple reason that there was no one to de-activate her account.

And after a while, the discrepancy between her death and her continued virtual presence on Facebook generated a very peculiar response on the part of her friends, who started posting messages on her timeline. Initially, those were just messages of condolence to the family, or short posts telling about how she was missed. But later the posts became longer, and took on a narrative character, in which people started to share memories about her. The textual elements were very soon followed by photos, and videos commemorating her character, reconstructing and re-fashioning her identity. From a fragmentary structure these components transformed into an articulated narrative on her timeline. Like a counter-life, or a counter-history mixed with autobiography – which was also necessarily a defacement, as her digital identity gradually was becoming an absence

of a presence. Her agency was taken over by others, and by the underlying algorithm of Facebook that arranged those instances of testimony into curious narrative – not just of her passing, but also of the work of mourning on the part of those who participated in these acts of commemoration.

Of course, some people felt ill-at-ease with the continued conversation and some even made assertions that this practice was misplaced, even perverted. The most frequently cited reason was concerns over privacy. Many considered this form of reverence far-fetched and intrusive, a sort of disrespectful peeping into the private sphere of both the deceased and the family. In the end, two years after her death, her family managed to get her profile deactivated.

The other example casts light more on the ways specific communities respond to (images of) loss and destruction. This peculiar example of practice is particularly significant for a number of reasons: first of all, because it clearly demonstrates the fact that images (or in our case, clusters of data), once remixed and circulated via social media, are impossible to depoliticize. And second, because it casts a different light on the question of the automatization of aesthetics, and illustrates the interconnectedness of non-human photography, agency and testimony. The burning down of Notre Dame on 15 April 2019 and the pertaining media response, particularly what people were doing on social media, gave rise to a series of critical speculations on the archival potential, as well as the hauntology, of digital photography: many social media users started posting images (mostly on Facebook and Instagram) of themselves that they had taken in front of Notre Dame some time in the past. The commonality these images had was that they hadn't been shared before, they were mostly typical touristy snapshots of those people who visited Notre Dame when they were in Paris. It could be suggested that this 'frenzy' could have multiple readings, and mis-readings, but it would be too wrong to just say people were boasting how they had been fortunate or privileged to see this famous attraction and, by posting about it, would want to carve out a piece of the tragedy for themselves, by gesturing at being personally affected by it. The gesture of sharing those images showed a peculiar working of the digital archive and the collation of the personal and the collective, where these photographs were not simply intended as a means to cut out a moment in time and freeze it for posterity, but rather as an act of opening up subjective histories to a collective act of remembrance.

A lot of people joined the discussion, many were talking about acts of mourning in a social media context. Many even compared it to the images of the collapsing Twin Towers back in 2001. I would like to highlight two points: to me those postings were not simply the opening of the personal archive, but rather acts of testimony -- the in-scription (or a-scription) of the personal onto something remote; remote in the sense of physical distance at the time of the tragedy, and remote also in the sense of the (derridean) deferral, that temporal distance between the (images of the) tragedy and the personal photo unearthed from the personal archive. Moreover, I saw those personal images as attempts (in vain) to re-construct a ruin of human monument (Colebrook) via digital supplementation. I was also struck by the iconic quality those images acquired by way of this exchange: the cathedral itself was no longer simply a cultural icon, more precisely an embodiment of a part of European history, ideology, system of values, a work of art with

an aura (in the Benjaminian sense), but it also became an iconic image of destruction too that prompted other similar images from times when the Islamic state destroyed the temple in Palmyra or the museum in Mosul – but one could mention many similar iconic destructions, from the pyramids to the burning down of the library of Alexandria. The ‘only’ difference is, perhaps, the immediacy of the experience, and the ways photographic memory (that is, participating in collective memory and mourning via the sharing of photography) replaces / supplements the original. To me, beyond the tragedy of course, this is the ‘meaning’ of this event: the re-interpretation of this human monument in the tension of obsolescence and persistence. The Notre Dame is truly the vanishing object of technology (in our case, photography).

These testimonies were clearly part of a coping strategy. And besides their obvious psychological implications, it is also important to acknowledge that they transformed the work of mourning into a truly shared, participatory experience that was lived in a social media environment, and in which the virtual /spectral identity of the deceased also ‘participated’. To borrow words of Judith Butler “... a longing that cannot reach the one to whom it is addressed, but does not for that reason forfeit itself as longing. The act of mourning thus becomes a continued way of ‘speaking to’ the other who is gone, even though the other is gone, in spite of the fact that the other is gone, precisely because that other is gone” (Butler, 2004).

The spectral presence of my friend’s sister, however, continues not only in the virtual world but also in real life – in her twin sister. Their bond calls attention to the uncanny resonance and resemblance between two very different and seemingly incompatible interpretations of ‘code’ -- the twins, being each others’ images, the replications of the same code,’ and the Facebook identity that is – code, and that replicates, simulates and transcends real-life, often taking over the place of the originary, blending with the subject so inherently that without it the subject loses part of her identity.

### **Works cited:**

- Acker, A., Kreisberg, A. “Social media data archives in an API-driven world”. *Arch Sci* 20, 105–123 (2020). Web: <https://doi.org/10.1007/s10502-019-09325-9> [28.07.220].
- Baer T. (2019) How Real-World Biases Are Mirrored by Algorithms. In: *Understand, Manage, and Prevent Algorithmic Bias*. Apress, Berkeley, CA. 53-57.
- Berlant, L. “The subject of true feeling: Pain, privacy, and politics”. *Cultural Pluralism, Identity Politics, and the Law*. A. Sarat and T.R. Kearns (eds), University of Michigan Press, 1999, 49–84.
- Berry, David M. and Anders Fagerjord. *Digital Humanities*. Cambridge: Polity Press. 2017.
- Boyd, D, Crawford, K (2012) “Critical questions for big data. *Information Communication and Society* 15(5): 662–679.
- Butler, Judith. “Jacques Derrida”. *London Review of Books*, 26 (2004), Article 32.
- Butler, Kelly Jean: “The Beginning of Community”: Witnessing Ourselves in Australian Story”. Darian-Smith, Kate and Sue Turnbull (eds.) *Remembering Television. Histories, Technologies, Memories*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012, 192-209.

- Crawford, Kate and Trevor Paglen: "Excavating AI: The Politics of Training Sets for Machine Learning" (September 19, 2019). Web: <https://excavating.ai> [09.09.2020].
- Davis, K., Seider, S., & Gardner, H. When false representations ring true (and when they don't). *Social Research*, 75, (2008), 1085-1108. Web: <http://search.proquest.com/docview/209672060?accountid=14771> [09.09.2020].
- Derrida, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression". *diacritics*. Vol. 25. No. 2. 1995 (summer), 9-63.
- . *The Gift of Death*. University of Chicago Press, 1996.
- Ellis, J. *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. I.B. Tauris, 2000.
- Ham, C.-D., Lee, J., Hayes, J. L., & Bae, Y. H. (2019). "Exploring sharing behaviors across social media platforms." *International Journal of Market Research*, 61(2), 157-177. Web: <https://doi.org/10.1177/1470785318782790> [09.09.2020].
- Hill, Kashmir. "The Secretive Company That Might End Privacy as We Know It." *New York Times*, 18 Jan 2020. Web: <https://www.nytimes.com/2020/01/18/technology/clearview-privacy-facial-recognition.html> [23.07.2020].
- Kaun, Anne and Stiernstedt, Fredrik. 'Facebook Time: Technological and Institutional Affordances for Media' *New Media and Society*. 2014: 16 (7), 1154-1168.
- Kitchin, Rob: "Big Data, New Epistemologies and Paradigm Shifts" *Big Data & Society*, (April 2014). Web doi: 10.1177/2053951714528481 [23.07.2020].
- Kurzweil, Ray. "Human Body Version 2.0." *KurzweilAI.net* Feb. 17, 2003. Web: <https://www.kurzweilai.net/human-body-version-20> [27.07.2020].
- Lapowsky, Issie. "How Cambridge Analytica Sparked the Great Privacy Awakening." *Wired*. 03.17.2019. Web: <https://www.wired.com/story/cambridge-analytica-facebook-privacy-awakening/> [25.07.2020].
- Lupton, Deborah (2016): "The diverse domains of quantified selves: self-tracking modes and dataveillance" *Economy and Society*. 1-22. Web: <http://dx.doi.org/10.1080/03085147.2016.1143726> [15.07.2020].
- Manovich, Lev. 'Selficity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media.' Web: <http://manovich.net/index.php/projects/selficity-exploring> [15.07.2020].
- McEwen, Rhonda N. and Kathleen Scheaffer. "Virtual Mourning and Memory Construction on Facebook: Here Are the Terms of Use." *Bulletin of Science, Technology & Society*. 2013, Vol 33(3-4) 64-75.
- Miller, Vincent. *Understanding Digital Culture*. London: Sage, 2011.
- Nieborg, David B, and Anne Helmond. "The Political Economy of Facebook's Platformization in the Mobile Ecosystem: Facebook Messenger as a Platform Instance." *Media, Culture & Society* 41, no. 2 (March 2019): 196-218.
- Palatinus, Levente David: 'Humans, Machines and the Screen of the Anthropocene.' Thematic Issue. *Americana E-Journal of American Studies in Hungary*. Eds: Anna Kerchy. Vol. XIII. No. 2. (2017 Summer). Web: <http://americanajejournal.hu/vol13no2/palatinus> [15.07.2020].
- Pugliese, Joseph. *Biometrics*. New York: Routledge, 2010.
- Richards, Thomas. *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. London and New York, 1993.



- Stiegler, Bernard. *Technics and Time*. (trans. Richard Beardsworth and George Collins), Stanford University Press, 1998.
- Schwartz, Joan M. and TERRY Cook. 'Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory'. *Archival Science*. 2. 2002, 1-19.
- Tifentale, Alise and Lev Manovich: "Competitive Photography and the Representation of the Self". Eckel, Julia, Ruchatz, Jens, Wirth, Sabine (Eds.). *Exploring the Selfie: Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018, 167-187.
- Thaller, Manfred. 'Humanities in the Digital Ecosystem'. Keynote at *AIUCD 2014: La metodologia della ricerca umanistica nell'ecosistems digitale*. University of Bologna, 18-19 September, 2014.
- Travis, Alan. "European counter-terror plan involves blanket collection of passengers' data". *The Guardian*. 28 January, 2015. Web: <http://www.theguardian.com/uk-news/2015/jan/28/european-commission-blanket-collection-passenger-data> [28.07.2020].
- Uricchio, William. "The algorithmic turn: photosynth, augmented reality and the changing implications of the image". *Visual Studies*, Vol. 26, No. 1, March 2011, 25-35.
- Van House, N., & Churchill, E. F. (2008). "Technologies of memory: Key issues and critical perspectives." *Memory Studies*, 3, 395-310.
- Zhang, Zongyi. "Infrastructuralization of Tik Tok: Transformation, Power Relationships, and Platformization of Video Entertainment in China." *Media, Culture & Society*, (July 2020). Web doi:10.1177/0163443720939452 [28.07.2020].



