

ACTA NEOPHILOLOGICA

PATRICK A. THOMAS

«AÏSSI CO'L PEIS»: THE DELICATE EROTIC
OF BERNART DE VENTADORN

•

STANISLAV ZIMIC

DEMONIOS Y MÁRTIRES EN LA FUERZA
DE LA SANGRE DE CERVANTES

•

JANEZ STANONIK

LETTERS OF MARCUS ANTONIUS KAPPUS
FROM COLONIAL AMERICA V

•

ATILIJ RAKAR

IL TEMA DEL DIVERSO IN UNA LETTERA-
TURA DI FRONTIERA

•

IGOR MAVER

THE OLD MAN AND SLOVENIA: HEMINGWAY
STUDIES IN THE SLOVENIAN CULTURAL
CONTEXT

•

KLAUS SCHUMANN

BLICKWECHSEL: CHRISTA WOLF UND INGE-
BORG BACHMANN — DREI BEGEGNUGEN

•

DUSAN GORSE

EINIGE ASPEKTE DER METAPHORIK IM RO-
MAN DIE LETZTE WELT VON CHRI-
STOPH RANSMAYR

XXIII

1990

LJUBLJANA

ACTA NEOPHILOLOGICA

PATRICK A. THOMAS

»AISSI CO'L PEIS«: THE DELICATE EROTIC OF BERNART DE VENTADORN . . . 3

•

STANISLAV ZIMIC

DEMONIOS Y MARTIRES EN LA FUERZA DE LA SANGRE DE CERVANTES 7

•

JANEZ STANONIK

LETTERS OF MARCUS ANTONIUS KAPPUS FROM COLONIAL AMERICA V 27

•

ATILIJ RAKAR

IL TEMA DEL DIVERSO IN UNA LETTERATURA DI FRONTIERA 39

•

IGOR MAVER

THE OLD MAN AND SLOVENIA: HEMINGWAY STUDIES IN THE SLOVENIAN CULTURAL CONTEXT 51

•

KLAUS SCHUMANN

BLICKWECHSEL: CHRISTA WOLF UND INGEBORG BACHMANN — DREI BEGEGNUNGEN 63

•

DUSAN GORSE

EINIGE ASPEKTE DER METAPHORIK IM ROMAN DIE LETZTE WELT VON CHRISTOPH RANSMAYR 75

XXIII

1990

LJUBLJANA

Uredniški odbor — Editorial Board:

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

Odgovorni urednik — Acting Editor:

Janez Stanonik

YU ISSN 0567.784X

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

Tisk Učne delavnice, Ljubljana

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

Printed by Učne delavnice, Ljubljana

»AISSI CO'L PEIS«: THE DELICATE EROTIC
OF BERNART DE VENTADORN

Patrick A. Thomas

No one would ever dream of accusing Bernart de Ventadorn of the indelicacy typical of Guillaume IX. Nonetheless, although this Fra Angelico of medieval lyricism¹ never trespasses the limits of a most delicate reserve,² it is evident that the quality of his desire had yet to attain the more non-carnal passion of a Dante. Bernart does not seek to meet his *domna* in *Paradiso*; her private chamber is heaven enough for him.

Keeping that in mind, one may wonder if there are not perhaps some indirect allusions to the erotic beneath the polished elegance of Bernart's *cansos*. Let us consider, for example, the second stanza of »Be m'an perdut lai enves Ventadorn«:

Aissi co'l peis qui s'eslaiss' el cadorn
e no'n sap mot, tro que s'es pres en l'ama,
m'eslaissei eu vas trop amar un jorn,
c'anc no'm gardei, tro fui en mei la flama,
que m'art plus fort, no'm feira focs de forn;³

(vv. 8—12)

The simile here is that of the unwary fish, attracted by bait, caught on a hook, and, by implication, cooked in a flame. This would appear to be the poem's central image⁴; its metaterm is contained therein, i. e., loss of control.⁵ If we examine the original language more carefully, moreover, we may question if there is not some ambiguity here. It is true, of course, that within context the surface meaning of *peis* is »fish«. But may it not also be an indirect reference to the *membrum virile*? At first glance, such a suggestion may seem startling. On the other hand, is it really? If we look up the *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, we discover that von Wartburg had

¹ Léon Billet, *Bernart de Ventadour, Troubadour du XII^e siècle* (Orfeuil: Tulle, 1974), p. 173.

² Billet, p. 152.

³ Moshé Lazar, *Bernart de Ventadour, Troubadour du XII^e siècle, Chansons d'amour* (Paris: Klincksieck, 1966), p. 92.

⁴ »Bernart habitually uses a central image not only to give colour to the meaning of a song but also to point its structure...« (Sarah Kay, »Love in a Mirror: An Aspect of the Imagery of Bernart de Ventadorn,« *Medium Aevum*, 2, L11 [1983], 278).

⁵ David Carlson, »Losing Control in Bernart de Ventadorn's 'Can Vei La Lauzeta Mover,« *Romance Notes*, 3, XXIII (Spring 1983), 272. Although Carlson uses this term with regard to another *canso*, it seems to me it is still applicable here.

come upon only one example in Old French of a word derived from Latin *penis*, i. e., *pe*, significantly found in Old Provençal in Peire d'Alvernhe.⁶ Although it is true that in Provence Latin *ē* did not evolve into *ei* as in the North of France, nonetheless as Frede Jensen notes:

... the poetic device consisting in the replacement of closed E by the diphthong *ei* in rhyme position affects closed E generally and regardless of its etymological sources.⁷

Jensen further remarks that this diphthongalization occurs before *s*.⁸ Ergo, *penis* > *pein* > *pei*. The dropping of the final *-n* after *e* is normal in limousine, the dialect of Bernart.⁹ Of course, one may argue that the word found in V. 8 is *peis*, not *pei*. In this regard, allow us to call to the reader's attention that already in the late 12th century, the period when Bernart lived, there are clear indications in MSS that the final *-s* dropped in a prae-consonantal position.¹⁰ Therefore it is conceivable that in this case *peis* could have been pronounced *pei*: »Aissi co'l peis qui...« Would this make sense within context? What does the poet say? Clearly Bernart says he is on fire. He is in the midst of a flame that burns him more strongly than the fire of an oven. From this point of view, this *peis-pei* would appear to be an indirect and subtle reference to sexual excitement on the part of a male.

What is implicit here becomes somewhat explicit in the next stanza when Bernart praises the less than spiritual charms of his lady:

No'm meravilh si s'amors me te pres,
que genser cors no crei qu'el se mire:
bels et blancs es, e frescs e gais e lés
e totz aitals com eu volh e deziere.¹¹

(vv. 15—18)

Like the »fish«, Bernart is hooked on the bait, which is evidently the lady's »cors«. He is not praising her soul at this point. Which brings us to that unusual word *cadorn* (v. 8). Carl Appel, after pointing out that this is the only place the word shows up, suggests that *cadorn* might be derived from *cordon*:

Wir finden bei Mistral unter *cordo* »corde« auch die Bedeutung »vermille, corde garnie d'hameçons et de vers«. So ungefähr haben wir in V auch *cordon* aufzufassen, und man könnte nun etwa *cadorn* aus *cordon* (*crdon* > *cardon* und, durch Metathese oder Verkennung des Wortausgangs, > *cadorn*) ableiten wollen.¹²

⁶ Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (Basel: Zbinden, 1958), 8. Band, p. 189. Wartburg is somewhat doubtful of this derivation and suggests that *pe* < *pedem* might be more appropriate.

⁷ »Deviations from the Troubadour Norm in the Language of Guillaume IX« in Hans-Erich Keller, *Studia Occitana in memoriam Paul Remy* (Kalamazoo, MI: Western Michigan University Press, 1986), II, 352.

⁸ Jensen, »Deviations«, p. 353.

⁹ Camille Chabaneau, *Grammaire Limousine* (Paris: Maisonneuve, 1876), p. 104.

¹⁰ Mildred K. Pope, *From Latin to Modern French* (Manchester: Manchester University Press, 1934), p. 220. Even if it is argued that Bernart lived a little before this period, it can easily be pointed out that phonological changes always proceed more rapidly than the orthographic.

¹¹ Lazar, p. 92.

¹² Bernart von Ventadorn, *seine Lieder, mit Einleitung und Glossar* (Halle: Niemeyer, 1915), pp. 71—72.

Assuming that *peis-peis* is ithyphallic by implication and that the bait is the lady's lovely *cors*, as does seem to be the case, would it be outside the realm of possibility that *cadorn* also might have an erotic undertone? We think not. Acknowledging that, down through the centuries, people have used various euphemisms for the more intimate parts of the body, permit us to suggest that this *cadorn* or »little cord« might well be a veiled reference to that part of the lady's *cors* which is homologous to the phallus or *peis*. Given the erotic ambiance of these verses, this suggestion would appear to be logical and perhaps even ineluctable.

To back up our argument, let us look briefly at two images found in Guillaume IX. In »Campanho, tant ai agutz d'avol conres«, we find v. 5: »No m'azauta cons gardatz ni gorcs ses peis.«¹³ To the lubricious troubadour, guarded *cons* would hardly be pleasing since they are being guarded against all *membra virilia*, including his own. The »gorcs ses peis« would seem to be an imaged repetition of the same idea. The fishpond, this moist hole in the ground, could well be interpreted as a symbol for the *cons*. In that case, »ses peis« would mean, not only »without fish«, but more symbolically and more significantly »without phalli«, *peis* being the plural of *pei*. Is it for nothing that one folk motif involves conception from eating fish?¹⁴ In another *canço*, »Farai un vers, pos mi somelh«, Guillaume IX. describes a sexual adventure with two willing wives: »Ueit jorns ez encar mais estei / En aquel forn.«¹⁵ It is unmistakable that in this circumstance the troubadour is referring to sexual heat. Could not one understand the *forn* or »hot oven« as being a yonic symbol? It does seem likely. And even though Bernart operates on a more refined level, it would appear probable that, in the final analysis, the heat so prevalent in v. 12 of »Be m'an perdut . . .« is not really any less carnal: »que art plus fort, no'm feira focs de forn«. The soul of the poet may be enkindled more deeply, but his flesh is not any less incandescent. One recalls J. D. Burnley's scholarly investigation of *fin* as in *fin'amors*:

... it can also be used... as an intensifier to indicate vehemence of feeling or desire.¹⁶

Not unlike the medieval attitude toward leprosy, the troubadours considered love an *ignis sacer*, a *feu saint*,¹⁷ the purpose of which was to enable the sufferer to gain greater merit.¹⁸

What we have said does not in the least detract from Bernart de Ventadorn's reputation as »le divin chantre du bel amour«.¹⁹ Hopefully what we

¹³ Alfred Jeanroy, ed., *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine* (Paris: Champion, 1967), p. 5.

¹⁴ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature* (Bloomington, IN: Indiana Univ. Press, 1935), V, 304. I hesitate to bring up *Moby Dick*, but recent criticism has suggested that the Great White Whale, a sperm whale by the way, is a gigantic phallic symbol swimming around in an ocean of primordial passion.

¹⁵ Jeanroy, p. 12, vv. 77–78.

¹⁶ »Fine Amor: Its Meaning and Content,« *The Review of English Studies*, 122, XXXI (May 1980), 133.

¹⁷ Lawrence Wright, »'Burning' and Leprosy in Old French,« *Medium Aevum*, 1, XVI (1987), 104.

¹⁸ Wright, p. 105.

¹⁹ Billet, p. 173.

have accomplished is to point out that beneath the apparent simplicity²⁰ of his *trobar leu* lies a complex network of sensual nuances. The lack of grossness does not mean that Bernart has left his body behind. On the contrary, the erotic is far from being absent as we have seen in the phallic and yonic symbols: *peis*, *cadorn*, *forn*. The subtlety of his expression makes the difference. The *cansos* of Bernart de Ventadorn incarnate the quintessence of romance: desire. Not his the sputtering flame of the uncultivated rustic, but rather the rarefied fire of a *fin amans*. The alert reader will not be insensitive to the delicate erotic of this poetry of refined passion.

²⁰ Georges Tardieu, «Thèmes et Motifs Communs au Poète Ventadour et au Roi de Navarre Thibault de Champagne», *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Corrèze*, LXXXV (1982), 149.

In memoriam Prof. Alexander A. Parker

DEMONIOS Y MARTIRES EN *LA FUERZA DE LA SANGRE*
DE CERVANTES

Stanislav Zimic

Sobre *La fuerza de la sangre* se han expresado muchas opiniones severamente condenatorias: «un fracaso»; falta de «buen gusto»; «it has no bearing on the business or meaning of life»; «it does not merit discussion», «unworthy of Cervantes' genius», etc.;¹ Para quienes han sostenido estas opiniones hay muchos graves defectos en la novela: estructura novelística muy ingenua; asunto inverosímil, lleno de increíbles coincidencias; desarrollo y desenlace «artificiosos» de la acción; personajes mal retratados, de psicología nada convincente («Cervantes desentendió de triste manera la caracterización de sus personajes»²); moraleja extraña de la historia; ejemplaridad cuestionable de la obra, etc. Sin embargo, en varios estudios recientes se viene defendiendo esta novela, advirtiendo que «neither the plot nor the characters . . . are to be evaluated by realistic or naturalistic standards»³; que, en efecto, «Cervantes intended his novel to appear as unlikely in its events, psychological motivation and outcome as it does», porque su concepción del asunto es fundamentalmente poético-simbólica.⁴ De allí que «the most obvious structural feature of the work» sea la «simetría», con que toda la materia, «anecdotes, characters, descriptions, themes, symbols», etc. se distribuye en dos partes en la obra, a base de la «caída» y la «restauración» del personaje.⁵ Esta estructura paralelística, díptica, simétrica, antitética, cíclica, etc., en juicio de los críticos que así la caracterizan, es concebida de tal modo, al menos en parte, para reflejar poéticamente la intervención sobrenatural, «milagrosa», Divina, a que se atribuyen todas esas afortunadas coincidencias; la «restauración de la honra» de Leocadia y el feliz desenlace.⁶ Al «Heaven's

¹ W. Atkinson, «Cervantes, el Pinciano and the *Novelas ejemplares*,» *HR*, 1948, p. 191; F. Pierce, «Reality and Realism in the *Exemplary Novels*,» *BHS*, 1953, p. 136—141; M. Durán, *Cervantes*, New York, 1974, pp. 71—2; etc.

² J. B. Avallé-Arce, *Cervantes: Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, vol. III, Introducción, p. 27.

³ R. El Saffar, *Novel to Romance*, Baltimore, 1974, p. 128.

⁴ R. Calcraft, «Structure, Symbol and Meaning in Cervantes' *La fuerza de la sangre*,» *BHS*, 1981, p. 197.

⁵ *Ibid.*; D. Gitlitz, «Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*,» *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Nebraska, Lincoln, 1981, p. 114. Casi todos los críticos (G. Díaz-Plaja, J. Casaldueiro, R. Piluso, A. Soons, R. El Saffar, A. Forcione, y otros) reconocen tal estructura, esencialmente, en sus interpretaciones.

⁶ El estudio de Gitlitz (nota 5) deja, en cambio, la impresión de que es la fascinación de Cervantes con la simetría renacentista lo que, sobre todo, determina la estructura de la novela.

design« se atribuye asimismo el que Rodolfo no sólo no quede castigado por su crimen, sino que, sin contricción alguna, sea premiado con el matrimonio con su virtuosa y bella víctima.⁷ Otras veces, se acentúa la »industria«, la iniciativa de los personajes mismos para el desenlace, que se considera feliz, pero sin descontar al »Designio divino«, que así también en estos estudios⁸ — algunos de profunda erudición y gran perspicacia interpretativa⁹ — conduce a la formulación de esas perfectas simetrías, antítesis, etc.

Escéptico ante tales formulaciones simbólicas, alegóricas, místicas, religiosas, etc.; en tantos aspectos evidentemente vulnerables, nuestro estudio propone otra posible lectura, mucho más sencilla, de *La fuerza de la sangre*, revelándola como una representación por completo verosímil de una trágica experiencia personal y de sus causas, ciertas perversas tendencias individuales y ciertas preocupaciones y actitudes impropias, inmorales y absurdas de la sociedad contemporánea de Cervantes.¹⁰ ¿Es comprensible un desenlace genuinamente feliz y una ejemplaridad moral de la novela sin una expiación del crimen y ni siquiera un arrepentimiento sincero por parte del transgresor? Prescindiendo de la explicación del Perdón Divino, concedido aun sin ser solicitado — aceptable sólo como acto de fe del lector en la palabra del crítico — y de la del matrimonio, en sí, como enmienda por completo satisfactoria de la injusticia o hasta como premio extraordinario para la mujer agraviada — solución a menudo aplaudida por esa sociedad, pero discrepante de la ética consuetudinaria de Cervantes —, y prescindiendo también de la conveniente tesis de una supuesta caracterización defectuosa de los personajes, ¿no es quizás y muy significativo precisamente el hecho de que no haya expiación ni arrepentimiento alguno en el desenlace? Pese a las manifestaciones de »alegría«, de los personajes, tal conclusión, relacionada con el desarrollo anterior de los sucesos, no revela una estructura novelística simétrica en sus contrastes morales de »caída« y »redención«, sino más bien lineal en su representación de una inexorable perpetuación de la injusticia o, cuando menos, de una total abstracción de la moralidad, constituyéndose todo, con gran sutileza conceptual e irónica, en la ejemplaridad crítica, característicamente cervantina, de esta obra tan »realista«, »histórica«, nada frívola ni »idealizante«.¹¹

* * *

⁷ R. Calcraft, »Structure, Symbol and Meaning in *La fuerza de la sangre*,« p. 203.

⁸ R. El Saffar, *Novel to Romance*, p. 134 y sig.; A. Forcione, »Cervantes' Secularized Miracle — *La fuerza de la sangre*« en su *Cervantes and the Humanist Vision*, Princeton University Press, 1982.

⁹ De particular importancia es el de A. Forcione, en que se examinan las »deflexiones« racionalistas de Cervantes respecto a la literatura milagrosa, reveladoras de la naturaleza compleja de la novela.

¹⁰ A la concepción cervantina de la verosimilitud, aplicable también a esta novela, nos hemos referido ya en varias ocasiones y recién en »*Las dos doncellas: Padres e hijos*,« *Acta neophilologica*, 1989, pp. 24—5. Al cuestionar las interpretaciones simbólicas, alegóricas de *La fuerza de la sangre*, no sugerimos en absoluto que la concepción simbólica o alegórica sea ajena a Cervantes. En nuestros propios estudios hemos mostrado algunas magníficas realizaciones cervantinas por lo simbólico (ver, por ejemplo, los estudios sobre *El laberinto de amor* y *El rufián dichoso*, en *El teatro de Cervantes*, de próxima aparición, Castalia). *La fuerza de la sangre* tienta la interpretación simbólica, pero, en nuestro juicio, engañosamente.

¹¹ Así se clasifica tradicionalmente: J. Rodríguez Luís, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, Porrúa y Turanzas, 1981, vol. I, p. 69. A. González de Amezúa y Mayo: »No hay, pues, en *La fuerza de la sangre*, planteamiento de

Antes de despertar por completo a la trágica realidad del rapto y de la violación, en un estado delirante, semiconciente, entre angustiosas incertidumbres y aprensiones — que evocan las alucinaciones de Margarita del *Fausto* de Goethe —, Leocadia se pregunta desconcertada: »¿Qué oscuridad es ésta? ¿Qué tinieblas me rodean? ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas?« (891).¹² Los dolores y temores padecidos en la densa oscuridad de la estancia impresionan su mente confusa, por un instante, como penas del infierno o del purgatorio, según se las hace imaginar su educación religiosa. Sin embargo, la violencia del rapto fue tan brutal que se desmayó, quedando »sin sentido« también cuando Rodolfo le »robó la mejor prenda« (891). Estos hechos se ponen muy de relieve con la intención específica de disipar toda posible duda sobre una posible gratificación sexual disimulada de la víctima, a menudo maliciosamente presupuesta en situaciones parecidas. Al recobrar Leocadia el sentido, Rodolfo quiere poseerla de nuevo y ella, defendiéndose »con los pies, con las manos, con los dientes«, le recrimina indignada . . . »traidor y desalmado hombre . . . , desmayada me pisaste y aniquilaste«, advirtiéndole: »mas ahora que tengo bríos, antes podrás matarme que vencerme, que si ahora, despierta, sin resistencia concediese con tu abominable gusto, podrías imaginar que mi desmayo fue fingido cuando te atreviste a destruirme« (892). A pesar de su absoluta inocencia, Leocadia sabe que la sociedad en que vive la considerará deshonorada. Por esto desea que »esta oscuridad durase para siempre« y que »este lugar [de su violación] sirviese de sepultura« a su »honra«, pues »es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes . . . , no es bien que [la] vean las gentes«. Desesperada, implora a su violador, por »piedad«, que le quite la »vida«, ya que le ha quitado la »fama« o, si no, que »cubra con perpetuo silencio . . . la ofensa que [le] ha hecho«, pues »el mundo no juzga por los sucesos las cosas, sino conforme a él se le asientan en la estimación . . . , entre mi y el cielo pasarán mis quejas, sin querer que las oiga el mundo!« (891). Al expresar estas preocupaciones, Leocadia reflexiona asombrada: »no sé como te digo estas verdades, que se suelen fundar en la experiencia de muchas cosas y en el discurso de muchos años, no llegando los míos a diecisiete« (891). No se trata de un reparo crítico del propio autor, preocupado con el *decorum*, es decir, con la caracterización verosímil del personaje,¹³ pues, ¿no resulta quizás enteramente comprensible que Leocadia se maraville, acongojada, de que en su tierna, cándida edad se acumule, tan repentina y violentamente, tanta desdicha, propia más bien de una larga y desastrosa vida? »No sé como . . .«, indica su íntima, todavía obstinada incredulidad frente a la brutal experiencia que de repente la ha transformado en mujer amancillada, destrozada para siempre. A lo forzoso, natural de su dolorosa instantánea »maduración« se refiere ella misma: »el dolor de una misma manera ata y desata la lengua del afligido« (891). Y lo que »la lengua« de Leocadia dice, nótese, refleja, en

problemas de ningún género, moral, político o de conciencia, que pueda distraer al lector al tiempo de recrearse con ella; Cervantes, censor de su época, enmudece aquí,« *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, C. S. I. C., 1956—8, vol. II, p. 212.

¹² Para todas las obras de Cervantes citamos por la edición de A. Valbuena Prat de *Cervantes, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1965, indicando la página en paréntesis tras la cita.

¹³ E. Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford, 1962, pp. 136—7.

esencia, las advertencias y enseñanzas que le impartieron en su casa, según se deduce también de las reacciones del padre, ya enterado de la desgracia de la hija: »y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta . . .; y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonorada contigo en secreto . . .«; etc. (893). Por la paralizante preocupación de toda la familia con la opinión del vulgo, nutrida por el chisme, que con total abstracción de la verdad y de la genuina honra a menudo destruye aun a la persona más honesta y buena, Leocadia ni »[ha] hablado con hombre alguno en [su] vida . . ., fuera de [su] padre y de [su] confesor«. Por la misma preocupación, ahora, después de la violación, quiere borrar toda huella de su infeliz existencia: »ponme luego en la calle«, implora a su ofensor, »también has de jurar de no seguirme, ni saberla [mi casa], ni preguntarme el nombre de mis padres, ni el mío, ni el de mis parientes«. Al encontrarse poco después »sola« en »el lugar donde la dejaron«, Leocadia »miró a todas partes, no vio a persona; pero sospechosa que desde lejos la siguiesen, a cada paso se detenía, dándolos hacia su casa . . ., y por desmentir los espías, si acaso la seguían, se entró en una casa que halló abierta, y de allí a poco se fue a la suya . . .« (893). Observemos de paso que Leocadia pide a Rodolfo que la ponga »en la calle, o a lo menos junto a la iglesia mayor, porque«, dice, »desde allí bien sabré volverme a mi casa« (892), lo cual parece una explicación satisfactoria que hace innecesaria e inconvincente esta interpretación simbólica: »The church to which Rodolfo leads Leocadia after having raped her« es un símbolo religioso, »which augur[s] their eventual reconciliation«. ¹⁴ El autor refiere todos estos detalles de la vuelta de Leocadia para destacar la dolorosa ironía de que, por decreto de la »honra«, es la víctima quien debe comportarse como si fuese la malhechora.