*Diego Peller*

(Universidad de Buenos Aires)

## **El giro narrativo en la crítica argentina reciente: transformaciones institucionales, resistencias y debates**

**Abstract: The Narrative Turn in Recent Argentine Criticism: Institutional Transformations, Resistances and Debates.**

In Argentina there is a strong tradition of writers who are at the same time critics. Jorge Panesi points out that in recent years something a new approach has been adopted: academic critics tend to contaminate their texts with literary marks. The paper investigates the implications of critics who start to narrate and set aside the restrictions imposed on them by their professional practice. The presented research points out that both this so called narrative turn (also called the “conservative turn”) as well as Panesi’s interpretations are symptomatic of anxiety that reflects an institutional crisis that affects the status and boundaries of literary criticism.

**Keywords:** recent Argentine criticism, institutional transformations, narrative turn, conservative turn, resistances, Jorge Panesi

A fines de los años sesenta, un conjunto de autores nucleados en torno a la revista francesa *Tel Quel* (Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Philippe Sollers) se sirvieron de la noción de *escritura*, en sus diversas formulaciones, para llevar adelante una operación conceptual de difuminación de las fronteras entre ficción, crítica y teoría (Ffrench; Forest). Esta operación tenía un sesgo marcadamente polémico, y se esgrimía contra una concepción humanista que postulaba una distinción tajante entre la obra literaria como acto creativo “primario” y la crítica y la teoría como lenguajes “segundos”, parasitarios. Al pasar de la obra al texto, al decretar la muerte del autor, al afirmar que la ficción literaria en definitiva también era, como la crítica, escritura entramada con otras escrituras, cadena significante enhebrada en una red infinita de intertextualidades, Barthes “rebajaba” a la literatura, entendida antes como lenguaje adánico, fundacional, creador de un mundo *ex nihilo*; y al mismo tiempo, producía un *upgrade* para la crítica y la teoría, que dejaban de estar situadas en un lugar subalterno respecto de la ficción (*De la obra al texto* 81-82). En realidad, si nos fijamos bien, nada había cambiado para la crítica, ella seguía siendo un lenguaje que hablaba de otro, pero ya no se la podía etiquetar como “metalenguaje”, porque en realidad *no había otra cosa que metalenguajes* en un juego abierto a la diseminación, sin origen ni clausura posible.

Jorge Wolff ha estudiado esta operación crítica en Argentina y Brasil en su libro *Telquelismos latinoamericanos*. En el caso de la Argentina, Wolff se centra en la revista *Los Libros* (1969-1976) y en las figuras de Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia, fundamentales para

comprender la época, aunque el principal exponente local de la operación “telqueliana” de contaminación conceptual y retórica entre crítica y ficción no fue *Los Libros* sino la revista *Literal* (1973-1977), en la que participaron Germán García, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Josefina Ludmer, María Moreno y Oscar Masotta entre otros. En sus páginas tuvo lugar la puesta en acto de un injerto entre ficción, crítica y teoría: anonimato de los textos, escritura a cuatro manos, contaminación de textos teóricos con rasgos propios de la escritura literaria y viceversa, fueron algunas de las marcas distintivas de la autodenominada *flexión literal* (Peller 2010). Según esta novedosa conceptualización, el crítico resultaba ser, a fin de cuentas, un escritor, en la medida en que, como sentenciaba Barthes, “también escribo mi lectura” (*S/Z* 7). Ocurrencia que tuvo sus inflexiones latinoamericanas, entre ellas la de Piglia cuando definía a la crítica como “una de las formas modernas de la autobiografía” (13). Pero entre la fórmula de Barthes y la de Piglia se producía un deslizamiento significativo, porque una cosa es *escribir la propia lectura*, dejar registro escrito de esos momentos en que, decía Barthes, el lector “levanta la cabeza”, no por desinterés o distracción sino justamente porque la lectura lo ha tocado hasta conmoverlo; y otra muy diferente es *narrar la propia vida* en ese entramado de experiencias de lectura. Para aquel que se define en términos existenciales y profesionales como crítico, no parece tan inquietante el reconocimiento de que lo que hace es escribir, como el paso que implica afirmar que lo que hace es construir un relato, contar una historia. Quizás sea por eso que, cuando acepte escribir su autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes*, el crítico francés lo haga no sin reparos y resistencias: la narración autobiográfica hará su despliegue, pero trabajada por las fuerzas mediadoras de lo indirecto, lo oblicuo, la distorsión que rompe el orden cronológico reemplazándolo por ejes temáticos como “Activo/reactivo”, “La comodidad”, etc., de manera que lo que leemos es un léxico de su vida antes que un relato. La resistencia barthesiana a escribir una autobiografía clásica es doble: por un lado, se trata de una resistencia al “giro autobiográfico” (ponerse él, un crítico, a contar *su vida*) pero también, en términos más amplios, es una resistencia al “giro narrativo” (ponerse él, un crítico, a contar). Creerse un cuento o contar un cuento para que otros se lo crean: esa sería, justamente, la definición misma de aquello que *no hace* un crítico, en ello radica su razón de ser: crítico sería aquel que no (se) contaría ni (se) creería ningún cuento, aquel que no cedería a la tentación de (dejarse) seducir por los relatos. En ese punto preciso se hace evidente el vínculo constitutivo de la crítica con el Iluminismo, algo que fue señalado por el último Foucault en su relectura de Kant. Según la argumentación foucaultiana, en determinado momento de la historia europea (a partir de los siglos XV-XVI), como contracara de la “pastoral cristiana” con su énfasis en la importancia crucial de la obediencia, del “dejarse gobernar” hacia la salvación, se habría desarrollado en Europa la voluntad contraria, la “actitud crítica” entendida como “el arte de no ser tan gobernado”. En “¿Qué es la crítica?”, conferencia pronunciada en 1978 que anticipa sus investigaciones posteriores, Foucault caracteriza la “actitud crítica” como un modo específico de anudamiento del sujeto en relación a la verdad y al poder; una *decisión* que conlleva una singular *experiencia*, a la que Foucault emparenta con la virtud (47). Se trata de un fenómeno ético y performativo: qué le sucede a un sujeto cuando decide sostener “el coraje de decir la verdad”, aquello que él considera la verdad, sin importar las consecuencias:

La crítica es el movimiento por medio del cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad sobre sus efectos del poder y al poder sobre sus discursos de verdad; la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, el de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente por función la desujeción en el juego de lo que podríamos llamar, en una palabra, la política de la verdad (52).

Pero si la crítica se resiste, y con coraje, es porque la tentación del relato no deja de acecharla, como el mayor de los peligros. Parecerían ser al menos dos los aspectos en los que el gesto de ceder y “entregarse a los relatos” haría peligrar el núcleo mismo de su identidad. Por un lado, en su estatuto epistemológico: la crítica siempre aspiró a ser un discurso, si no “objetivo”, al menos asertivo. Ponerse a contar historias supone una cierta renuncia a sus aspiraciones de enunciar una palabra que se inserte en los juegos del saber, o al menos en los juegos del saber científico, porque no olvidemos que las narraciones siempre han estado vinculadas a la transmisión de un saber-experiencia, como nos recuerda Walter Benjamin en su clásico ensayo *El narrador*. Por otro lado, el relato, aun en sus formas más fragmentarias y digresivas, presenta una tendencia a la totalización: quien cuenta un cuento, y más aún quien se lo cree, acepta, al menos por un momento, una totalización narrativa que construye una explicación coherente de un mundo posible. La actitud propia de la crítica sería, justamente, la de quien se resiste, desde un primer momento, por un impulso inmediato e irrenunciable, a que le vendan o a vender un relato. Así opera Barthes en su autobiografía: interrumpiendo, cortando de cuajo todo atisbo narrativo apenas se esboza. Y no casualmente Derrida, otra de las firmas enredadas en esta historia de diseminación de las fronteras entre la literatura y los discursos del saber, declara, en la apertura misma de sus *Memorias para Paul de Man*, “Nunca supe contar una historia” (17). ¿Derrida nunca supo contar una historia? ¿Quién que lo haya leído con un mínimo de entusiasmo y atención podría creerle, siquiera por un segundo? Basta con el libro sobre Paul de Man para demostrar lo contrario. Pero no es eso lo que importa. Lo interesante es que Derrida haya necesitado presentarse así, ante sí mismo y ante sus lectores, hasta el punto de hacer de esa supuesta imposibilidad un rasgo identitario: *yo soy aquel que nunca supo contar una historia, aquel que habría deseado quizás contar o contarse una historia, pero no supo o no quiso ceder a ese impulso*. ¿Qué se jugaba, para Derrida, en sostener esa historia de que él nunca supo contar una? ¿Qué (le) habría pasado si de repente se hubiera puesto a contarlas o simplemente hubiera reconocido que, en realidad, no había dejado de hacerlo?

## La crítica argentina y la seducción del relato

Me pregunto entonces qué está sucediendo cuando algunos integrantes destacados de la comunidad disciplinaria de la crítica profesional en Argentina se precipitan de pronto en la narración literaria, como ha señalado Jorge Panesi en su libro *La seducción de los relatos*, con su reconocida sensibilidad para detectar transformaciones que inquietan los consensos institucionales:

Actualmente hay tanteos o ensayos en los que la crítica argentina se identifica con la literatura y quiere ser enteramente literaria, borrando las ataduras institucionales que han formado su historia. Lo intenta ya sea asumiendo en su discurso procedimientos abiertamente literarios, o bien, tiñendo su proceder con inscripciones autobiográficas (el diario, la crónica) que sustituyen los sesudos protocolos académicos que fueron los reservorios privilegiados de su verosimilitud (16).