Al darles Leocadia cuenta »de todo su desastroso suceso«, sus padres, profundamente horrorizados y entristecidos, tratan de calmarla y consolarla »con prudentes razones«, amorosamente: »La verdadera deshonor está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud . . . tú ni en dicho, ni en pensamiento le has ofendido [a Dios], tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo« (893). Palabras exaltadoras de la virtud personal, que es la verdadera honra, llenas de compasión y ternura paterna, de comprensión humana, de solidaridad en el sufrimiento, palabras sencillas, evocadoras de la tradición evangélica cristiana, erasmiana, exentas por completo de esa notoria casuística de los pundonorosos contemporáneos, reales y literarios, teatrales de esa época. ¹⁵ La familia entera de Leocadia es, en realidad, la protagonista de esta novela; ¹⁶ familia buena, honrada-virtuosa, cristiana, pero de humildes recursos económicos (890), víctima inerte de una poderosa y desmandada clase alta, a cuya riqueza se plegan hasta las autoridades civiles, como lo lamenta Leocadia, consciente

¹⁴ R. El Saffar, *Novel to Romance*, p. 132.

¹⁵ La noción erasmiana del honor como virtud la estudiamos con frecuencia en nuestros estudios sobre Cervantes y sobre Torres Naharro: *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Sociedad de Menéndez Pelayo, 1977—8, 2 vols. Cervantes nos invita a reflexionar sobre el consuetudinario código del honor en el teatro contemporáneo al hacer que Leocadia se refiera »al teatro« de su »tragedia« (893).

¹⁶ N. M. Scott, »Honor and Family in *La fuerza de la sangre*,« *Studies in Honor of R. L. Kennedy*. (Estudios de *Hispanófila*, 46), pp. 125—132.

de que no se le reparará el agravio nunca, porque también la »justicia« sirve sobre todo al »poderoso señor . . . Don dinero«: »A ser mis padres tan ricos como nobles, no fueran en mí tan desdichados« (892).¹⁷ A esta convicción, principalmente, parecen responder también las »prudentes razones« con que el padre disuade a Leocadia de su propósito de identificar al ofensor (los obstáculos materiales para realizar esto no parecen tan formidables como dice), aconsejándole, en cambio, como único remedio, resignarse, »encomendarse« a la Justicia Divina (893).

Como consecuencia del rapto, Leocadia debe »pasar la vida en casa de sus padres, con todo el recogimiento posible . . ., con vestido tan honesto como pobre . . ., retirada y escondida . . ., sin dejar verse de persona alguna, temerosa que su desgracia se la habían de leer en la frente«, sufriendo terriblemente todo el tiempo, entre »gemidos, lloros, suspiros y lamentos . . ., sin ser parte la discreción de su buena madre a consolarla« ni todos los sabios consejos de su padre ni tampoco los cariñosos cuidados de toda la familia. Debe »reducirse a cubrir la cabeza« (893, 894), sabiendo que sería para siempre »deshonrada« en la opinión del vulgo, destrozada, física y emocionalmente, ya sin esperanza alguna de una vida normal, digna, feliz. Juventud trágicamente truncada, en que sin embargo cabe aún otro y quizás el más atroz dolor y sacrificio, pues Leocadia debe renunciar también a su maternidad, ocultando su preñez: »aun no osó fiar de la partera, usurpando este oficio la madre« (894), y después, suprimiendo de continuo, ¡durante siete años!, su instinto y cariño maternos, fingiéndose sólo »prima« (896) de su hijo. ¡Auténtico, atroz martirio!, que Leocadia acepta por amor a su familia, amenazada por el cruel »decreto« del pundonoroso vulgo a una perpetua muerte pública. De tal modo pasaría Leocadia el resto de su vida. Sería el destino más probable de toda mujer con esa »desgracia« en la sociedad española de ese tiempo.¹⁸ Sin embargo, Cervantes nos muestra otro posible desenlace, mucho más extraordinario, de seguro muy raro en esa sociedad: el matrimonio del poderoso y arrogante violador con su humilde, »deshonrada« víctima. Sin embargo, no utilizando jamás en sus obras lo extraordinario sin total verosimilitud, sin sólido sostén en la naturaleza humana y en la experiencia cotidiana, nos hace ver que tal union se realiza sólo por casualidad y por circunstancias, causas y motivaciones impropias, sin relación alguna con el verdadero amor y hasta flagrantemente contradictorias al genuino espíritu del sacramento del matrimonio.

De acuerdo con su fundamental noción del individuo, Cervantes no condena de modo categórico, sumario, a la poderosa y rica clase nobiliaria, sino

¹⁷ Leocadia hace esta declaración antes de percatarse de que »el dueño de la estancia,« en que fue violada, »debía de ser hombre principal y rico« (892). ¿Distracción del autor?

¹⁸ Y en gran parte del mundo de todos los tiempos, claro está. Goethe (*Fausto*), Dostoyevsky (*El idiota*), entre otros, han concebido conmovedoras situaciones trágicas, protagonizadas por mujeres »desgraciadas« como Leocadia. La preocupación que tiene el padre de Leocadia de ocultar la »deshonra«, hace evocar estas reflexiones de Boccaccio sobre la prudencia de uno de sus »deshonrados« que prescinde de la venganza, porque, de haber castigado al reo, »avrebbe scoperto quello che ciascuno dee andar cercando di ricoprire; ed essendosi scoperto, ancora che intera vendetta n'avesse presa, non scemata, ma molto cresciuta n'avrebbe la sua vergogna, contaminata l'onestà della donna sua« (*Decamerone*, Giornata III, novella II; pasaje citado ya por A. Pianca, »Huella del *Decamerón* en las *Novelas ejemplares*«, *Horizontes* (P. R.), año XI, oct. de 1967, p. 38).

tan sólo a aquellos de sus miembros que »desdecían de su calidad« (890), es decir, de las responsabilidades y obligaciones morales que su categoría social, de modo particular, les imponía, como ejemplo imitable, inspirador para los demás. Y, consistente con esto, no considera la »sangre noble« como »fuerza« determinante de la naturaleza y la calidad del individuo, pues para él toda »sangre« es »colorada«. Esta convicción cervantina se articula de manera particularmente clara y completa en esta novela: Los padres de Rodolfo tienen defectos, según se verá, pero son, esencialmente, buena gente, mientras que su hijo es, a todas luces, un ruín, depravado. A su vez, Luisico, a pesar de ser hijo de Rodolfo, »en todas las acciones que en aquella edad tierna podía hacer daba señales de ser de algún noble padre engendrado«, entiéndase »engendrado« y criado, como si hubiese disfrutado de las ventajas educativas de un ambiente cortesano ideal. Sólo a la excelente educación que le dieron los abuelos maternos se atribuye su admirable modo de ser y de portarse: »se criaba . . ., si no muy rica, a lo menos muy virtuosamente . . ., la intención de sus abuelos era hacerle virtuoso y sabio, ya que no le podían hacer rico; como si la sabiduría y la virtud no fuesen las riquezas sobre quien no tienen jurisdicción los ladrones ni la que llaman fortuna« (894). Nobleza, poder, riqueza son a menudo sólo productos de la fortuna, del azar, de causas y circunstancias que nada tienen que ver con la virtud, el carácter, la calidad, los genuinos méritos personales, según lo demuestra todo el modo de ser y la conducta de Rodolfo:¹⁹

Significativamente, ya en la primera escena aparece buscando ocasiones para fechorías, según lo sugiere fuertemente su predisposición escarneadora: »Encontráronse los dos escuadrones, el de las ovejas con el de los lobos y, con deshonesta desenvoltura Rodolfo y sus camaradas, cubiertos los rostros, miraron los de la madre y de la hija, y de la criada.« Al reprocharles y »afearles« su atrevimiento el »viejo« padre de Leocadia, »ellos le respondieron con muecas y burlas« (890). No se trata de una inocua muchachada, aunque también la inmadurez de carácter de Rodolfo se subraya varias veces, sino de una descarada, brutal ofensa y de una grave amenaza contra toda la »honrada« familia de Leocadia. En relación e esto es particularmente llamativo que la procaz, fea mirada de Rodolfo se atreva hasta con la madre, símbolo sacrosanto de la familia, y tan delicado para la sensibilidad española que sólo por excepción aparece en su teatro áureo, para no exponer su pureza a cualquier potencial contaminación. Esta práctica teatral responde a la misma sensibilidad social, humana, que de seguro reacciona con indignación particularmente acalorada al enorme »atrevimiento« de Rodolfo, quien rapta a Leocadia sólo por la »hermosura« de su »rostro«, que »despertó en él un deseo de gozarla, a pesar de todos los inconvenientes« (890), lo cual sugiere otras posibles horrendas consecuencias: ¿No habría podido raptar quizás Rodolfo, con la misma facilidad, a la madre — mujer

¹⁹ Al afirmar Leocadia: »yu soy noble, porque mis padres lo son, y lo han sido todos mis antepasados, que con una medianía de los bienes de fortuna han sustentado su honra felizmente dondequiera que han vivido« (895), acentúa la compatibilidad de la nobleza de origen y la virtud personal en su familia, lo cual repercutiría también en su vida. Doña Estefanía se compadece de Leocadia, »como mujer y noble«, pero con la siguiente elaboración que destaca su ternura femenina, independiente de consideraciones sociales: »en quien [mujer] la compasión y misericordia suele ser tan natural como la crueldad en el hombre« (896).

todavía joven, pues tiene también »un niño pequeño« (890) —, si su rostro le hubiese parecido aún más »hermoso«, más incitante para su »deseo« lujurioso? Lujuria animal y también gran crueldad demuestra Rodolfo durante y después del rapto, según se pone muy de relieve con detalles reveladores: »Arremetió Rodolfo con Leocadia . . . Dio voces su padre, gritó su madre, lloró su hermanico, arrañose la criada; pero ni las voces fueron oídas, ni los gritos escuchados, ni movió a compasión el llanto, ni los araños fueron de provecho alguno . . ., todo lo cubría[n] . . . las crueles entrañas de los malhechores« (890). Después, gratificada por el momento su lujuria, »a Rodolfo le vino a la imaginación de ponerla [a Leocadia] en la calle, así desmayada como estaba«, exponiéndola, sin el menor escrúpulo de conciencia, a un gran peligro de muerte. La única »respuesta« que da a las desesperadas quejas y angustiosas imploraciones de la inerme víctima es querer »volver a confirmar en él su gusto y en ella su deshonra«. Monstruosa crueldad y lujuria o sensualidad de tipo patentemente patológico, que ha hecho pensar hasta en complejos necrofilicos, con muy buena razón, al tener presente que Rodolfo »cumple su deseo«, llevando »los despojos« de la desmayada, como los »de un tronco o de una columna sin sentido« (892).²⁰ La apetencia sexual de Rodolfo por la mujer »cadavéricamente« pasiva, sumisa, sosa de carácter: »como no sea necia, tonta o boba« (897) — caracterización sugestiva de su