En Argentina existe una fuerte tradición de cruce entre literatura y crítica, y la lista de escritores-críticos es prestigiosa: David Viñas, Noé Jitrik, Ricardo Piglia, Sylvia Molloy, Alan Pauls, Carlos Gamerro, Martín Kohan, Graciela Speranza, Elsa Drucaroff, Silvio Mattoni, Daniel Link, etcétera. Pero, en líneas generales, se trata de figuras que han sostenido una “doble vida”, una inscripción doble. Dos leyes, dos instituciones, dos prácticas que, en principio, no se mezclan: por un lado, se desempeñan como críticos y profesores universitarios; por otro, son escritores de ficción en sentido clásico (escriben y publican novelas, cuentos, etc.). En los últimos años, señala Panesi, viene sucediendo algo diferente: críticos académicos, en muchos casos sin un recorrido previo como escritores de ficción, desdibujan las fronteras y comienzan a “contaminar” su producción crítica con marcas literarias, principalmente de las así llamadas “escrituras íntimas”: practican una retórica de las escrituras íntimas, pero se exhiben en las redes, en tiempo real, como un espectáculo público. Estos “críticos académicos (créanme: los hay) que, bordeando la impudicia, practican esa forma del diario íntimo y privado [...] que llamamos *blogs*” (*La seducción* 122), señala Panesi, exagerando un poco, pero sólo un poco, su malestar, lo hacen llevados por un afán o un ideal constitutivo de la crítica académica, el de “salirse de la academia”, que la lleva a desear un tiempo y un espacio otro, un afuera que para Panesi tiene mucho de ilusorio o de imaginario: se trata de una ilusión constitutiva, productiva, pero de una ilusión al fin. No hay “afuera” al que salir porque en realidad la crítica nunca ha estado “encerrada” en la universidad como un espacio puro, aislado de los avatares políticos; no podría estarlo, ya que los claustros están, desde el vamos, contaminados por su afuera, atravesados por la política y por la economía, sólo que se sostienen en otra ilusión estructural, la de su aislamiento o retraimiento con respecto a las demandas del presente:

Se me ocurre que si el tiempo académico es cansino y corre el peligro de repetirse en su asentamiento tranquilizador, o en sus verdades de difícil remoción, necesita de otro tiempo más ágil, de un contacto más estrecho con *lo que se imagina* son otros campos culturales, más vastos, más abiertos, o sencillamente otros, porque no le alcanza con volver a sopesar y reexaminar indefinidamente lo que sabe. Necesita el aire de un campo abierto, o en todo caso, plantear lo mismo que discute en los claustros, sin el aparato de las pruebas y los filtros (*La seducción* 121; énfasis agregado).

Esta necesidad explicaría, entre otras cosas, la existencia de revistas culturales para-universitarias (*Punto de Vista*, *El Ojo Mochó*) y respondería a la pregunta por qué es lo que introducen de nuevo con respecto a los debates académicos: “No se trata de un público diferente, o de un público demasiado diferente, ni tampoco de cuestiones diferentes; se trata de un deseo de participación, de intervención *más o menos ilusoria* y, sobre todo, de un deseo de libertad” (*La seducción* 121; énfasis agregado). Un deseo o ilusión

de libertad que viene acompañada por un movimiento egotista: los críticos académicos de pronto quieren hablar en nombre propio, desean convertirse en autores, según el modelo subjetivo del escritor, y no del científico que contribuye casi anónimamente a la empresa colectiva de saber. Estaríamos, en principio, frente a dos fenómenos distintos, aunque coincidentes. Un giro narrativo en la crítica que toma predominantemente la forma de un giro autobiográfico. Habría que interrogar esta superposición que llega casi a homologar ambos fenómenos: podría haber, en principio, un giro de la crítica hacia la escritura, la ficción o el relato que no pasase necesariamente por las escrituras del yo. Aunque lo cierto es que en la mayoría de los casos se da una coincidencia de ambos fenómenos. ¿Entonces el giro autobiográfico en la crítica es solo una proyección narcisista del yo del crítico sobre sus escritos? En algunos casos, probablemente los menos interesantes, así es. Pero en otros hay algo más sustancial en juego: la emergencia de una subjetividad-acontecimiento que no existía previamente y que se configura precariamente ahí, en la experiencia de escritura, y que se aparta tanto del “yo fuerte” del crítico exhibicionista, como del yo igualmente fuerte del “crítico científico”, fuerte este último en la operación de auto-borrado, en la violencia del control que ejerce sobre sí en nombre del “rigor” de la ciencia, como Odiseo haciéndose atar al mástil de su nave para poder oír el canto de las sirenas sin ceder a la seducción, según recuerda la bella formulación de Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*.

El periplo de Alberto Giordano resulta elocuente en este sentido: pasó de sostener una crítica acorde con los protocolos académicos profesionales, aunque presionando “desde adentro” sus restricciones discursivas a través de una defensa de la ética del ensayista como metodología apropiada para los estudios literarios, hacia una indagación teórica y crítica de las escrituras íntimas (los diarios de escritores), hasta que en determinado momento comenzó a llevar un diario en Facebook en el que las entradas que todavía podían leerse como ejercicios críticos comenzaron a alternar con ejercicios de escritura íntima, confesional, que desembocaron en los libros *El tiempo de la convalecencia* (2017) y *El tiempo de la improvisación* (2019). Pero el caso de Giordano, siendo el más emblemático, no es el único. Como señala Panesi, se advierten diferentes formas de coqueteo con la ficción en el último libro de Ludmer, *Aquí América Latina* (2010), en el que el subtítulo (*Una especulación*) habilita el tono conjetural de enunciación: “Supongamos que...” (9), “Imaginemos que...” (26).<sup>1</sup> Pero también Nicolás Rosa se dejaba tentar por la narración en su último libro, titulado *Relatos críticos* (2006). Que se trate de los últimos libros publicados por sus autores no parece menor: es como si, al final de sus vidas, cual esos pecadores que abrazan la fe en su agonía, estos críticos, acérrimos defensores de la cientificidad de la crítica en los “años salvajes de la teoría”, como los ha caracterizado Asenzi Pérez (2006), se lanzaran, en su último impulso, hacia el relato. ¿Se trata de una mera ilusión? Si la observamos desde el punto de vista de la institución, sí. Observada desde la perspectiva del funcionamiento institucional de la crítica, la “libertad” de sus sujetos es una “ilusión necesaria” que hace que el juego continúe, y nada más. “Creen

1 Este sencillo procedimiento de ficcionalización, que tiñe todo el texto, remite nuevamente al *Barthes por Barthes*, que se abría con la inscripción manuscrita: “Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela” (18).

ser libres, pero no hacen más que cumplir el juego predeterminado por la institución”, o también “los sujetos pasan, la institución queda”, parece decir el crítico que desenmascara las ilusiones narcisistas de quienes pugnan por un espacio de libertad, de quienes manotean tanteando en vano un pensamiento del afuera. Pero ese movimiento acaso no vea, o tienda a olvidar que la existencia de la institución misma (y esto se aplica a la universidad, a la crítica y también a la literatura) no es menos ilusoria o fantasmática que la de los sujetos. En todo caso, y como mucho, es una ilusión que dura un poco más. ¿Tiene algún sentido identificarlas como ilusiones? Por más que se aclare que se trata de “ilusiones necesarias”, ¿no se desliza siempre, en el uso del calificativo, la sugerencia de que habría algo, alguna posición subjetiva, que no sería una ilusión, que pertenecería a un orden más firme, de mayor consistencia? Acaso la del crítico lúcido y desencantado que desenmascara las ilusiones de los otros sin participar él mismo del juego.

### **El malestar de la crítica: giro conservador y resistencias al relato**

¿Qué está pasando entonces cuando los críticos se ponen a narrar, haciendo a un lado el delicado juego de auto-restricciones que les impone su práctica profesional? ¿La crítica ya no se presenta como una perspectiva potente desde la cual mirar el mundo? En efecto, lo que parecería estar en juego es una crisis más general del estatuto de la crítica: por un lado, si de “eficacia política” se trata, la crítica literaria parecería ver desdibujado cada vez más su potencial desestabilizador frente a otras formas de intervención en apariencia más directas y efectivas (pienso en los diversos activismos vinculados a la ecología, los derechos humanos, las luchas identitarias de las minorías). Por otro lado, se puede advertir un novedoso interés por la “escritura creativa” como disciplina universitaria. Un síntoma de este fenómeno, que sin dudas no ha dejado de causar inquietud en la comunidad académica, es la reciente creación de una Licenciatura en Artes de la Escritura en la Universidad Nacional de las Artes. Se trata de la primera carrera de grado de este tipo en la Argentina, que viene a satisfacer una demanda de larga data (“la universidad enseña a leer e investigar, quizás a enseñar, pero no a escribir literatura”), una demanda pragmática ante la cual la respuesta tantas veces oída (“nadie puede enseñar a escribir literatura”) de pronto suena romántica y hueca. ¿Qué cambió entre los años de la asistencia masiva a los seminarios de Ludmer en los 80 o de Piglia en los 90 y la situación actual? (Peller 2016 y 2018). Los estudiantes no iban a escucharlos en masa sólo porque no tuvieran la opción de estudiar escritura creativa. Había un interés apasionado por la teoría y la crítica que parece estar en declive. Aunque, al mismo tiempo, un grupo reducido pero persistente ha continuado volcándose a la crítica académica como camino, desarrollando niveles de competitividad y de profesionalización crecientes. Un cambio de *ethos* entre los más jóvenes y al mismo tiempo una estrategia de supervivencia ante las políticas cada vez más restrictivas en términos de acceso a la carrera de investigación profesional. Sin dudas, ante las crecientes demandas y exigencias, habrá quienes extremen su dedicación para no “quedarse afuera” del sector cada vez más restringido de los que cumplen con los estándares. Entre este sector, el de quienes siguen sintiendo el llamado de ese discurso enredado con los



juegos institucionales del saber sobre la literatura que es la crítica académica, se puede apreciar lo que llamaría, jugando un poco con las palabras, un “giro conservador”. Se trata de un movimiento que en principio parecería contrapuesto al giro hacia el relato, pero que resulta complementario. Durante el apogeo o “el tiempo de la teoría” (Panesi *La seducción* 215), el gesto principal, constitutivo, revoltoso y revolucionario de la crítica era el de una negatividad sin resto que se prodigaba en operaciones de desmontaje, desnaturalización, desmitificación, deconstrucción, demolición, derrumbe. Por el contrario, toda operación positiva, de conservación, resguardo, memoria, canonización, celebración, homenaje, protección, archivo, se consideraba, a priori, patrimonio de la derecha académica más rancia. Sin dudas que la crisis de la izquierda revolucionaria y sus protocolos de lectura ha influido en la configuración de lo que llamo “giro conservador de la crítica literaria”. También sin duda se puede leer allí, en una vertiente si se quiere más optimista, una respuesta enérgica a las políticas de desaparición, exterminio sistemático de cuerpos, de vidas y de archivos puesta en acto desde el Estado durante la última dictadura cívico-militar. Es ante estas políticas de borrado sistemático, que el gesto de conservar, preservar, salvar, recordar, archivar, pudo cambiar de signo ideológico y leerse como un gesto de resistencia, un “gesto crítico”, aunque habría que preguntarse si resistencia y crítica pueden llegar a considerarse operaciones equivalentes. En todo caso, es en este marco que trabajos recientes, orientados a la conservación y recuperación de clases, archivos, revistas, imágenes, etc., pueden pensarse a sí mismos como “actos críticos”. Pero creo que puede leerse también en este “giro conservador” el síntoma de una profesionalización creciente: entre quienes buscan hacer de la crítica académica su profesión, el trabajo con corpus de archivo, con documentos, con revistas, desgravaciones de clases y entrevistas, haciendo uso de las herramientas metodológicas de la historia y la sociología literaria, les otorga, o eso suponen, un suelo más firme, un fundamento empírico, material, una mayor solidez para sus proyectos, como si ese fundamento archivístico y documental alejara a estos trabajos de “la seducción de los relatos” en su contracara ominosa: el temor a pensar, o a que otros piensen, que lo que se está haciendo es apenas una “fábula crítica”.