²⁰ A. Forcione, »Cervantes' Secularized Miracle: *La fuerza de la sangre*«, p. 363. La violación de Leocadia se inspira en la realidad cotidiana, sin duda, pero su elaboración literaria revela sugestivas correspondencias con la violación de Filomena por Tereo en *Metamorfosis*. Libro VI, de Ovidio, en algunos aspectos episódicos fundamentales: La repentina, irresistible pasión lujuriosa que el ofensor determina gratificar« a pesar de todos los inconvenientes« (890): »Et nihil est, quod non effreno captus amore/Ausit, nec capiunt inclusas pectora flammas« (versos 465—6); el rapto y la violación en un lugar secreto, apartado en un bosque, rodeado de altos muros: »In stabula alta trahit silvis obscura vetustis . . .« (verso 521), de la »oveja« por el »lobo« (890): »Illa tremit velut agna pavens quae saucia cani/Ore excusa lupi nondum sibi tuta videtur« (versos 527—8); las desesperadas invocaciones de la víctima, al recobrar los sentidos, a sus queridos: ¡Escúchame, madre . . .! ¿Oyesme querido padre? ¡Ay sin ventura de mí!« (891), y los indignados y angustiosos reproches al violador: »traidor y desalmado hombre«, con el pedido de que le quite también la vida ya que la ha reducido a tal condición (891—2): Mox, ubi mens rediit, passos laniata capillos, / Lugenti similis, caesis plangore lacertis, / Intendens palmas o diris barbore factis! / O crudelis! ait nec te mandata parentis / Cum lacrimis movere piis, nec cura sororis / Nec mea virginitas nec coniugalia iura!« (versos 531—6), »Quin animam hanc, ne quod facinus tibi, perfide, restet, / Eripis? atque utinam fecisses ante nefandos / Concubitus! vacuas habuisses criminis umbras« (versos 539—541). Muy sugestivamente, Filomena advierte que si los dioses tienen de veras poder, si se percatan de tales infamias, Tereo será castigado eventualmente: »Si tamen haec superi cernunt, si numina divum / Sunt aliquid, si non perierunt omnia mecum, / . . .« (versos 542—3). Todos los dioses en el Cielo oirán sus quejas: »Audiet haec aether, et si deus ullus in illo est« (verso 548), que ella, tomando como »testigos« hasta las »piedras« en cuya presencia ocurrió la violación, hará saber a todos, hasta a la gente de Tereo (versos 545—8). Filomena realiza esta intención, a pesar de estar encerrada y sin lengua, pues, »grande doloris / Ingenium est, miserisque venit sollertia rebus« (versos 574—5). Sin querer que las oiga el mundo [mis quejas] . . .; . . . el dolor de una misma manera ata y desata la lengua del afligido . . . que yo calle o hable . . .« (891): ¿Reflejos contrastivos de »la lengua« de Filomena? Notemos también que Tereo gratifica su lujuria de nuevo con la ya mutilada Filomena, »vix ausim credere« (verso 561). Un estudio comparativo detallado revelaríaj otras semejanzas y quizás nuevos aspectos de la recreación literaria de »fuentes« en Cervantes.

propia inseguridad e insubstancialidad personal²¹ — se manifiesta repetidas veces en su actuación y también, quizás, con faceta psicológica más compleja, en esa escena que siempre deja perplejo al lector, en que »puesto el rostro sobre el pecho de la desmayada« ¡y para él desconocida! Leocadia, Rodolfo queda »sin sentido«, y después, »llevado de su amoroso y encendido deseo, y quitándole el nombre de esposo todos los estorbos que la honestidad y decencia del lugar le podrían poner, se abalanzó al rostro de Leocadia y juntando su boca con la de ella, estaba como esperando que se le saliese el alma para darle acogida en la suya« (898).²² Es justificado pensar, cuando menos, que una extraña, anormal sobreexcitación sexual trastorna a cada paso a Rodolfo, avasallando todas sus facultades racionales. Aberración sexual, agravada por una obsesiva necesidad de imponerse arbitraria, caprichosamente, de dominar y abusar a la víctima prostrada, inerme, ante su »riqueza« y su »sangre ilustre« (890). Los afanes pervertidos de dominio violento en lo sexual y en lo social — aguijados, probablemente, por una íntima conciencia de insignificancia personal — se complementan y determinan mutuamente en él.²³

»Frío y cansado« por sus vanos intentos de violar a Leocadia de nuevo, Rodolfo »se fue a buscar a sus camaradas para aconsejarse con ellos de lo que hacer debía«, pero ya en la calle, »no quiso hallarlos, pareciéndole que no le estaba bien hacer testigos de lo que con aquella doncella había pasado; antes se resolvió en decirles que, arrepentido del mal hecho y movido de sus lágrimas, la había dejado en la mitad del camino« (892). Esta resolución se ha atribuido a una repentina compasión de Rodolfo: conciente de que »honor becomes dependent more on reputation than on intrinsic worth ...

²¹ Lo que Rodolfo proclama, con orgullo, como su ideal amoroso, no se diferencia, esencialmente, del »ideal« que »se exalta«, con obvio tono cínico, en este soneto burlesco:

Una nueva locura se ha asentado
en los entendimientos desta era,
que no hay quien a la hermosa dama quiera,
si non es discreta y sabia en sumo grado.

Por la hermosura no dan cornado,
y adóranla si es fea y es parlera,
como si en el aviso consistiera
tener la dama el cuerpo bien formado.

¡O necio humor, no amor, mas devaneo!
¡Como, porque es astuta, la raposa
y no como, por simple, la gallina!

Cualquier vaya, pues, tras su desco,
que de mujeres quiero la hermosa,
pues hermosura busco y no doctrina.

(Alzieu, Jammes, Lissorgues, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Toulouse, 1975, p. 15).

²² Este melodramático gesto del libidinoso libertino ¿se inspiraría de algún modo en el episodio de Adonis y Venus de la *Egloga III* de Garcilaso? Cervantes parodia las groseras imitaciones de este mismo episodio en *El rufián viudo* (ver nuestro estudio en *El teatro de Cervantes*, de próxima aparición, Castalia).

²³ Cervantes dramatiza de manera genial el complejo de inferioridad en *El rufián dichoso* (ver nuestro estudio sobre esta comedia en *El teatro de Cervantes*, nota 22).

he feels a certain amount of compassion for his victim». ²⁴ Parece más bien que Rodolfo decide mentir a sus camaradas, porque así le conviene mucho a él mismo: »no le estaba bien«. Aunque arrogantemente confiado en su inmunidad, por el poder de su familia, quiere evitar toda incomodidad con la justicia, siempre posible cuando hay testigos. ²⁵ Y adviértase el extremo cinismo de la explicación inventada: »arrepentido . . ., movido de sus lágrimas . . .«

Muchas son las cualidades personales negativas de Rodolfo y variados los modos de sugerirlas el autor. Sin embargo, nos parece dudoso que la degeneración moral del joven y, por otra parte, la moralidad y decencia de la familia de Leocadia se indiquen ya en el hecho de que ésta sube la cuesta y aquél baja por ella, cuando se encuentran: »The opposition has symbolic significance, since ascent connotes hard work toward meritorious goals while descent suggests the facile movement toward degradation. Likewise, the movement toward the city suggests an orderly civilizing intent, while movement away from the city suggests the opposite.« ²⁶ La vulnerabilidad de esta interpretación se patentiza ya en el detalle de que también la familia de Leocadia, para ir al río, tuvo que »descender« por la cuesta y »alejarse« de la ciudad. Por cierto, hay diferencias significativas, muy obvias, que no obstante quedan descuidadas, quizás precisamente por el afán de buscar símbolos a todo paso en esta obra cervantina: mientras la familia de Leocadia ha bajado al río para un recreo lícito, necesario, por los calores del verano, y, como gente honrada y discreta, vuelve a su casa al caer la noche, Rodolfo baja, probablemente al río, a estas horas, »las once«, porque son propicias a las »compañías libres«, a las diversiones disolutas, a los »desafueros« (890) y picardías de toda clase. De tales festines nocturnos, de cuestionable propiedad, en los ríos urbanos dejan constancia testimonios contemporáneos. ²⁷

Rodolfo ostenta orgulloso su »atrevimiento«, su desprecio por la ley y la moral y su habilidad de caudillo de pandillas libertinas frente a sus camaradas, »todos insolentes« (890) — sin duda, con el apoyo de éstos cobra ánimo para sus fechorías —, siempre anticipando aprobación y admiración. Y ellos, comprendiendo el patético complejo del señorito, aplauden todos sus »desafueros«, »por darle gusto« y, claro está, por frío cálculo oportunista, »que siempre los ricos que dan en liberales hallan quien canonicen sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos« (890). Estas »compañías libres« influyen en la conducta desmandada de Rodolfo, pero hay otra causa mucho más decisiva para ella: la impropia educación paterna que evidentemente ha descuidado »la inclinación torcida« del hijo, dejándole, consecuentemente, portarse con »libertad demasiada« (890) para con todos. Se reprende expresamente la »inadvertencia« de los padres, al explicar que su hijo llevó a Leocadia, para violarla, »sin ser visto de nadie . . ., a un cuarto aparte en la casa . . . y que tenía« de su estancia la llave y las de todo el cuarto« (891). Esta »inadvertencia« que, en sí, no es moralmente condenable, no

²⁴ N. Scott, »Honor and Family in *La fuerza de la sangre*«, p. 127.

²⁵ A. González de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, vol. II, p. 221. Por esto Rodolfo no quiere »dar ocasión de ser conocido« (893) tampoco por Leocadia, claro está.

²⁶ El Saffar, *Novel to Romance*, p. 132.

²⁷ Es inolvidable la descripción de D. García del supuesto banquete en el Manzanares en *La verdad sospechosa* de Alarcón.

obstante indica una actitud demasiado indulgente, permisiva en general respecto al modo de ser, al comportamiento y a las andanzas del hijo, considerados, probablemente, sólo como natural desahogo juvenil. Que Rodolfo es un hijo muy consentido se revela de modo muy persuasivo en su conversación con la madre, al volver de Italia: Doña Estefanía le muestra un retrato de una mujer »virtuosa, discreta, noble«, pero »fea«, diciéndole que es la esposa que »le han escogido« (897). Tiene el »designio« de averiguar si después de tantos años su hijo todavía considera la atracción física como el atributo casi únicamente importante en la mujer, pues tan sólo de esto depende el casamiento de aquél con la hermosísima Leocadia, y, sobre todo, si las actitudes de su hijo son todavía las mismas. A la inmediata, categórica reacción negativa de Rodolfo a la mujer del retrato, »respondióle que ella procuraría casarle conforme a su deseo, que no tuviese pena alguna, que era fácil deshacerse los conciertos«. El »designio« se realiza puntualmente, sobre todo porque Doña Estefanía hace pensar al mimado hijo que ella cede, con su acostumbrada indulgencia, a su voluntad, »conforme a su deseo« (897). Con sutil estrategia psicológica, Doña Estefanía sustituye el juguete con que solía gratificarle todo capricho infantil por una mujer hermosa, juguete para su mocedad.

Poco después del rapto, el padre »persuadía« a Rodolfo que fuese a Italia, »diciéndole que no eran caballeros los que solamente lo eran en su patria« (893). ¡Hiriente ironía! ¿Por la total ignorancia del padre de las fechorías del hijo, a pesar de tener éste »renombre de atrevido« (890) en toda la ciudad? Es posible, pero no lo es menos que, no atreviéndose a disciplinar al hijo, precisamente por este »renombre«, que amenaza la honra de toda la familia, desee el padre alejarle, por un rato, de Toledo, enviarle a Italia, donde pueda desahogar todos sus caprichos y apetitos juveniles: »il faut que jeunesse se passe!« En todo caso, el padre no tiene que empeñarse mucho con sus »persuasiones«, pues, como de seguro sabe muy bien, »muchos días había que tenía Rodolfo determinado de pasar a Italia«, nótese, por »goloso de lo que había oído decir a algunos soldados de la abundancia de las hosterías de Italia y Francia y de la libertad que en los alojamientos tenían los españoles. Sonábale bien aquel *Eco li buoni polastri, picioni, presuto et salcicie*« (894).²⁸ Estos anticipados deleites, evidentemente ajenos a todo interés cultural — contrástense con los de Tomás Rodaja —, apuntan al modo de vida al que Rodolfo, acompañado, significativamente, de dos de sus cómplices toledanos, piensa entregarse en sus andanzas por Italia. Por tan »goloso« de la vida libertina, de la »abundancia« de »placeres' sensuales de

²⁸ A. Gianinni comenta: »... es un motivo que nos hace sonreír amargamente a nosotros, los italianos, y nos recuerda los tristes tiempos de los voraces dominadores españoles, los cuales encontraban hermosa, tan hermosa Italia, porque allí se comía y se bebía alegremente sin pagar escote«; y G. de Amezúa y Mayo reacciona indignado: ¡No es para tanto! Ni nuestros compatriotas iban a Italia a participar de la sopa boba, sino a ser soldados . . ., y defenderla del turco y otros dominadores . . ., ni creo tampoco que en las hosterías italianas les diesen a comer y beber sin pagarlo. ¡No hay que exagerar las cosas!« (*Cervantes, creador de la novela corta española*, vol. II, p. 211). Ambas perspectivas pecan de generalización. El resentimiento italiano contra todos los españoles era injusto, y los soldados españoles eran a menudo brutales, »voraces dominadores«, según se documenta también en la genial *Soldadesca* del español Torres Naharro, entre otras obras (ver nuestro estudio en *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, vol. I).