Pero también habrá quienes, sin necesariamente renegar de su condición crítica, sin pensarse necesariamente “afuera” de la crítica académica, se sigan permitiendo el lujo inaudito de ponerse a narrar historias, beneficio exorbitante de quien que sabe que, dada la situación cada vez más marginal de la crítica literaria, después de todo tiene poco que perder.

### **De “los años salvajes de la teoría” a “la seducción de los relatos”**

Resulta significativo que haya sido Panesi quien señalara esta reciente “seducción de los relatos” en la crítica argentina. Director del Departamento de Letras de la Universidad de Buenos Aires, con algunas interrupciones, desde la refundación de la carrera en 1984, tras la última dictadura cívico-militar, hasta fines de la primera década del nuevo siglo, y Profesor de Teoría y Análisis Literario durante más de treinta años, su figura está ligada de manera indisoluble a la historia de la renovación disciplinar de los estudios

literarios en la Argentina posdictadura, los “años dorados” de la teoría literaria. Siempre fue un defensor de los injertos de la teoría con la crítica y la literatura, o para ser más precisos: siempre señaló burlescamente el gesto reactivo de quienes pretendían legislar en contra de los peligros de esa contaminación en defensa de una supuesta “pureza” de la literatura (*Críticas* 35-36). Sin embargo, inesperadamente, declara en una entrevista, tras la salida de su nuevo libro, sentirse una persona “victoriana”, formada en la idea de que la voz del crítico tendría que ser “lo más neutra posible”:

En rigor, después de haber pasado por muchos marcos teóricos, la crítica argentina comenzó a reclinarse sobre sí misma. Ahí aparece lo que algunos llamaron, precisamente no yo, la crítica-ficción, o la ficcionalización de la crítica. Y para una persona victoriana como yo, victoriana en el sentido de que fue educada escolarmente en los '60 y los '70, la voz del crítico tenía que ser una voz neutra, o lo más neutra posible. Esa es mi educación, y en cierto modo, ahora estamos en un momento en el que la crítica no sólo es ficción, sino también manifestación de los afectos del crítico. Entre las formas de ficcionalización que tiene la crítica, una es el componente autobiográfico que pone el crítico en lo que lee. Para mí, la crítica literaria está amenazada por la ficción (Bogado 5).

La ficción acecha y es una de las formas de la seducción de los relatos. Otra forma de esta seducción es la tentación que para los críticos literarios representan la política y sus “grandes relatos”: “dar el salto” hacia la política y los medios masivos, ampliar el campo de acción, pasar de un objeto restringido como es la literatura a otro tanto más amplio y relevante en cuanto a sus alcances sociales: volverse un analista del discurso político o de la política misma, ser un intelectual mediático (los ejemplos privilegiados en los años 2004-2014, de uno y otro lado de “la grieta” que divide y constituye el espacio político argentino son Horacio González, representante intelectual del kirchnerismo, y Beatriz Sarlo, abanderada intelectual del anti-kirchnerismo). El detalle del que parte Panesi es notable, y su equidistancia crítica, su colocación “por afuera” de la contienda, es lo que le permite ver eso que a todos se les escapa. Ya desde los años 90 González y Sarlo, y las revistas *El ojo mocho* y *Punto de Vista*, constituyen dos modelos contrapuestos del intelectual crítico en la Argentina (Podlubne). Por eso resulta tan inquietante el gesto compartido que detecta Panesi: ambos autores, en plena contienda ideológico-política, publican en 2014, casi en simultáneo, un libro de relatos: *Viajes y Besar a la muerta*, respectivamente. ¿Qué buscan Sarlo y González en el relato? ¿Lo mismo que buscaron antes en la política? ¿Se trata del mismo impulso, la ilusión de un afuera que permitiera salir de las restricciones de la crítica profesional? Frente a esas ilusiones de trascendencia, Panesi sería el que permanece en la clausura, en la inmanencia del espacio “propio” de la crítica, pero no porque crea que se trata de un espacio cerrado o puro, sino todo lo contrario: porque no es necesario ir a buscar la política “afuera”, a “la calle”, al “mundo real” porque la política ha estado siempre, desde su constitución misma, operando en eso que llamamos “el claustro”. Y en un punto Panesi tiene toda la razón, resulta evidente que algo de esa ilusión de fuga alienta las búsquedas, tan disímiles por otra parte, de Sarlo, González, Giordano y otros. ¿Pero por qué considerarlas una “ilusión”? ¿Habría algo que no lo fuera? ¿No es esa la ilusión máxima, la ilusión iluminista de la crítica, no dejarse ilusionar, no dejarse seducir, permanecer encerrada, en su espacio de clausura, en la pura inmanencia de su lucidez? ¿No es esa la seducción última a la que debería

resistir? ¿Qué precio de fidelidad a la crítica debe pagar Panesi para permanecer en ese “espacio neutral”, “equidistante”, de exterioridad ante las contiendas ideológicas, desde el que puede “ver” eso que nadie más vio? ¿Por qué la subjetividad del crítico debería ser austera, ascética, decorosa, reservada? Porque algo de pudor borgeano hay en el escándalo con que Panesi señala las efusiones sentimentales de estos críticos devenidos narradores: “Sarlo y González comparten el interés por la cultura popular, por el peronismo y la liturgia del peronismo, por el atractivo de Eva Perón y por analizar no solo el tejido argumentativo-racional de la política, sino también sus aspectos emocionales o míticos” (89). Y hay también un cierto “realismo político” en Panesi, una mirada lúcida y desencantada, que observa con distancia irónica a estos colegas que de diferentes maneras caen presos de la ilusión de “salir” más allá de las fronteras de la academia, de los claustros, del encierro asfixiante en que resuena el discurso de la crítica especializada. Es cierto que algo de ilusorio, de deslumbramiento imaginario hay en estos derroteros, que muy probablemente concluyan con una “recaída” en el espacio propio. Pero, ¿quién podría asegurar que regresan iguales? ¿Que son los mismos? En definitiva, la creencia de que es posible salir resulta tan ilusoria, tan imaginaria, como aquella contraria: la de que es posible permanecer dentro del espacio enclaustrado de la crítica académica, sin cruzar la frontera, como una especie de contracara del campesino de la parábola kafkiana según la célebre lectura propuesta por Jacques Derrida en “Kafka: Ante la ley”. Porque, ¿quién podría estar seguro de permanecer adentro, de que eso no fuera también una absoluta ilusión, siendo la institución por definición inestable, porosa, histórica, y por lo tanto abierta no sólo al riesgo permanente de transformaciones y crisis sino también, eventualmente, al de su desaparición definitiva, al borramiento absoluto no sólo de sí misma sino de toda huella o archivo.

¿Qué le pasaría a Panesi, a su discurso, si se pusiese a contar sus propios relatos, si por un momento cediera él mismo a la seducción? No lo sabemos, y acaso no lo sabemos nunca. Hay algo allí que se abre y se cierra ante lo incalculable. Algo impredecible que, por ejemplo, en el caso de Sarlo o de González constatamos en el transcurso de los pocos años transcurridos desde el hallazgo de Panesi: que ellos, sorprendentemente, no parecen haber quedado fijados a ese rol de intelectuales mediáticos, no parecen haber definido allí una identidad; por el contrario, ese parece haber sido sólo un punto en un recorrido abierto. Del mismo modo que ese momento de “pasaje al relato” parece haber sido, no la confirmación de una posición intelectual fija, el punto de llegada y el reaseguro de una identidad, como la lectura de Panesi dejaba entrever, sino el final de una etapa y el relanzamiento hacia otra cosa. Porque irónicamente allí, en 2014, tanto Sarlo como González, por efecto de transformaciones políticas que sin dudas los excedían ampliamente, parecen haber perdido ese lugar de intelectuales mediáticos en el que parecían tan firmemente instalados, lo que demuestra cuán frágil, inestable y azaroso era. Es evidente que en los críticos que ceden a la seducción de los relatos y se entregan al giro narrativo o autobiográfico, pero también en los que se lanzan entusiastas a las contiendas de la política y los medios, es posible leer signos inequívocos de ansiedad ante las transformaciones institucionales de las últimas décadas en el estatuto de la crítica, pero no menos cierto es que esa misma ansiedad puede leerse en los críticos que buscan afianzar su trabajo en las diversas alternativas de lo que he llamado “giro conservador”, o en el

propio Panesi cuando señala las ilusiones de sus colegas. Los esfuerzos por “salirse” del espacio enclaustrado de la crítica académica resultan así la contracara complementaria de los no menos ilusorios deseos de “permanecer dentro” de sus fronteras. En ambos estaría operando una misma resistencia ante la crisis o a la deconstrucción en curso de la institución crítica, un escenario inquietante en el que resulta particularmente incierto dónde comienzan y dónde terminan los límites institucionales, por lo que se volvería imposible determinar quién y cuándo se encuentra dentro o fuera de su territorio.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica del Iluminismo*. Madrid: Ed. Nacional, 2002.
- Asenzi Pérez, Manuel. *Los años salvajes de la teoría*. Phillippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2006.
- Barthes, Roland. *S/Z*. 1970. México: Siglo XXI, 1980.
- Barthes, Roland. “De la obra al texto”. 1971. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994. 73-82.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. 1975. Traducción y prólogo de Alan Pauls. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. 1936. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun, *Metales Pesados*: Santiago de Chile, 2008.
- Bogado, Fernando. “La seducción que no cesa” (entrevista a Jorge Panesi). Página 12. 19 de agosto de 2018. Web: <https://www.pagina12.com.ar/135927-la-seduccion-que-no-cesa> [30.07.2020].
- Derrida, Jacques. “Kafka: ante la ley”, en *La filosofía como institución*. Barcelona: Granica, 1984.
- Derrida, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Ffrench, Patrick. *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*. Clarendon Press: Oxford, 1995.
- Forest, Philippe. *Historie de Tel Quel*. Paris: Seuil, 1995.
- Foucault, Michel. *¿Qué es la crítica? Seguido de La cultura de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- Giordano, Alberto. *El tiempo de la convalecencia*. Rosario: Iván Rosado, 2017.
- Giordano, Alberto. *El tiempo de la improvisación*. Rosario: Iván Rosado, 2019.
- González, Horacio. *Besar a la muerta*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Panesi, Jorge. “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”. *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000. 17-48.
- Panesi, Jorge. *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- Peller, Diego. “La flexión Literal en la crítica y la literatura argentinas de la década del setenta”. *Filología* XLII (2010): 255-273.

- Peller, Diego. "A propósito de la publicación conjunta de Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria, de Josefina Ludmer, y de Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh, de Ricardo Piglia", *Otra Parte*: 06/10/2016. Web: <https://www.revistaotraparte.com/discusion/a-proposito-de-la-publicacion-conjunta-de-clases-1985- algunos-problemas-de-teoria-literaria-de-josefina-ludmer-y-de-las-tres-vanguardias-saer-puig-walsh-de-r/> [30.07.2020].
- Peller, Diego. "Dos primaveras, ¿hacen verano? La institucionalización de la teoría literaria en la Argentina y sus relatos", *El Taco En La Brea* 8 (2018): 138-150. Web: <https://doi.org/10.14409/tb.v1i8.7762> [30.07.2020].
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. 1986. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- Podlubne, Judith. "Beatriz Sarlo / Horacio González: Perspectivas de la crítica cultural", en Giordano, Alberto y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998, pp. 67-78.
- Rosa, Nicolás. *Relatos críticos: cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Viajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- Wolff, Jorge. *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*. Buenos Aires: Grumo, 2009.



*Małgorzata Sokołowicz*  
(Uniwersytet Warszawski)

## Flaubert et les « danseuses » La (re)construction d'un mythe oriental

**Abstract: Flaubert and “the Dancers”. The (Re)Construction of an Oriental Myth**

The present paper focuses on the myth of Oriental woman depicted by Gustave Flaubert in notes and letters of his Oriental trip (and especially its Egyptian part). It turns out that the Oriental female character emerging from his writings is a dancer, a prostitute living in poverty and filth. To answer the question of how it refers to the myth of the Oriental woman of the 19<sup>th</sup> century the paper has been divided into four parts. The first one describes briefly the origins of the European myth of Oriental woman. The second and third parts discuss the particularities of Flaubert's trip and types of women he met there. The last part focuses on his encounter with a famous Egyptian prostitute, Kuchiuk-Hanem, becoming the essence of Flaubert's myth of Oriental woman.

**Keywords:** Flaubert, travel, Orient, myth, woman, prostitute, dancer

« [L]es songes lointains d'amour et de jeunesse / Nagent pour nous dans l'air que tu fais respirer » : c'est en ces termes que le je lamartinien s'adresse à une jeune Arabe qui fume le narguilé dans un jardin d'Alep. « Rien d'aussi poétique et d'aussi frais que toi », lui déclare-t-il en saluant son regard, son bras et sa « forme enchanteresse » (Lamartine 299). En essayant de convaincre le « voyageur blanc » de rester au Levant, l'hôtesse arabe du poème de Victor Hugo déclare que ses sœurs, sensuelles et obéissantes, lui feront goûter des plaisirs inouïs (Hugo 640). *La Grande Odalisque* (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres regarde tout droit dans les yeux du spectateur, comme si elle lui promettait des délices pareils. *La Femme au perroquet* (1827) d'Eugène Delacroix qui, nue et nonchalante, caresse l'oiseau, semble attendre, elle aussi, son « voyageur blanc ». Ces exemples, qu'on pourrait continuer à énumérer, montrent l'image typique de la femme orientale de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle français ; l'image qui s'est si profondément enracinée dans la culture européenne qu'elle a contribué à l'émergence d'un certain mythe de la femme du Levant : belle, sensuelle, enchanteresse et séductrice (cf. Tritter 191-192).

Cette image a manifestement influencé le jeune Gustave Flaubert. M. Ohmlin, le protagoniste de *La Rage et l'impuissance*, un des textes flaubertiens juvéniles, rêvait « l'Orient ! avec ses sérails, séjour des fraîches voluptés [...] ; il rêvait des lèvres de femmes pures et rosées, il rêvait de grands yeux noirs qui n'avaient d'amour que pour lui, il rêvait cette peau brune et olivâtre des femmes de l'Asie » (130). Celui des *Mémoires d'un fou* : « voyai[t] l'Orient et ses sables immenses [...] ; et puis, [...] sous une tente, à l'ombre d'un aloès aux larges feuilles quelque femme à la peau brune, au regard ardent qui [l]'entourait de

ses deux bras, et [lui] parlait la langue des houris » (275). Selon Eric Lawrence Gans (125), le jeune écrivain exprime ses désirs sexuels justement en se référant à l'Orient et à la femme orientale.

Une quinzaine d'années plus tard, en 1849, Flaubert se rend au Levant. D'une part, comme beaucoup d'autres voyageurs de son époque, il veut « fuir l'étroitesse, la monotonie, la règle d'un monde trop connu, la prison étouffante du quotidien » (Czyba, *Le Voyage* 73). D'autre part, il peut enfin réaliser son rêve juvénile : rencontrer de belles séductrices, des enchanteresses sensuelles, des houris à la peau brune. Pourtant, ses notes et lettres de voyage mettent en scène des Orientales qui diffèrent de celles présentées par Hugo, Lamartine, Ingres ou Delacroix. Ce ne sont pas les belles du harem strictement protégées qui, la nuit, « s'uniss[ent] pour faire le bonheur d'un seul » (Nerval 363). La femme orientale qui émerge de ses écrits est une « danseuse », courtisane, femme vénale qui accorde des plaisirs charnels à chacun qui est prêt à se les payer. Souvent pauvre, malade, fatiguée, la « danseuse » flaubertienne s'inscrit-elle dans le mythe de la femme orientale du XIX<sup>e</sup> siècle ? Le but du présent article est de répondre à cette question à travers les analyses des personnages féminins décrits par Flaubert lors de la partie égyptienne de son voyage, considérée comme centrale dans son expérience viatique (Barthélemy 416 ; Naaman *passim*). Pour ce faire, nous commencerons par une brève description des origines du mythe européen de la femme orientale. Ensuite, nous parlerons de la spécificité du périple de Flaubert et des types de femmes qu'il découvre en Égypte. À la fin, nous décrirons sa rencontre avec la fameuse danseuse et prostituée égyptienne Kuchiuk-Hanem, qui est devenue le symbole de son voyage.

### « Les plaisirs [qui] durèrent » ou les origines du mythe

« La pudeur ne me permet pas de raconter tout ce qui se passa entre ces femmes et ces noirs, et c'est un détail qu'il n'est pas besoin de faire. [...] Les plaisirs de cette troupe amoureuse durèrent jusqu'à minuit. Ils se baignèrent tous ensemble dans une grande pièce d'eau qui faisait un des plus grands ornements du jardin » (*Les Mille et une nuits* 37-38) ; c'est en ces termes que le narrateur des *Mille et une nuits*, traduites par Antoine Galland au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, présentait l'infidélité de la femme du roi Shahryar – à cause de laquelle le souverain décida de faire tuer toutes ses futures épouses le lendemain des noces, les jugeant incapables de rester fidèles après avoir connu le plaisir – et enflammait, à la fois, l'imagination du public. Les relations de voyage de l'époque contribuaient aussi à l'émergence de l'image de la femme orientale belle et lascive. Le *Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant* tirées d'après les peintures de Jean-Baptiste Van Mour sur commande de M. de Ferriol, ambassadeur de France à Constantinople entre 1699 et 1711, dépeint les belles du harem dans des postures bien impudiques (ill. 45, 46, 51). Dans ses fameuses *Lettres turques* [*Turkish Embassy Letters*], Lady Mary Wortley Montagu, qui entre 1716-1718 a séjourné avec son mari ambassadeur à Constantinople, présente aussi les femmes de harem comme belles, sensuelles et jalouses : « Quelquefois, le Sultan s'amuse dans la société des autres femmes, qui forment alors un cercle autour de lui. [E]lles sont prêtes à mourir de jalousie



si elles s'aperçoivent qu'il en regarde quelqu'une avec un air de préférence » (191). Cette image revient d'ailleurs dans les *Lettres persanes* où Zachi rappelle à Usbek la « fameuse querelle entre [l]es femmes » : les belles du sérail ont mis leurs plus belles parures pour plaire à leur maître et celui-ci leur a demandé de se mettre à nu (10). Selon Montesquieu, c'était le climat chaud qui contribuait au despotisme des maîtres orientaux, visible aussi dans leur manière de traiter les femmes : ils exigeaient d'elles une obéissance absolue et la réalisation docile de tous leurs désirs sexuels (Moussa 19-20). D'ailleurs, selon les Européens, ce type d'obligation ne devait pas déplaire à celles dont l'appétit sexuel était pratiquement inassouvi.

Le XIX<sup>e</sup> siècle s'inspire de cette image de la femme orientale et continue à la développer. Les Levantines deviennent encore plus mystérieuses, belles et sensuelles qu'auparavant : vivant dans le luxe et la splendeur de leurs palais, elles attendent leur « voyageur blanc ». Mario Praz (172) met en valeur le rapprochement entre l'idéal exotique et l'idéal érotique qui se produit au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Obligé de fouler ses désirs, l'Européen voit dans les fantasmes orientaux la réponse à ses propres manques (Behdad 47). C'est pourquoi, tant d'Européens décident de partir en Orient pour rencontrer « ces femmes censées connaître tous les secrets de l'amour » (Tritter 191). Ils croient que « [t]out est permis au voyageur, en particulier dans le domaine sexuel » (Czyba, *Le Voyage* 73) et projettent sur l'Orient réel leurs rêves et fantasmes<sup>1</sup>.