Italia, sin duda, pero de seguro también por el hecho de que la violación de Leocadia es para él una especie de experiencia ya muy corriente en su vida diaria, totalmente olvidable después de ocurrida — lo confirma su «renombre» —, Rodolfo se va «con tan poca memoria de lo que con Leocadia le había sucedido», ¡tres días después del rapto! «como si nunca hubiera pasado» (894).

El que los padres de Rodolfo conozcan o, cuando menos, sospechen la conducta disoluta del hijo, tiene gran importancia también para apreciar debidamente la función novelística del accidente — crucial para el desarrollo de la trama —, en que Luisico, hijo de Rodolfo y Leocadia, es atropellado por un caballo. A menudo se hace hincapié en la inverosímil coincidencia de que sea precisamente el padre de Rodolfo el que acuda «a tomar en sus brazos» al niño herido, su nieto. Sin embargo, tal encuentro no sólo no sería imposible, sino muy probable y por completo natural. Consciente de la vida libertina, irresponsable del hijo, ¿no estaría «el anciano caballero», en sus paseos por las calles de Toledo, en un estado de continua, aprensiva expectativa de reconocer en algún chiquillo una fisonomía familiar? En efecto, consideradas todas las circunstancias, ¿no sería mucho más extraño, «milagroso», precisamente si no llegase nunca a encontrarla? He aquí un sentido fundamental, irónico, de «la fuerza de la sangre» en esta obra.²⁹ Parece «harto verosímil . . . colocar» a ambos personajes «entre los espectadores a unas mismas carreras», como dice un crítico, para rebatir las opiniones opuestas,³⁰ pero, en definitiva, este episodio es tan verosímil, «realista», porque revela su perfecto sentido metafórico de un encuentro absolutamente natural.

El atropello de Luisico por el caballo ha sugerido simetrías, paralelos, etc. temáticos, estructurales, estilísticos, etc. con el «atropello» violento de Leocadia por Rodolfo: «The horse which runs down Luisico in the street, shedding his blood, and Rodolfo who kidnaps Leocadia in the street in order to rape her, shedding her virginal blood [son dos elementos simétricamente relacionados] . . . This horse . . . represents the unbridled passion of Rodolfo.»³¹ Interpretación tentadora, con que coinciden todas las demás que, de un modo u otro, buscan un sentido altamente simbólico, alegórico en la obra, pero su sostén textual es, cuando menos, cuestionable. Cervantes narra el accidente del siguiente modo: «Luisico acertó a pasar por una calle donde había carrera de caballeros; púsose a mirar, y por mejorarse de puesto, pasó de una parte a otra a tiempo que no pudo huir de ser atropellado de un caballo, a cuyo dueño no fue posible detenerle en la furia de su carrera; pasó por encima de él, y dejóle como muerto, tendido en el suelo, derramando mucha sangre de la cabeza» (894). Leocadia es la víctima por completo inocente del física y moralmente desenfrenado Rodolfo, mientras Luisico es atropellado por causa de su propia impulsiva curiosidad infantil que

²⁹ G. de Amezúa y Mayo objeta con razón a las sugerencias de S. Trachman sobre la influencia de las *novellas* 8 y 15, Parte II, de Bandello en *La fuerza de la sangre* (*Ibid.*). Por otra parte, es de interés notar que el reconocimiento del nieto por el abuelo, por la semejanza de la «faccia», y por el instinto de la «sangre», de la «natura», es motivo fundamental de la *novella* 27, Parte II. Sin embargo, la pura coincidencia del encuentro en Bandello contrasta con la «naturalidad» tan sugestiva del cervantino, según nuestra interpretación.

³⁰ J. Rodríguez-Luís, *Ejemplo y novedad de las novelas de Cervantes*, vol. I, p. 70.

³¹ D. Gitlitz, «Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*», p. 117.

le mete en el camino de un caballo que no puede detenerse frente al repentino obstáculo. «La furia de la carrera» se refiere, evidentemente, a la gran velocidad del caballo, a una ley física, objetiva, en suma, y no a su naturaleza salvaje, incontrolable, por lo cual resulta incorrecto igualarlo con el «hipógrifo violento» calderoniano, en cuanto símbolo del «passionate instinct . . . , primordially carnal appetite and pride».³² Esta distinción, según nosotros importante, hace inválida también la analogía entre la sangre de Luisico, derramada en un simple accidente, y la derramada por Cristo, víctima inocente de la maldad, con la complementaria sugerencia de que «the wounds of the innocent son will be, on both a human and moral level the means of his mother's redemption», así como las de Cristo respecto a la redención humana.³³ Dejando aparte por ahora el cuestionable sentido de la «redención» de Leocadia, la sangre derramada de Luisico tiene la única evidente función de hacer posible ese encuentro en la calle y, crucialmente, de despertar un irresistible instinto y amor de abuelos en los padres de Rodolfo. Es cierto, Leocadia misma declara: «permisión fue del Cielo el haberlo atropellado [el caballo al niño]» (896), porque este accidente determina la identificación de Rodolfo, etc., pero esto no justifica concluir que Cervantes mismo «suggests that something more is at work — something no less than the will of heaven itself».³⁴ Con total independencia de lo que Cervantes pudo pensar de la intervención Divina en los asuntos humanos, todas las referencias a ésta en la novela (con una notable excepción que se discutirá más adelante) son hechas por los personajes y no por él mismo. La comprensión de este hecho es crucial también para explicar la función del crucifijo: como víctima inocente de la maldad, Leocadia se identifica, comprensiblemente, con el sufrimiento de Cristo, representado en la imagen del crucifijo, pidiéndole «algún consuelo con que llevar en paciencia [su desgracia]» (896); y los que se enteran de su «desgracia» asimismo comprenden tal identificación del sufrimiento: «Les mostró el crucifijo que había traído, ante cuya imagen se renovaron las lágrimas, se hicieron deprecaciones, se pidieron venganzas y desearon milagrosos castigos.» El padre aconseja a Leocadia «guardar [la imagen] y encomendarte a ella, que pues ella fue testigo de tu desgracia, permitirá que haya juez que vuelva por tu justicia» (893). En efecto, el crucifijo sirve de «testigo» a Leocadia para identificarse como la víctima de la violación, lo cual responde a su propósito inicial, al llevárselo de la estancia de Rodolfo, «no por devoción ni por hurto, sino llevada de un discreto designio suyo» (892). A todos los personajes les sirve el crucifijo, de un modo u otro, de «testigo», aunque, nótese, no sea decisivo siempre ni en esta función: por ejemplo, sólo «la confesión» de los dos camaradas de Rodolfo «echa la llave a todas las dudas» de Doña Estefanía respecto a la «desgracia» de Leocadia, a pesar de haberle ésta revelado todo, «abrazada del crucifijo»

³² *Ibid.*

³³ R. Calcraft, «Structure, Symbol and Meaning in Cervantes' *La fuerza de la sangre*», p. 202.

³⁴ *Ibid.* El hecho de que, después del accidente, Luisico acaba en la misma cama de la misma estancia en que fue violada Leocadia se ha destacado a menudo por su simbolismo: «sepulcro-resurrección», por la Providencia Divina en todo ello, etc. Y, sin embargo, hay razones naturales también para estas coincidencias: La estancia que Rodolfo suele utilizar para sus maldades no es, evidentemente, para uso diario de la familia, sino para ocasiones extraordinarias, para hospedar visitas ocasionales, etc. Es así comprensible que lleven al herido a esta cama particular de esta estancia particular.

(896), reconocido como propiedad del hijo. Y al pedir Rodolfo a Leocadia, ya casados, que »le dijese alguna señal por donde viniese en conocimiento entero de lo que no dudaba, por parecer que sus padres lo tendrían bien averiguado [de que Leocadia fue la por él violada],« la función del crucifijo como »testigo« es moralmente precaria, pues ¿no consiste quizás sólo en gratificar una mera preocupación cínica, una obsesión patológica de Rodolfo, según lo sugiere, con tanta probabilidad, su naturaleza? Y significativamente, el crucifijo que Leocadia le muestra no le causa a Rodolfo contricción alguna, ni siquiera la más leve emoción, por el crimen cometido, asimismo como no le causó sentimiento alguno su desaparición: »imaginó quien podía haberle llevado; pero no se le dió nada y, como rico, no hizo cuenta de ello« (893). Los personajes revelan, pues, varias actitudes hacia el crucifijo: unos venerándolo en su simbolismo religioso y atribuyéndole poder benéfico, consolador, milagroso, otros considerándolo, desapasionadamente, como mero objeto precioso, propiedad, o hasta, cínicamente, como factor, aunque incidental, de mórbidos complejos personales. Independientemente de la actitud particular, el crucifijo, en efecto, sirve a todos de »testigo«, de prueba material, para la identificación de los protagonistas, la verificación de los hechos, etc., teniendo así una función análoga a la del notorio sombrero en *La señora Cornelia*.³⁵ Para algunos personajes — y algunos críticos — es también »juez«, representante simbólico de la Intervención Milagrosa en el desenlace de los sucesos. ¿También para Cervantes? Ningún indicio hay de ello en su modo de novelar el asunto. En efecto, la atribución a la Justicia Divina de tal resolución de tales sucesos ¿no sería para él motivo de angustias, indignadas reacciones interiores?

Algunos críticos que tampoco atribuyen a la Intervención Sobrenatural exclusiva o principal importancia destacan que para el desenlace son cruciales la »discreción« y la »industria« de los personajes.³⁶ De hecho, Leocadia se sirve de estas dotes para revelar su agravio, identificar a su ofensor, buscar remedio, etc.; la madre de Rodolfo recurre a »trazas« y a una estrategia psicológica de persuasión para con su hijo, etc. Y, sin embargo, de nada en absoluto habrían servido la »discreción« y la »industria« de estos y otros personajes, sin una precondition: la naturaleza patológicamente sensual, libidinosa de Rodolfo. Comprendiendo la necesidad de un cambio radical en éste para una solución feliz, se ha sugerido que esto ocurrió durante su estancia en Italia: »The years in Italy have wrought such a change in him that we seem to be in presence of a man who understands the complexities of human relationship, honours his parents and the customs of his society . . . It is no surprise that Cervantes should have made Rodolfo spend the significant total of seven years away, and in the country that was synonymous for Spaniards with civilization itself. The effects of time and place have restored to Rodolfo the natural gifts of that *sangre ilustre* he was once happy to dishonour in pursuit of the most selfish ends.«³⁷ Coincidimos más bien con aquellos lectores que no perciben ninguna transforma-

³⁵ Ver nuestro estudio: »*La señora Cornelia* — una excursión a la *novella italiana*« (de próxima aparición en *BRAE*).

³⁶ J. Allen, »El Cristo de la Vega and *La fuerza de la sangre*«. *MLN*. 1968, pp. 271—5; R. El Saffar, *Novel to Romance*, p. 134 y sigs.; y, particularmente, A. Forcione, »Cervantes' Secularized Miracle: *La fuerza de la sangre*«.