### « Des sourires d'une exquise douceur » ou le mythe qui se décompose

Flaubert pense-t-il à cela en quittant la France ? « Le soir, je contemple les flots et je rêve, drapé dans ma pelisse comme Chil[de] Harold », écrit-il à sa mère, en s'approchant du bord du Nil (lettre des 7-8/11/1841, 524). En arrivant en Égypte, l'écrivain a la tête bien pleine d'images orientales créées par Byron, Chateaubriand ou Hugo (Giraud 157-159). Il continue à voir dans ses rêves de belles houris, mais ce qu'il remarque en Égypte est plutôt une certaine déformation de l'Orient luxueux et sensuel. La débauche y existe, mais elle n'a rien à voir avec les représentations esthétiques de la poésie et peinture françaises.

C'est ainsi que Flaubert décrit par exemple une scène bien particulière : il paie une fille à son bourriquier. Celui-ci la possède dans la rue : « Je n'oublierai jamais le mouvement brutal de mon vieil ânier s'abattant sur la fille, la prenant du bras droit, lui caressant les seins de la main gauche et l'entraînant, le tout dans un même mouvement, avec ses grandes dents blanches qui riaient – son petit chibouk de bois noir passé dans le dos – et les guenilles enroulées au bas de ses jambes malades » (112). La scène fait penser au despotisme oriental, au pouvoir absolu qu'un maître a sur ses femmes, mais le sultan qui vit dans le luxe est remplacé par un bourriquier sale et malade qui se sert d'une prostituée dans la poussière, vu par tous, et non pas dans un lit splendide pareil à celui dépeint par Delacroix dans *La mort de Sardanapale* (1827).

1 Pour l'image de la femme orientale qui émerge des relations de voyage de l'époque voir aussi notre article : Sokolowicz, « *Les tigresses...* » 175-182.

En effet, dans les notes de voyage flaubertiennes, l'image rêvée de l'Orient luxueux et somptueux se décompose à plusieurs reprises (cf. Sokołowicz, *Le voyage* 173-189). Lors de sa visite à l'hôpital civil de l'Esbekieh, Flaubert décrit une nouvelle incarnation de la femme orientale sensuelle : c'est une vieille perverse qui a, effectivement, un appétit sexuel démesuré et s'intéresse au « voyageur blanc », mais lui inspire dégoût au lieu de désir. L'asile de fous devient l'image déformée du harem royal, d'autant plus qu'on y découvre ses anciens habitants :

leunuque noir de la Grande Princesse est venu me baiser les mains – une vieille femme me priaît de la baiser, elle exhibait son flasque et long téton pendant jusqu'au nombril et tapait dessus ; penchant la tête de côté et montrant les dents, elle avait des sourires d'une exquise douceur. Dans la cour, en m'apercevant s'est mise à cabrioler sur la tête « et leur monstroyt son cul » ; c'est sa coutume lorsqu'elle voit des hommes. Dans sa loge une femme dansait en tapant sur son pot de chambre de fer-blanc comme sur un tarabouk (106).

Les « sourires d'une exquise douceur », est-ce tout ce qui reste du mythe de la femme orientale ?

### « Cette fille a une gueule affreuse » ou le mythe qui se (re)construit

Dans l'asile de fous, une femme danse. La danse sensuelle fait partie du mythe européen de la femme orientale (Tritter 193). Chez Flaubert, ce ne sont pourtant pas des femmes de harem qui dansent, mais des courtisanes. En Orient, la danse semble faire partie de leur métier.

« Les Orientaux ont des noms charmants pour déguiser l'industrie véritable de ce genre de femmes ; faute de mieux, j'appellerai celles-ci des danseuses », écrivait un autre voyageur, Eugène Fromentin, dans son *Été dans le Sahara* (20). Il se référait aux femmes des tribus sahariennes, la plus connue étant celle des Ouled-Naïl, qui se prostituaient afin de recueillir la dot nécessaire pour leur mariage (Ferhati 101-113). Le procédé semble toucher à l'époque toute l'Afrique du Nord. Flaubert se sert du mot « almées » pour décrire les courtisanes-danseuses égyptiennes. Pourtant, les almées, filles du pays ou *banat-el-beled*, c'étaient des Égyptiennes, chanteuses et danseuses de profession, qui menaient une existence honnête et ne vendaient pas leurs corps. Avec le temps, on a commencé à les confondre avec les *ghawazie* qui dansaient et se prostituaient à la fois. Leur nom venait sans doute du perse où le mot *ghazi* voulait dire « danseuse de corde ou courtisane ». Elles n'étaient pas égyptiennes, mais, d'habitude, bédouines (Auriant 10-11). C'est aussi par cela qu'elles évoquent les « danseuses » décrites par Fromentin. En effet, dès leur tendre enfance, elles étaient vouées à la galanterie. À peine nubiles, elles étaient livrées à un étranger qui les débarrassait de leur virginité. Elles se mariaient alors à un homme de leur tribu, mais possédaient déjà « la licence de se prostituer au premier venu » (Auriant 11-12).

Selon les notes de Flaubert, sa première visite chez les *ghawazie* a lieu au Caire. Et même si l'écrivain souligne que la Triestine qui tient la maison clandestine a « une peur violente de la police et qu'on ne fit de bruit chez elle » (87), ses protégées font

obligatoirement de la musique et de la danse avant de faire l'amour : une « a joué du tarabouk, sur la table, avec ses doigts pendant que l'autre, ayant roulé sa ceinture et l'ayant nouée bas sur ses hanches, dansait » (87). Après le spectacle, Flaubert choisit une femme à « grands yeux noirs, nez régulier, air fatigué et dolent » (87). Ce sont juste ces « grands yeux noirs » qui font penser aux odalisques des tableaux (et rêves) européens. La fatigue et la dolence ne font pas partie du mythe de la belle Orientale.

La scène très détaillée suit. Flaubert manœuvre habillement entre rêve et réalité, entre image fantasmée d'une houri et courtisane en chair et en os. Tous les sens du voyageur sont en éveil : « Ses chalouars amples traînaient par terre, et ses sandales claquaient sous ses pieds, à chaque pas. Bruits d'étoffe et de vent – froufrou doux par terre – les piastres d'or de sa chevelure, en ligne au bout de fils de soie bruissaient – c'était un bruit clair et lent. Le clair de lune passait par la fenêtre. Je voyais le palmier, un coin du ciel avec du bleu et des nuages » (87). L'image reflète parfaitement le goût de l'exotisme : les accessoires orientaux font un bruit promettant, le palmier vu par la fenêtre crée un cadre dépaysant. Et pourtant ce beau tableau est vite déconstruit par « une nichée de petits chats » qui « s'est dérangée de dessus la couverture où [le couple] devai[t s']étendre » (87). L'Orient réel chasse-t-il l'Orient rêvé ? Selon Alain Buisine, Flaubert fait tout pour que l'Orient « se dévoile » devant lui, pour qu'il lui soit possible de découvrir son mystère (107-111).

C'est la raison pour laquelle il décortique ses impressions. Ce n'est pas le plaisir qui se trouve au centre, mais l'analyse minutieuse d'une rencontre avec son rêve :

Effet nouveau pour moi de ce nouveau déshabillé – la femme musulmane est barricadée, les pantalons noués et sans ouverture empêchent tout badinage de main. Elle n'a pas défait sa petite veste verte, à broderies d'or : elle m'a fait signe qu'elle avait mal à la poitrine – elle toussait en effet ; mais tout le reste a été vite dénudé. Sa veste serrée lui faisait se réunir les deux seins. Nous nous sommes couchés ensemble sur la natte – chaires dures et fraîches – des fesses de bronze – les grandes lèvres coupées, le poil rasé. L'impression de son corps était celle d'une graisse sèche (87-88).

L'écrivain découvre le corps oriental qu'il s'imaginait uniquement auparavant. Il cherche à rendre sa particularité, trouver par quoi il diffère du corps européen. « J'ai peu joui [...], ayant la tête par trop excitée », avoue-t-il dans une lettre à son ami Louis Bouilhet (lettre du 1<sup>er</sup>/12/1849, 541).

La poétique de la description diffère de celle de ses écrits juvéniles. La prostituée n'est pas une belle houri. Flaubert ne parle pas des « lèvres de femmes pures et rosées ». Il évoque un tout autre type de lèvres. L'aventure n'a pas lieu, non plus, « sous une tente, à l'ombre d'un aloès aux larges feuilles ». Tout au contraire, l'ensemble fait « un effet de peste et de léproserie » (88). Pourtant, la femme l'aide à se rhabiller, elle lui pose des questions en arabe : « les yeux entrent les uns dans les autres, l'intensité du regard est doublée » (88). La danseuse devient attentive, aimante. Et le voyageur semble découvrir dans ses yeux l'ardeur dont il parlait dans ses écrits juvéniles. Il saisit des traces du mythe de la femme orientale connu dès son adolescence.

Les femmes que Flaubert rencontre en Égypte se partagent en trois groupes : les « danseuses » avec qui il couche (qui auront une position privilégiée dans son récit et donneront

vie à son propre mythe de la femme orientale), celles qu'il regarde uniquement danser et celles qui ne dansent pas, de « simples prostituées ». Ce dernier groupe est le plus défavorisé dans les descriptions flaubertiennes, comme si la danse était nécessaire pour esthétiser la prostitution et pouvoir inscrire une prostituée dans le mythe de la femme orientale.

« Cette fille a une gueule affreuse – bel effet se mettant toute nue d'un mouvement et se couchant à plat sur la natte – la porte ne fermait pas – dix piastres pour nous deux [...] – on trouve que c'est peu », note, par exemple, Flaubert (123). La fille n'est même pas jolie. Pourtant sa façon de se déshabiller fascine le voyageur, comme s'il cherchait dans chaque femme orientale des traces du fantasme européen. Est-ce la même fille qui revient dans ses écrits : « Je revoie une putain que j'avais vue la première fois en montant le Nil – petite, grasse, mastoïdes écartés, bras très forts et très beaux – elle est entourée d'un linge, gris de crasse... » (160). Flaubert semble toujours remarquer quelque chose de beau chez les prostituées égyptiennes. « Parmi les débris des mondes au tombeau » c'est chez les filles que Gustave est allé « chercher la trace du vrai beau », a écrit Auriant (30-31). « La trace du vrai beau » est, semble-t-il, la trace la plus visible du mythe européen de la femme orientale.

### « Une odeur de térébenthine sucrée » ou le mythe qui se fige

« Nous n'avons pas encore vu de danseuses, semble se plaindre Flaubert devant Louis Bouilhet. Elle sont toutes en Haute-Égypte, exilées. Les beaux bordels n'existent plus au Caire » (lettre du 15/01/1850, 570). Le voyageur rencontre de « vraies *ghawazie* » dans le sud du pays où elles ont été déportées en vigueur de la loi de 1834 (Naaman X). En décrivant la danse d'une d'elles, nommée Azizeh, l'écrivain semble s'étonner une fois encore de ce contraste, omniprésent en Orient, entre laid et beau, misère et splendeur : « C'était sous une hutte en terre, à peine assez haute pour qu'une femme s'y tint – dans un quartier hors de la ville, tout en ruines, et ruines à ras de terre – au milieu du silence, ces femmes en rouge et en or » (142). Les belles houris connues de ses rêves semblent émerger soudain parmi les ruines : « C'est ici qu'on s'entend en contrastes, des choses splendides reluisent dans la poussière » (lettre du 1/12/1849, 541).

Les danseuses orientales connaissent d'ailleurs bien l'art de la mise en scène qui plaît aux Européens. Elles se réfèrent volontairement à l'image qu'on se fait d'elles en Europe et en tirent des profits (Tritter 192). Elles savent récréer la richesse et la magie de séraïls. « Nous sommes maintenant, mon cher Monsieur, dans un pays où les femmes sont nues, [...] car pour tout costume elles n'ont que des bagues. J'ai baisé des filles de Nubie qui avaient des colliers de piastres d'or leur descendant jusque sur les cuisses, et qui portaient sur leur ventre noir des ceintures de perles de couleur. Et leur danse ! sacré nom de Dieu !!! » : c'est en ces termes que Flaubert décrit les « vraies » danseuses à son ami Louis Bouilhet (lettre du 13/03/1850, 602). Les fantasmes européens retrouvent leur réalisation complète. La danseuse flaubertienne commence à s'inscrire parfaitement dans le mythe européen de la femme orientale.

Pourtant, ce n'est pas Azizeh qui devient « la danseuse égyptienne ». C'est avec Kuchiuk-Hanem – dont le nom veut dire en turc « la mignonne petite princesse » ou

justement « la danseuse » (Naaman LXXIV) – que le mythe de la femme orientale de Flaubert se (re)crée et se fige.

En effet, la première description de Kuchiuk fait penser aux toiles orientalistes, spécialement celles de Théodore Chassériau : « Sur l'escalier, en face de nous, la lumière l'entourant, et se détachant sur le fond bleu du ciel, une femme debout, en pantalons roses, n'ayant autour du torse qu'une gaze d'un violet foncé » (132). La femme vient de sortir du bain qui, depuis la scène célèbre décrite par Lady Montagu (106) et les estampes de Ferriol (ill. 46, 49), complète le mythe européen de la femme orientale. L'appel à l'odorat, sens très oriental (Czyba, *Mythes* 42), ne fait que renforcer l'effet créé par la femme : « sa gorge dure sentait frais, quelque chose comme une odeur de térébenthine sucrée » (132). La femme parfume les mains des nouveaux-venus avec de l'eau de rose, ce qui fait penser à un geste initiatique : l'Orientale invite les « voyageurs blancs » dans son monde. Le fantasme européen se réalise à merveille. Selon Auriant, c'est en raison de ces renvois directs aux rêves orientaux européens que les jeunes voyageurs ne peuvent plus retenir leur désir (25) : « après M. Du Camp ç'a été M. Flaubert » (Flaubert 133).

L'ordre habituel est renversé, la danse suit le coït au lieu de le précéder. Pourtant, elle contribue à la création de l'image rêvée de l'Orient : « la danse de Kuchiuk est brutale. Elle se serre la gorge dans sa veste de manière que ses deux seins découverts sont rapprochés et serrés l'un près de l'autre. – Pour danser, elle met comme ceinture pliée en cravate un châle brun à raie d'or avec trois glands suspendus à des rubans. – Elle s'enlève tantôt sur un pied, tantôt sur un autre, chose merveilleuse » (133). Flaubert admire la danse qu'il dit avoir déjà vue « sur des vieux vases grecs » (133). La femme orientale devient soudain non pas uniquement un fantasme européen, mais « la beauté éternelle ». Selon Lucette Czyba, pendant son voyage, Flaubert était en quête d'un Orient éternel (*Le Voyage* 74), il semble l'avoir trouvé dans (la danse de) Kuchiuk.

Le temps passé avec la danseuse ressemble au spectacle oriental que Flaubert décrivait dans ses textes de jeunesse. Le voyageur se croit être au sérail :

Nous revenons chez Kuchiuk. [...] Entrée de Sophia-Zougairah, petite femme à nez gros, yeux noirs, enfoncés, vifs, féroces et sensuels. Son collier de piastres sonne comme une charrette – elle entre et nous baise la main. [...]

Les quatre femmes assises alignées sur le divan et chantant. [...]

Je descends avec Sophia-Zougairah – très corrompue, remuant, jouissant, petite tigresse. Je macule le divan.

Second coup avec Kuchiuk. Je sentais en l'embrassant à l'épaule son collier rond sous mes dents. Son con me polluant comme avec des bourrelets de velours. – Je me suis senti féroce (134-135).

Une orgie commence : l'homme fatal rencontre la femme fatale, le romantisme et la décadence se côtoient (Praz 160). Le voyageur devient un seigneur oriental qui a un pouvoir absolu sur les femmes qui s'unissent pour lui donner du plaisir. Le contexte de la prostitution est oublié. « La feste a duré depuis 6 heures jusqu'à 10 heures 1/2, le tout entremêlé de coups pendant les entractes » (lettre du 13/03/1850, 606). En se servant du vocabulaire du spectacle, Flaubert semble avoir conscience du fait qu'il vit une scène alimentée de fantasmes européens.

Les femmes servent les hommes, se subordonnent entièrement à eux, font tout ce qu'ils désirent :

Kuchiuk s'est déshabillée en dansant – quand on est nu, on ne garde plus qu'un fichu avec lequel on fait mine de se cacher et on finit par jeter le fichu. Voilà en quoi consiste l'abeille. Du reste elle a dansé très peu de temps et n'aime plus à danser cette danse. [...] À [la] fin, quand après avoir sauté de ce fameux pas de jambes passant l'une devant l'autre elle est revenue haletante se coucher sur le coin de son divan, où son corps remuait encore en mesure, on lui a jeté son grand pantalon blanc rayé de rose [...].

Autre danse : on met par terre une tasse de café – elle danse devant, puis tombe sur les genoux et continue à danser du torse, jouant toujours des crotales, et faisant dans l'air une sorte de brasse, comme en nageant. Cela continuant toujours, peu à peu la tête se baisse – on arrive jusqu'au bord de la tasse que l'on prend avec les dents, et elle se relève vivement d'un bond (135).

Ce sont des scènes de *Mille et une nuits*. Le voyageur se sent être un seigneur oriental dont tous les vœux sont immédiatement exaucés.

Flaubert ne parle pas d'argent. Pourtant, plusieurs détails suggèrent que la scène ne se passe pas dans un palais et les femmes ne sont pas des odalisques du harem. Les maquereaux (les maris des *ghawazie*, peut-être) dorment dans la même maison où il y a, d'ailleurs, très peu de place. Tout cela montre la fragilité du rêve.

Flaubert reste dormir chez la danseuse. De nouveau, le rêve côtoie le réel :

Nous nous sommes couchés. Elle a voulu garder le bord du lit. [...] Son corps était en sueur d'avoir dansé – elle avait froid. Après une gamahuchade des plus violentes, coup. – Elle s'endort la main dans la mienne, les doigts entrecroisés. Elle a ronflé. La lampe dont la lumière faible venait jusqu'à nous faisait sur son beau front comme un triangle d'un métal pâle – le reste de la figure dans l'ombre. [...] Comme elle se plaignait de tousser j'avais mis ma pelisse sur sa couverture (136).

Flaubert ne dort pas. Il la regarde dormir, pense à d'autres nuits, à d'autres femmes et s'amuse à tuer des punaises omniprésentes. « Une autre fois, dit-il, je me suis assoupi le doigt passé dans son collier comme pour la retenir si elle s'éveillait. J'ai songé à Judith et à Holopherme » (137). Pourquoi pense-t-il à celle qui a tué l'homme qui s'était épris d'elle ? S'agit-il vraiment, comme le suggère Lucette Czyba (*Mythes* 127), de « sa peur obsessionnelle de la claustration » ou du sadisme dont il a besoin pour créer ? Ou juste d'un autre conte oriental, d'un amour non réalisé, d'un désir jamais satisfait ? La réflexion qui suit est assez inattendue : « Quelle douceur ce serait pour l'orgueil si en partant on était sûr de laisser un souvenir – et qu'elle pensera à vous plus qu'aux autres, que vous resterez en son cœur » (137). C'est un amoureux qui parle : un Européen qui a retrouvé l'Orientale de ses rêves et s'est éperdument épris d'elle.

Cette nuit orientale, la plus orientale sans doute dans la vie du voyageur, est bien longue : « À 2 heures trois quarts elle se réveille. – Recoup – plein de tendresse. Nous nous serrions les mains. Nous nous sommes aimés, je le crois du moins » (137). Après s'être senti « féroce », entouré par ces femmes qui étaient là pour réaliser tous ses vœux, Flaubert change de registre. Il arrête de vanter sa virilité. Même dans une lettre à Bouilhet, il parle d'amour et de tendresse : « Nous nous sommes dit là beaucoup de choses tendres,

nous nous serrâmes vers la fin d'une façon triste et amoureuse » (lettre du 13/03/1851, 607). Comme le remarque avec justesse Ernest Seillière, « Gustave enfant avait été le trop précoce lecteur des grands romantiques de la seconde et de la troisième génération du mouvement, qui l'imprégnèrent jusqu'aux moelles du mysticisme de la passion et de la beauté » (131). Beauté du sentiment, beauté de l'amour. Le rêve romantique l'emporte sur le réalisme. La prostituée devient une amante idéale. Le nouveau mythe de la femme orientale se crée.

Selon Auriant, Flaubert se souvient de Kuchiuk toute sa vie durant (38). Le désir de revoir l'Égypte le hante aussi jusqu'à la fin de ses jours (Naaman 37). En souvenir de l'aventure de son ami, en 1859, Louis Bouilhet a écrit un poème : « Dans ta maison d'Esneh, que fais-tu maintenant, / Brune Kuchiuk-Hanem, auprès du fleuve assise ? / [U]ne ombre obscurcit ton regard éclatant. / Tu te sens, dans ton cœur, triste comme une veuve » (Flaubert, *Voyage* 610). C'est un autre témoignage d'un amour tout à fait romantique.