³⁷ R. Calcraft, »Structure, Symbol and Meaning in Cervantes' *La fuerza de la sangre*«, p. 201.

ción significativa en Rodolfo;³⁸ de tan pronunciadas tendencias carnales y de fines tan egoístas se nos revela al volver de Italia como cuando para ella salió. Regresa a España para casarse, pero, evidentemente, sólo por «la golosina de gozar tan hermosa mujer como su padre le significaba» (896).³⁹ Ninguna preocupación revela por la personalidad, el carácter, las virtudes, las costumbres, etc. de su futura esposa, sino tan sólo una obsesionante excitación por las gratificaciones sexuales ¡imaginadas! que sus dotes físicas le proporcionarían. Toda su conducta posterior para con Leocadia es asimismo impulsada sólo por una frenética «golosina de gozarla», en efecto, hasta el extremo de casarse con ella, sin averiguar antes su identidad, las circunstancias de su vida, su relación con Luisico, y sin siquiera enterarse de sus inclinaciones y sentimientos amorosos, en suma, sin querer saber nada de lo que tan importante, fundamental sería para un buen matrimonio. Por destacarse tantas veces en la obra la obsesión sexual de Rodolfo, resulta también razonable interpretar no sólo como impaciencia natural el detalle significativo de que durante el banquete de la boda «le parecía a Rodolfo que [la noche] iba y caminaba no con alas, sino con muletas; tan grande era el deseo de verse a solas con su querida esposa» (899). Lejos de contradecirlas, la conversación de Rodolfo con su madre, al volver de Italia, respalda fuertemente nuestras sugerencias sobre la inmutabilidad de su carácter. Dice algunas cosas, en sí, razonables: «Justo es y bueno que los hijos obedezcan a sus padres en cuanto les mandasen . . . ; bien es que los lazos [del matrimonio] sean iguales y de unos mismos hilos fabricados,» etc. (897), pero en el contexto de toda su conducta se revelan como pura charlatanería, facultad de seguro perfeccionada en Italia, pues, antes, en Toledo, se demuestra todavía muy torpe en ella: «Confuso dejaron las razones de Leocadia a Rodolfo, y, como mozo poco experimentado, ni sabía qué decir ni qué hacer» (891).⁴⁰ Otras declaraciones revelan su comprensión perversa o, cuando menos, superficial de la nobleza y de la discreción, pues las considera obtenibles por herencia o por matrimonio, sin importarle en absoluto el mérito y el valor individual de la persona: «nobleza, gracias al cielo, y a mis pasados y a mis padres, ellos me la dejaron por herencia; discreción, como una mujer no sea necia . . .» Y muy de acuerdo con estas actitudes, la reclamación: «que me de compañera que me entretenga y no enfade . . . ; la hermosura busco, la belleza quiero, no con otra dote que con la de la honestidad y buenas costumbres» (897), no evidencia la sensibilidad estética, el buen gusto, de Rodolfo, sino, ante todo, su total indiferencia por la hermosura interior — identificándose para él «la honestidad y buenas costumbres» de seguro sólo con la virginidad física, inviolada por hombres como él mismo, y de manera estridentemente obvia, su naturaleza monstruosamente egoísta, caprichosa, hedonista: «¡que me entretenga!» La aceptación, también posible en el caso de Rodolfo, o el rechazo categórico de una mujer sólo por su retrato dramatiza la total despersonalización de la pretensión «amorosa». Rodolfo es de

³⁸ Defiende persuasivamente tal opinión D. Gitlitz, «Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*».

³⁹ D. Fernando de la *Egloga II* de Garcilaso vuelve con igual impaciencia a España, para casarse, pero está enamorado de Doña María ya desde mucho tiempo (ver nuestro estudio en *Las églogas de Garcilaso*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1988).

⁴⁰ Al principio, Leocadia atribuye las fechorías de Rodolfo «a su poca edad» (891) — ya tiene 22 años —, pero Cervantes destaca que ésta era «sagaz y astuto» (890) en perpetrarlas.

un carácter y espíritu opuesto al de Ricaredo, enamorado de la genuina hermosura del alma de Isabel, a la par que de su belleza física.⁴¹ Así, pues, a Rodolfo logran casarle con Leocadia, precisamente porque no ha cambiado en absoluto durante todos esos años en Italia, porque su carácter y sus propensidades sexuales son los mismos de siempre; sugestivamente, la madre, conociendo bien la naturaleza, la caprichosa, mudable disposición del hijo, se aprovecha de un momento de intensa excitación sensual y emocional de éste para mandar al cura que »luego desposase a su hijo con Leocadia« (899). ¡»Fait accompli«, irrevocable! Se dice después que »quedaba hecho el matrimonio«, porque en ese »tiempo«, supuestamente anterior al Concilio de Trento, era suficiente »la voluntad de los contrayentes, sin las diligencias y prevenciones justas y santas que ahora se usan« (899). Es una explicación para el lector contemporáneo sobre la licitud oficial de tales desposorios en el pasado, pero implícita queda la estridente, sacrílega contradicción de las circunstancias y las motivaciones — en particular la lujuria de Rodolfo — al genuino matrimonio cristiano de cualquier tiempo.

Sí, Leocadia se casa con Rodolfo con libre voluntad, según todas las indicaciones: A Rodolfo se le presenta »dando de sí . . . la más hermosa muestra que pudo dar jamás compuesta y natural hermosura« (897), con el fervoroso deseo de que la encuentre atractiva, durante la cena, »alguna vez le miraba a hurto . . ., al que ya quería más que a la luz de los ojos« (898); poco después, se desvanece de emoción en su presencia; y al casarse por fin con él, se nos dice que es »aventurosa« (899), etc. ¿Son inequívocas todas estas situaciones y declaraciones? Sentada frente a Rodolfo, »en tanto que la cena venía«, Leocadia »consideraba cuán cerca estaba de ser dichosa o sin dicha para siempre; y fue la consideración tan intensa y los pensamientos tan revueltos, que le apretaron el corazón de manera que comenzó a sudar y a perderse de color en un punto, sobreviniéndole un desmayo« (898). La »dicha« en que Leocadia piensa es la »honra« que Rodolfo podría restituírle, casándose con ella, reconociendo su paternidad de Luisico, redimiendo así a toda su querida familia del terrible estigma social que pesa sobre ella. Sólo teniendo bien en cuenta esta avasalladora preocupación se pueden apreciar las intensas ansias con que »de parte escondida . . . le miraba« a Rodolfo, cuando éste vuelve de Italia (896), y aceptar como por completo comprensible, natural, la afirmación de que ella, la doncella tan juiciosa, discreta, sensata, y de sentido tan serio de la vida, »ya le quería más que a la luz de los ojos« a Rodolfo, a pesar de todas sus terribles experiencias con él y sólo momentos después de sentarse frente a él en la mesa. La »gala« y »bizarria« de Rodolfo que contempla desde la distancia y »alguna vez . . . a hurto« en la mesa, no dejan de »suspenderla« (896), pero de seguro, ante todo, por la chocante contradicción que observa entre tan gentil, decorosa apariencia y el bárbaro, brutal modo de ser, que ella, con tan trágicas consecuencias, hubo de sufrir. Así, pues, Leocadia »ya quería« a Rodolfo, en el

⁴¹ Ver nuestro estudio »El *Amadís* cervantino: *La española inglesa*«. A.C., 1987—8. R. Calcraft encuentra evidencia de un profundo cambio interior en Rodolfo también en el hecho de que a éste Leocadia le parece »algún ángel humano« y que se refiere a su propia »alma« (»Structure, Symbol and Meaning in Cervantes' *La fuerza de la sangre*, p. 200). D. Juan Tenorio se expresa a maravilla en términos parecidos, por lo cual también concluye Belisa, una de sus víctimas, que »la desvergüenza en España se ha hecho caballería« (Tirso, *El burlador de Sevilla*; tercera jornada).

sentido sugerido, desde el momento en que Doña Estefanía »le había dado . . . esperanzas« que Rodolfo — entonces todavía en Italia — sería su esposo; »esperanzas« que empiezan a »enflaquecerse en su alma«, cuando, simultáneamente, comienza a »revolver en su imaginación lo que con Rodolfo había pasado«, su fría crueldad, su monstruoso egoísmo, sin poder prever que, de modo muy irónico, precisamente por su desbordada sensualidad, se realizaría poco después el matrimonio. La desesperación extrema por la cual Leocadia de repente se desmaya — por la misma causa, esencialmente, se desmayó también en otra ocasión⁴² — hace comprensible también que al recobrar el sentido y verse pronto después casada, declare exaltada: »Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo, me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido . . . me hallé . . . honrada« (899). Alivada de improviso de atormentadora, angustiada carga de toda su juventud, abandonándose a una embriagadora euforia: ¡»Honrada!«,⁴³ Leocadia lo da todo, hasta la más atroz experiencia del pasado, »por bien empleado«, ¡en este momento particular! — notorio movimiento pendular de las extremas emociones —, pero muy dudoso es que jamás pudiese ver en su brutal violación un »creative act«⁴⁴ de cualquier especie. Resuenan todavía las indignadas palabras de Leocadia a Rodolfo: »no aguardes ni confíes que el discurso del tiempo temple la justa saña que contra ti tengo« (891). No persigue la venganza — a Rodolfo le perdono ya pronto después de la ofensa —, pero tan brutal, espantosa experiencia que »le dió que llorar muchos años« a toda su familia sería imposible jamás de olvidar: »[Esas] memorias . . . no las podré olvidar mientras la vida me durare« (895). Aunque ya libres de todo rencor, tales experiencias se quedarían indelebles en su ánimo puro y delicado ¡para siempre!, hasta, y quizás particularmente, en el matrimonio, pues, en palabras de una célebre trágica prometida esposa, »ver siempre [al ofensor] en mesa y cama me ha de dar pena.«⁴⁵ ¿Cómo le permitirían esas espantosas »memorias« entregarse con total amorosa confianza conyugal a Rodolfo? Es sugestivo ya el hecho de que ni una palabra cariñosa o respetuosa le dirige, ni después de casados. ¿Le permitirían jamás ser de veras feliz en su matrimonio, pese a los »muchos hijos« y a todos los complacidos parientes? Se suele desechar toda duda sobre esto, indicando »la restauración de la honra« de Leocadia, su »resurrección« en todos los sentidos, que Cervantes pondría de relieve también con esas »apoteósicas« escenas finales, llenas de »radiante luz«, en contraste áspero con las iniciales de la deshonrosa violación, caracterizadas por las »tinieblas« y »la oscuridad.«⁴⁶ Ahora bien, es natural que Leocadia identifique su »desgracia« con la »oscuridad« y las »tinieblas«; que

⁴² Con harta razón se desmaya repetidas veces Leocadia, cuando evoca la terrible violencia y su consecuente difícil vida, por lo cual nos parece superfluo buscar simetrías, antítesis, etc. simbólicas entre los varios desmayos (El Saffar, Gitlitz, Calcraft, etc.).

⁴³ J. Rodríguez-Luís, *Ejemplo y novedad de las novelas de Cervantes*, vol. I, p. 68: »Honra y no amor, dice Leocadia«.

⁴⁴ R. El Saffar, *Novel to Romance*, p. 132.

⁴⁵ *La estrella de Sevilla* (última escena).

⁴⁶ R. Piluso, »La fuerza de la sangre: Un análisis estructural«, *Hispania*, XLVII, 1964, pp. 485—490; K. L. Selig, »Some Observations on *La fuerza de la sangre*«. *MLN*, 87, 1972, pp. 121—5; M. Levisi, »La función de lo visual en *La fuerza de la sangre*«. *Hispanófila*, 1973, pp. 59—67; A. Soons, »Three Novelas ejemplares of Cervantes: Diptych Pattern and Spiritual Intention«, *Orbis Litterarum*, 1971, pp. 87—93; los estudios de El Saffar, Gitlitz, Calcraft, Forcione, y otros.

sus padres se encuentren »ciegos, sin los ojos de su hija, que eran la lumbre de los suyos« (890) etc., y que las experiencias positivas para los personajes se designen en términos contrarios, »luminosos«, pero resulta muy cuestionable que todas esas referencias a la oscuridad y a la luminosidad se agrupen, respectivamente, en la primera y en la segunda parte de la novela, constituyéndose en una premeditada simetría de contrastes de implicación moral, como es también dudosa la implicación simbólica que se suele proponer de las referencias particulares. Así, por ejemplo, la luna baña todo el paisaje toledano y »entra por la ventana del jardín hasta el damasco rojo o verde de las paredes« del cuarto en que se encuentra la violada Leocadia, con »luz« que parece »dulce« a Azorín⁴⁷ y que augura un triunfo espiritual y un remate feliz, según varios críticos, pero a la cual Leocadia no responde con ninguna emoción lírica y que el autor describe de un modo casi fríamente informativo: »Entró el resplandor de la luna . . . , Leocadia vió y notó de la capacidad y ricos adornos . . . , vió un crucifijo pequeño . . . , el cual tomó y se lo puso en la manga . . . , cerró la ventana,« etc. (892). Con »el resplandor de la luna, tan claro«, aparentemente, tan sólo se hace visible el crucifijo, eventual prueba material del crimen ocurrido. Diríamos que a consideraciones semejantes responde también la referencia a »la noche clara« al principio (890), pues, sólo por esta claridad puede la familia de Leocadia acertar en su camino a casa, de regreso del río, y Rodolfo percatarse de la hermosura de Leocadia. En otros casos — si en la interpretación simbólica de la »luz« y de la »oscuridad« se insiste —, sería, cuando menos, lícito percibir implicaciones mucho más complejas y hasta contrarias a las sugeridas usualmente. Como simbolización incontrovertible, inequívoca de la »redención« triunfal de Leocadia, en particular por la luminosidad »radiante« que en ella domina, se suele destacar la notoria escena en que por »traza« de Doña Estefanía, Leocadia se presenta a Rodolfo y a los invitados, durante el banquete,

vestida . . . de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes; sus mismos cabellos, que eran luengos y *no demasiadamente rubios*,⁴⁸ le servían de adorno y tocas, cuya invención de lazos y rizos y vislumbres de diamantes que con ellos se entretreñaban turbaban la luz de los ojos que los miraban. Era Leocadia de gentil disposición y brío; traía de la mano a su hijo, y delante de ella venían dos doncellas alumbrándola con dos velas de cera en dos candeleros de plata. Levantáronse todos a hacerle reverencia, como si fuera alguna cosa del cielo que allí milagrosamente se había aparecido . . . Leocadia, con airosa gracia y discreta crianza, se humilló a todos . . . (897—8).