Après trois semaines, les voyageurs redescendent le Nil et reviennent chez Kuchiuk. Le retour s'attache à la conscience douloureuse de ne pas pouvoir revivre le même moment, d'avoir perdu un rêve : « La maison, la cour, l'escalier ruiné, tout est là – mais elle n'est plus là – elle – sur le haut, torse nu – éclairée dans le soleil » (180). Kuchiuk, est-elle toujours la « grande et splendide créature » (132) ? « Elle arrive, sans tarbouche, sans collier, ses petites tresses tombent au hasard ; nu-tête ; ainsi son crâne est très petit, à partir de tempes. Elle a l'air fatigué et d'avoir été malade. Le docteur Willemin lui a fait sur le sein droit un énorme suçon » (180). Elle a beau se coiffer, envoyer chercher ses bijoux qu'elle ne tient pas à la maison de peur d'être volée. Il est impossible de faire revivre le charme de la première rencontre. « Nous nous faisons des politesses et compliments. Elle a beaucoup pensé à nous ; elle nous regarde comme ses enfants et n'a pas rencontré de cawadja aussi aimable » (180). Une femme « petite, noire, assez jolie de profil » se met à danser. Kuchiuk danse aussi. Mais ce n'est plus le même spectacle. La scène de *Mille et une nuits* ne se reproduit pas. Le voyageur ne redevient pas seigneur oriental. Flaubert en parle à Bouilhet : « À Esneh j'ai revu Kuchiuk-Hanem. Ç'a été triste. Je l'ai trouvée changée. Elle avait été malade. J'ai tiré un coup seulement. [...] Je l'ai regardée longtemps, afin de bien garder son image dans ma tête » (lettre du 2/06/1850, 635).

Un certain désespoir de ne pas pouvoir réaccéder au rêve, de perdre « son Orientale » se dégage du texte : « De tout cela il est résulté une tristesse infinie. – Elle s'était comme le premier jour frotté les seins avec de l'eau de rose. C'est fini, je ne la reverrai plus, et sa figure, peu à peu, ira s'effaçant dans ma mémoire ! » (181). En restant dans un café presque tout l'après-midi, Flaubert voit un enterrement. L'écrivain superstitieux, ne l'interprète-t-il pas comme le signe d'une certaine fin ?

Peut-être est-ce la raison pour laquelle, malgré ses promesses, il ne revient plus dire adieux à Kuchiuk : « Quand je suis parti, nous lui avons dit que nous reviendrions le lendemain et nous ne sommes pas revenus » (lettre du 2/06/1850, 635). C'est elle qui vient le voir lors de son absence. Le soir, il ne lui rend pas visite, mais part « tuer des spatules », geste bien significatif : « Du reste j'ai bien savouré l'amertume de tout cela ; c'est le principal ; ça m'a été aux entrailles » (lettre du 2/06/1850, 635). Selon Antoine Youssef Naaman, l'influence de Kuchiuk-Hanem se fait sentir dans toutes les œuvres

postérieures de Flaubert (LXXVI). Fétichiste, l'écrivain regrette seulement de ne pas avoir acheté sa « grande écharpe terminée par des glands d'or dont elle s'entourait la taille en dansant » (lettre du 4/05/1851, 777). Elle l'aurait aidé, peut-être, à recréer son mythe oriental une fois en Europe.

### En guise de conclusion

« La rencontre de Flaubert avec une courtisane égyptienne », écrivait Edward Said, « devait produire un modèle très répandue de la femme orientale : celle-ci ne parle jamais d'elle-même, elle ne fait jamais montre de ses émotions, de sa présence ou de son histoire. C'est *lui* qui parle pour elle et qui la présente [et qui dit] à ses lecteurs en quoi elle est "typiquement orientale" » (17). C'est justement ainsi que les mythes se font.

Les « almées » de Flaubert s'inscrivent-elles alors dans le mythe européen de la femme orientale ? « [L]oin de remettre en cause son mythe de la femme orientale, [le voyage de Flaubert] a eu plutôt pour résultat de le confirmer et de le consolider », répond Lucette Czyba (*Mythes* 125). En effet, la belle danseuse est toujours la femme de *Mille et une nuits*, la séductrice sensuelle, l'enchanteresse. Lorsqu'on la voit danser, on oublie la saleté, la pauvreté, on oublie même que sa danse, ainsi que son amour, devront être payés. Mais, à un certain moment, il faut se le rappeler et cela influence le mythe. Flaubert est, selon une belle expression de Guy Sagnes, « inventeur de la laideur dressé au nom de l'idéal » (201). Ses odalisques vieillissent, peuplent les asiles de fous et se déshabillent devant des inconnus. Ses belles Orientales et leur danse splendide peuvent être achetées pour quelques piastres. D'ailleurs, si l'on regarde de plus près, on voit que leur beauté est usée, les filles fatiguées et malades.

La femme orientale de Flaubert diffère donc de celle décrite par ses prédécesseurs, principalement par les petites laideurs réalistes : l'émeraude qui orne le tarbouche de Kuchiuk est fausse, le palais oriental change en hutte où il est difficile pour un homme de se mettre debout, le lit de volupté est envahi par des punaises. Le mythe européen de l'Orient se déconstruit au moins partiellement : le Levant est (trop) marqué par la maladie et l'usure (cf. Czyba, *Le Voyage* 72). Mais l'essentiel du mythe de la belle Orientale est toujours là. Même si la Levantine flaubertienne est une prostituée, « une femme infâme », choisie « par le désir de profanation, de déchaînement destructeur et autodestructeur, associé au dégoût de la chair et au refus de procréer » (Czyba, *Mythes* 41), elle reste, au fond, une certaine réalisation du mythe européen de la belle Orientale sensuelle : elle est toujours une amante idéale. Lors du voyage de Flaubert en Orient, pour un court moment, le rêve juvénile de l'écrivain se réalise, son souvenir est gravé à jamais dans sa mémoire et contribue à la création du nouveau mythe, celui de la danseuse orientale, beauté imparfaite et vénale, mais toujours séduisante.



## Bibliographie

- Auriant [Alexandre Hadjivassiliou]. « Koutchouk-Hanem, l'Almée de Flaubert ». Koutchouk-Hanem, l'Almée de Flaubert suivi de onze essais sur la vie de Flaubert et sur son œuvre. Paris : Mercure de France, 1943. 9-38.
- Barthélemy, Guy. « Gustave Flaubert ». Dictionnaire des orientalistes de langue française. Éd. François Pouillon. Paris : Éditions Karthala, 2012. 416.
- Behdad, Ali. « Orientalist Desire, Desire of the Orient ». French Forum 1 (1990) : 37-51.
- Buisine, Alain. L'Orient voilé. Paris : Zulma, 1993.
- Czyba, Lucette. Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1983.
- Czyba, Lucette. « Le Voyage en Orient de Gustave Flaubert » Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria 35 (1994) : 65-77.
- Ferhati, Barkahoum. « La danseuse prostituée dite "Ouled Nail", entre mythe et réalité (1830-1962). Des rapports sociaux et des pratiques concrètes ». Clio. Histoire, femmes et sociétés 17 (2003) : 101-113.
- Flaubert, Gustave. Correspondance. Tome I. 1830-1851. Éd. Jean Bruneau. Paris : Gallimard, 1973.
- Flaubert, Gustave. « Rage et impuissance ». Mémoires d'un fou. Novembre et autres textes de jeunesse. Éd. Yvan Leclerc. Paris : Flammarion, 1991. 119-137.
- Flaubert, Gustave. « Mémoires d'un fou ». Mémoires d'un fou. Novembre et autres textes de jeunesse. Éd. Yvan Leclerc. Paris : Flammarion, 1991. 261-323.
- Flaubert, Gustave. Voyage en Orient. Éd. Claudine Gothot-Mersch. Paris : Gallimard, 2006.
- Fromentin, Eugène. « Un été dans le Sahara ». Sahara et Sahel. Paris : Éditions Paris-Méditerranée, 2004. 1-189.
- Gans, Eric Lawrence. The Discovery of Illusion. Flaubert's Early Works, 1835-1837. London: University of California Press, 1971.
- Giraud, Raymond. The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert. New Brunswick : Rutgers University Press, 1957.
- Hugo, Victor. « Adieux de l'hôtesse arabe ». Œuvres poétiques. Tome I. Avant l'exil : 1802-1851. Éd. Pierre Albouy. Paris : Gallimard, 1964. 640.
- Alphonse de Lamartine, « À une jeune Arabe ». Œuvres. Bruxelles : Société belge de Librairie, 1840. 299.
- Les Mille et une nuits. Contes arabes traduits par Antoine Galland. Paris : Éditions Garnier frères, 1949.
- Naaman, Antoine Youssef. Les Lettres d'Égypte de Gustave Flaubert. Paris : A. G. Nizet, 1965.
- Nerval, Gérard de. Le Voyage en Orient. Éd. Michel Jeanneret. Paris : Garnier-Flammarion, 1980. T. II.
- Montesquieu. Lettres persanes. Éd. André Lèfevre. Paris : A. Lemerre, 1873.
- Moussa, Sarga. « La figure du Turc dans les Voyages en Orient, de Volney à Gautier ». KulturPoetik 5 (2005) : 17-30.
- Praz, Mario. La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Romantisme noir. Trad. Costance Thompson Pasquali. Paris : Gallimard, 1999.

- Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant, tirées d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol, Paris : Le Hay/Duchange, 1715.
- Sagnes, Guy. L'Ennui dans la littérature française. De Flaubert à Laforgue (1848-1884). Paris : Librairie Armand Colin, 1969.
- Said, Edward. L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident. Trad. Catherine Malamoud. Paris : Éditions du Seuil, 2005.
- Seillière, Ernest. Le Romantisme des réalistes. Paris : Librairie Plon, 1914.
- Sokołowicz, Małgorzata. « Le voyage en Orient de Gustave Flaubert : révolution ou évolution dans l'approche de l'Orient ? ». Cahiers ERTA 15 (2018) : 173-189.
- Sokołowicz, Małgorzata. « “Les tigresses du désert” et “les nonnes coquettes”. Les figures de la femme orientale dans quelques récits de voyage du XIX<sup>e</sup> siècle ». Romanica Cracoviensia 3/17 (2017) : 175-182.
- Tritter, Jean-Louis. Mythes de l'Orient en Occident. Paris : Ellipses, 2012.
- Wortley Montagu, Mary. Je ne mens pas autant que les autres voyageurs. Lettres choisies, 1716-1718. Trad. Pierre Hubert Anson. Paris : Payot, 2012.