¿»Redención«? ¿»Restauración« triunfal de Leocadia? ¿En qué sentido en absoluto? Al irse de Toledo, Rodolfo se olvidó por completo de ella, probablemente una de muchas víctimas de su lujuria e irresponsabilidad. No

⁴⁷ Azorín, »Al margen de *La fuerza de la sangre*«, en *Al margen de los clásicos. Obras Completas*, vol. XV, Madrid, Raggio, 1921, p. 100.

⁴⁸ J. Rodríguez-Luís: »quizás por no ser ya virgen« (*Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 66). Lo dudamos mucho, pues, de insistirse en una interpretación simbólica, la pérdida de la virginidad, en esta obra, no corresponde a la de la virtud. Esta escena hace evocar el banquete, por semejante razón, en la *novella* 42, Parte II, de Banello, en que también protagonizan una violada inconsciente y su hijo ilegítimo, acabándose todo felizmente con el casamiento con el ofensor, etc.

hay indicación alguna de que durante esos siete años de ausencia jamás experimentase contrición alguna por el agravio cometido. Y asimismo vuelve a Toledo y se casa con Leocadia, sin ni siquiera reconocerla como la víctima de su rapto y su violación; es decir, no se casa con ella para desagraviarla, para restaurarle la honra a ella y a la familia, para expiar el crimen y el pecado, para hacer enmiendas morales o materiales de cualquier especie. Es significativo, claro está, que nadie le pida cuenta de su terrible agravio, aunque todos estén bien enterados de lo ocurrido; probablemente consideran vano o hasta contraproducente emprender un examen de conciencia con tan irresponsable individuo. Lo que a todos importa, vitalmente, es realizar los desposorios, de un modo u otro, lo cual precisamente hace inoportuno cualquier escrutinio de la rectitud moral, del genuino sentido del amor, de los cánones sociales, etc. ¡Leocadia lo sabe tan bien! Así, al observarla dócil, sumisa, desfilar frente a Rodolfo, asimismo como éste desearía, tenemos la clara sensación de un sacrificio propiciatorio a la lujuria, que ya antes reclamó la misma inocente, pura víctima. Lejos de simbolizar una »resurrección espiritual«, las »dos doncellas« con »candeleros« y »velas« intensifican, »iluminan«, la impresión de un auténtico rito pagano en aras de una lasciva, insaciable y tirana deidad. Sacrificio consciente y premeditado por parte de la víctima aunque efectuado, a la vez, con noble ademán espiritual, como última afirmación de integridad personal, pues Leocadia no se presenta ataviada como seductiva cortesana, sino como señora de alta dignidad personal, trayendo »de la mano a su hijo«, testimonio vivo del agravio — en quién, nótese, Rodolfo ahora no repara en absoluto, y, más tarde, sólo con la preocupación de su paternidad (899). Mártir en aras de la monstruosa lujuria, por causa de las crueles, puntillosas convenciones sociales, del tiránico pundonor — el demoníaco Daciano de la sociedad española contemporánea —, que atormenta y amenaza de continuo a toda su querida familia, Leocadia, personificación conmovedora de muchas jóvenes de destino semejante, se revela, por todos sus muchos sufrimientos, humillaciones y sacrificios, como digna descendiente de la santa mártir de Toledo.⁴⁹

Hay una »alegría universal« después de celebrarse el casamiento de Leocadia y Rodolfo, pues, según todas las circunstancias arriba examinadas, tal solución es la única satisfactoria o posible para todos: Los padres de Leocadia ven »restaurada« la »honra« de la familia y »recuperada« la »dicha« de la hija; los padres de Rodolfo pueden ahora considerarse abuelos legítimos de Luisico, su único nieto conocido; Rodolfo gozará de una mujer hermosa que evidentemente excita de modo particular su sexualidad: de esto, sobre todo, serían evidencia »los muchos hijos y la ilustre descendencia« que dejó (899); un significado sugestivo de »la fuerza de la sangre« es, con toda probabilidad, precisamente la naturaleza lujuriosa de Rodolfo.⁵⁰ Si,

⁴⁹ Ver la diferente, interesantísima interpretación de Santa Leocadia y Daciano en A. Forcione, »Cervantes' Secularized Miracle: *La fuerza de la sangre*«.

⁵⁰ ¿No es quizás justificado sospechar que es este obsesivo deseo lujurioso por la hermosísima Leocadia lo que hace a Rodolfo desentenderse del hecho de que se casó con una mujer »deshonrada«, aunque lo fuese por él? Al hablar de la »celebration« de Cervantes, en *La gitanilla*, »of Christian marriage, family authority, and the state-family as all belonging to the order of perfected nature«, Forcione explica: »If they [the passions] enslave man by overthrowing reason, overturning the proper hierarchy in the soul, and hence alienating man from his true nature, they are then and only then, to be regarded as unnatural or antinatural« (*Cervantes and the Humanist Vision*, 162—3). Reconociendo la constancia de esta no-

también Leocadia se considera »venturosa« al fin, pues, como se ha observado bien, »she has done the best she could«,⁵¹ ¡consideradas bién las alternativas para toda su familia . . . ! »Alegría« final, pues, que no responde a la mera conveniencia de un convencional desenlace feliz literario, sino a la total verisimilitud de tal »alegría« también en la realidad cotidiana, pues »en aquellos siglos . . . imperaba una gran indulgencia para estos delitos [como los de Rodolfo] siempre que viniese después, como reparador de la ofensa, el matrimonio religioso.«⁵² »Indulgencia« no por el espíritu de contrición y de perdón y de confianza renovada, sino por inflexibles convenciones e imperativos sociales, intereses particulares, egoístas, y meras consideraciones prácticas del momento. Cervantes, para quien el genuino fin feliz siempre depende de una aspiración y manera incondicionalmente moral, justa para lograrlo, medita sobre esta »alegría universal«, por conveniencia, necesidad, o fuerza desentendida de la brutalidad, la perversidad, la arrogancia, el egoísmo, las penosas disimulaciones, las absurdas preocupaciones . . . en suma, de tanta inmoralidad e injusticia que al fin quedan sin rectificación alguna, ni siquiera por un sencillo reconocimiento del error y un arrepentimiento sincero que quizás restaurarían la esperanza en el amor y en una digna relación conyugal futura. ¿No sería por esta razón que deja »el contar« de tan precaria »alegría«, sin sostén racional o moral alguno, »a otra pluma y a otro ingenio más delicado« que el suyo? Y correspondiendo a la ironía implícita en la total incongruencia moral de los sucesos y su desenlace, ¿no citaría Cervantes en sus palabras finales, con igual sugerencia irónica, también la declaración »por permisión del Cielo« (899), con que algunos de sus personajes atribuyen a Dios la buena ventura, »la medicina«, pero también, resignados, »la llaga« (895), esas desgracias y sufrimientos que son debidos patentemente sólo a la maldad y a la injusticia humanas?⁵³

ción erasmiana en Cervantes, las pasiones por completo desenfrenadas de Rodolfo, que, de hecho, se constituyen en su usual modo de ser — lo cual quizá se manifieste y simbolice también en su »extraño« desvanecimiento — quedan así claramente condenadas como deplorable base del matrimonio. Otras consideraciones de Forcione sobre el matrimonio en *La gitanilla* (Ibid., 156 y sigs) hacen ver asimismo que el matrimonio de Rodolfo y Leocadia es cuestionable y reprochable en todos los sentidos.

⁵¹ D. Gitlitz, »Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*«, p. 121.

⁵² A. González de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, vol. II, p. 221.

⁵³ Sobre el matrimonio como »reparador de la ofensa«, con lo cual Cervantes haría lógica toda la trama: F. Rauhut, »Consideraciones sociológicas sobre *La gitanilla* y otras novelas cervantinas«, A. C., 1953, pp. 151—8; T. Pabón, »Secular Resurrection through Marriage in Cervantes' *La señora Cornelia. Las dos doncellas* and *La fuerza de la sangre*«, A. C., 1977, pp. 119—124; J. Casaldueño, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid, Gredos, 1962, p. 161: »el pecado de la carne purificado y redimido por el sacramento del matrimonio«, aun sin contrición alguna del ofensor. Sin embargo, tal explicación es por completo contradictoria al característico pensamiento humanista de Cervantes, según ya se ha dicho arriba. De poder demostrarse convincentemente, en base a la evidencia textual, que Rodolfo reacciona de dos modos diversos frente a la misma mujer: la primera vez por mero instinto animal y, después, por genuino sentimiento amoroso, atribuible a una maduración interior, a una capacidad adquirida de dominio espiritual sobre sus impulsos o a otra razón semejante, *La fuerza de la sangre* se revelaría como obra altamente ejemplar y de sutil hondura psicológica. Sin embargo, si tal es el propósito del autor, cabría concluir que no lo realiza bien ni por las situaciones concebidas ni por la caracterización de los personajes. La interpretación que se ha sugerido en nuestro estudio, en base a una ironía implícita — ¡favorita arma

literaria de Cervantes! — revela *La fuerza de la sangre* no sólo como una novela corta por completo coherente en su representación de una injusticia perpetuada, de dimensión personal y nacional — hay horrorosas tragedias incruentas y hasta con «alegrías» —, sino, en gran parte por esto mismo, de muy sutil concepción artística. Es en base a esta ironía que Leocadia se nos revela como «venturosa» mártir en su sociedad contemporánea identificándose con el «venturoso martirio» de la legendaria Santa toledana.

LETTERS OF MARCUS ANTONIUS KAPPUS FROM COLONIAL AMERICA V.

Janez Stanonik

The letter of Marcus Antonius Kappus which we publish in our present — the fifth — continuation of his letters from Colonial America¹ is the last of his letters in the Erberg Collection that is preserved in the Archives of Slovenia.² The text is preserved on a single sheaf of paper, 25.5×20.3 cm, written on both sides. The preserved text is a copy of a now lost original. The copy was made at the latest in the beginning of the XIXth century. The text is now published for the first time.

Kappus wrote the present letter on 20. January 1691, that is on the same day on which he also wrote a letter to his brother which we have already published in the third sequence of his letters (*AN XXI*, 1988, 3—9). The present letter is addressed to Joannes Gregorius Thalnitscher de Thalberg (Kappus uses the original Slovene name Dolnitscher), a leading cultural figure in Ljubljana in his time. Kappus wrote it a few months after the suppression of the revolt of the Tarahumara Indians in 1690. The letter is therefore interesting because of the contemporary events in Sonora it mentions, and because it gives a wealth of information about Kappus' personal contacts at home before his departure for America.

I.

The revolt of the Tarahumara Indians which Kappus mentions in the present letter took place in March and April 1690. It started with an attack on the mission *Yepómera* on the 29th of March 1690 (this date is given by Kappus) which the Indians surrounded early in the morning and set on fire. This forced the missionary, Father Didacus Ortiz de Foronda, to come in front of the house where he was killed by the Indians with arrows shot at him. The second victim of this revolt, Father Emmanuel (Manuel) Sanchez, was killed on 7. April on his way, when he was returning to his mission from Jekhoró, where he had visited Father Maximilianus Amarell, after he had heard that his mission with its chalice and church robes was endangered by the plundering Indians: on his way he was surrounded by the Tarahu-

¹ Cf. Janez Stanonik: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America, Part I, *Acta Neophilologica* XIX (1986), 35—56; Part II, *AN XX* (1987), 25—38; Part III, *AN XXI* (1988), 3—9; Part IV, *AN XXII* (1989), 39—50.

² Cf. *ib.* *AN XIX* (1986), p. 51.

mara Indians. One Indian approached him and after several mock thrusts in front of him he pierced him with his blade several times, until he had stabbed him to death. The Tarahumaras afterwards destroyed several missions in their country while the 8 remaining Fathers saved their lives with flight, after they had been warned by the faithful Indians. The news of this revolt soon spread to the northern Sonora where the people began to fear for their lives. At Cucurpe the Opatas feared that Kappus would leave them alone, which he indeed never intended. Still, the Opatas made preparations for their defence. The revolt was finally suppressed by the Spaniards who quickly gathered in the Tarahumara territory. Here they killed and captured many revolting natives, among them also the Indian who first shot the missionary (Father Didacus Ortiz de Foronda?). After he had been captured the Indian wounded himself accidentally, or perhaps intentionally, with a poisoned arrow and died. Those captured Tarahumaras who were not killed were afterwards deported to work as slaves on Spanish galleys.

Kappus' informations about the Tarahumara revolt that can be found in his two letters are important because they were written only a few months after its suppression, when the news of the revolt were still fresh. Kappus learned the details of this revolt from Father Juan Maria Salvatierra who was at that time as *Padre Visitador* responsible for the work of all the Jesuitic missions in Sonora and Sinaloa.³ Salvatierra came in December 1690 from Chinipas to visit the missions in northern Sonora.⁴ He brought with him the torn vest of Father Emmanuel Sanchez and showed it to Kappus. Salvatierra obviously told Kappus also all the details of the deaths of the two fathers.

The letters of Marcus Antonius Kappus give — for the first time — the exact dates of the deaths of Father Didacus Ortiz de Foronda and Father Manuel Sanchez which appear to be reliable.

So far it has been assumed that Father Didacus Ortiz de Foronda died on 11. April 1690. This date can be found in Burrus' edition of Alegre's *History* and in Burrus' edition of Kino's *Biography of Francisco Javier Saeta, S. J.* (op. cit., p. 252). That the date of 11. April 1690 can not be reliable shows the fact that the same date is also given for the death of Father Manuel Sanchez. Kappus's dating — 29. March 1690 — is supported by the fact that Kappus repeats twice the same date, in two of his letters.

Also as regards the date of the death of Father Manuel Sanchez Kappus gives another information than the one that has been accepted so far.

³ About Salvatierra, cf.: Miguel Venegas: *Juan Maria de Salvatierra, S. J., Missionary in the Province of New Spain and Apostolic Conqueror of the Cafimornias*. Translated into English, Edited, und Annotated by Marguerite Eyer Wilbur. The Arthur H. Clark Comp., Cleveland 1919. — Salvatierra was *Padre Visitador* for Sonora and Sinaloa since 1690: Cf.: *Kino's Biography of Francisco Javier Saeta, S. J.*, ed. by Ernest J. Burrus, S. J., Jesuit Historical Institute, Rome, St. Luis 1971. Cf. p. 338.

⁴ According to Kino: Report and Relation of the New Conversions (written in 1710, published by Herbert Eugene Bolton in: *Spanish Exploration of the South West 1542—1706* (Original Narratives of Early American History), New York, Barne & Noble Inc. 1952, pp. 433—464, cf. p. 441), Salvatierra came to visit Kino in Northern Sonora in December 1691. The year of this visit, as given by Kino, is apparently wrong. It must have been in December 1690. In January 1691, as we see, Kappus writes that Salvatierra was with him »these days«.

According to Kappus' letter published in the present issue Father Emmanuel Sanchez died on 7. April 1690. So far it has been believed that he died on 11. April 1690. For the same reasons as given in connection with the death of Father Didacus Ortiz de Foronda we must consider Kappus' information as more trustworthy.

Kappus' letter printed in the present issue is also interesting because it is the only letter in which Kappus gives a realistic report of his own health, while in the other letter from the same day, written to his brother Joannes (Letter III) Kappus characteristically does not mention the state of his health. From the present letter we learn that Kappus suffered from malaria, from the annually returning fevers and from the tertian fever (which breaks out every 48 hours). Because of his illness he was forced for long periods to stay in bed. This of course limited Kappus in his activity in Sonora. In his later letter, from 1699, to his brother Johannes (Letter IV), we learn that he was well; perhaps that his state of health had gradually improved.

The correspondence of Mareus Antonius Kappus also shows how long a letter took to come from Sonora to Central Europe, or back. During the first years of his life in Sonora Kappus led a vivid correspondence with his relatives and friends at home. Normally it took one to one and a half years that a letter sent from Slovenia reached Kappus in Sonora, occasionally two years. On 8. April 1690 Kappus received three letters together, sent from Slovenia on 15 March 1689 (from his brother Johannes), 1. April 1688 (Father Philippus Alberth) and 29. March 1689 (Father Joannes Meag). The present letter which Kappus wrote to Thalnitscher from Sonora on 20. January 1691 was received by the latter in Ljubljana on 2. June 1692.

II.

The letter published in the present issue is addressed to Joannes Gregorius Dolnitscher in Ljubljana, Slovenia. In Slovene cultural history he is better known as Joannes Gregorius Thalnitscher de Thalberg, although Dolnitscher is his original Slovene name which he used till 1688, when he became a nobleman. So it is not unusual that Kappus who left to America in 1686/87 uses the original Slovene name.

Joannes Gregorius Thalnitscher (in modern Slovene his name would be Janez Gregor Dolničar)⁵ has a significant place in the Slovene cultural history at the time of the transition from the XVIIth into the XVIIIth century. He was almost exactly Kappus' contemporary: he was born in Ljubljana on 10. March 1655, and died at Vič (a suburb of Ljubljana) on 3. October 1719.⁶ He was thus two years older than Kappus. He attended first the Jesuit school in Ljubljana, and from 1673 till 1675 the Jesuit College in Graz where he obtained the title of a Master of Liberal Arts and Philosophy. For two years he studied law at Ingolstadt (1677—1679). This study he completed in Bologna with a doctorate in civil and ecclesiastical laws (*doctor utriusque*

⁵ The name Dolničar is quite common in Slovene. The name is etymologically connected with the Slovene word *dolina*, i. e., the valley, cf. English the dale.

⁶ For an easier comparison let us here briefly mention the basic data of Kappus' life: born in Kamna gorica on 12. April 1657, went to America in 1687, and died in Sonora on 30. November 1717.

iuris). After that he still remained in Italy to become better acquainted with the Italian life, arts, and learning. In 1683 he returned to Ljubljana where he married in 1684. His public life began around the year 1688 when he joined the *Societas Unitorum*, an association of local aristocracy, for which he wrote the biographies of its members. Towards the end of 1688 he was given the title of a nobleman, together with his father and with his brother Joannes Antonius. Since then he signed himself as Thalnitscher von Thalberg. Since 1689 he worked as secretary in the office of the Vice-Domus, and since 1694 as the notary of the town of Ljubljana. Since 1704 he had the function of a sworn in Councillor to the Court of Justice.

Joannes Gregorius Thalnitscher devoted much of his time to scholarly work. He was a member of several erudite societies in contemporary Italy: since 1679 of *Academia Gelatorum* in Bologna, since 1709 of *Academia Arcadum* in Rome, since 1710 of the Academy of Forli and since 1711 in Venice. When in 1693 a similar *Academia Operosorum* was founded in Ljubljana, he was one of its founding members; this Academy continued with its work till 1725. As member of this Academy he had the pseudonym *Providus*. During the last 20 years he kept a carefully written chronicle of events that took place in Ljubljana. In 1714 he published it under the title *Epitome Chronologica* which is his largest printed work. Besides works connected with the activity of the *Societas Unitorum* and *Academia Operosorum* he wrote studies connected with the history of his family, and of the town of Ljubljana and its institutions. The majority of these works is now preserved in manuscripts only.

Towards the end of his life, in 1715, Thalnitscher began to write a kind of a local literary history. This work, which he continued till his death, is now preserved as a manuscript in the library of the Ljubljana Theological Seminary under the title *Bibliotheca Labacensis publica*.⁷ In this text the authors are arranged into 21 groups. Kappus appears here in the fourth group, called *Ascetae*. Strangely enough, Marcus Antonius Kappus has here the wrong first name Laurentius. Also other data connected with Kappus are in this text only approximately correct: according to Thalnitscher Kappus was born in 1656 (in reality in 1657), he entered the Jesuit Order, in 1687 he applied for work as a missionary »in the Indies«, he worked at Cucurpe »in the country of Sonora in California« and died »killed by an arrow in 1692«. According to Thalnitscher, Kappus wrote »Fasciculum epistolarum Itineris in Indias relationes — De ritu paganorum et memoranda«.

It is not quite clear when and how Thalnitscher and Kappus became acquainted. Thalnitscher began his education in the Jesuitic schools in Ljubljana which he continued from 1673—75 at the Jesuitic College at Graz. For the corresponding early period in the life of Marcus Antonius Kappus we do not have reliable informations, but probably he got his earliest education at the Jesuitic schools in Klagenfurt in Carinthia. After that Kappus went to Vienna where he joined the Jesuitic Order in 1676. When Kappus was in Ljubljana in 1679, working here at the Jesuit College, Thalnitscher was at Ingolstadt, studying law (1677—79). After that Thalnitscher went to Italy,

⁷ About Thalnitscher and his *Bibliotheca Labacensis publica* we have already spoken in Part IV of our series (*AN XXII*, 1989, 39—50) where we gave a historical survey of texts which spoke about Kappus as an author. There we have also quoted literature on Thalnitscher.



Eliu Beck sculpsit Labac

Ioannes Gregori, Thalmitscher deThal:
perg Carniol, Labacensis. at. suæq. A. 1700.

and Kappus worked at Leoben and Zagreb (until 1683). When Thalnitscher finally returned home to Ljubljana in 1683, Kappus was in Graz and afterwards in Milan. So there is no longer period in their lives during which they could have become more closely connected with each other.

The two probably met at the home of Thalnitscher's father, when Thalnitscher was on a shorter visit home, and Kappus was also in Ljubljana. From Kappus' letter published in our present issue we learn that Marcus Antonius Kappus was well acquainted with Thalnitscher's father, Joannes Baptista Thalnitscher. The latter (born in Ljubljana on 5. June 1626, died in Ljubljana on 24. October 1692) grew from humble origins to one of the central figures in contemporary Ljubljana. After studies in Vienna and extensive travels, he returned to Ljubljana where he married the daughter of Ludwig Schönleben, the mayor of Ljubljana. This marriage opened to him the way into high society. He held increasingly more important positions in the administration of the town, from 1663 to 1664 and from 1667 to 1670 he was the municipal judge and during three periods the elected mayor of the town of Ljubljana (1672—1676, 1679—1682 and from 1692 till his death in the same year). In 1688 he was, together with his two sons, given the title of a nobleman. It is interesting that on the occasion of his completion of the function of the municipal judge, a laudatory oration was held to his honour by Carolus Josephus Kappus, the nephew of Marcus Antonius who is mentioned in the present letter.

The correspondence between Thalnitscher and Kappus was started by Thalnitscher who wrote a letter to Kappus, obviously wishing to get authentic informations about America. To this letter of Thalnitscher, Kappus answered in haste, under the pressure of circumstances, with our present letter which Thalnitscher received in Ljubljana in summer 1692. In this letter Kappus promised Thalnitscher that he would send him later more extensive informations. Yet Kappus apparently never held this promise. Perhaps this was due to the increasing pressures of his daily duties (in 1694 Kappus became Rector of the Rectorate Nuestra Señora de los Dolores which covered the whole northern Sonora) and local events (the revolt of Pima Indians in 1695).

It is therefore not surprising that 25 years later, when Thalnitscher began to write his *Bibliotheca labacensis publica*, he could no longer correctly remember the first name of Marcus Antonius, giving now his name wrongly as Laurentius, and that he somehow began to think that Kappus had died in 1692 (the same year when he received the letter we quote in the present issue), killed by Indian arrows. The wrong informations, started by Thalnitscher, were later repeated at least partly, deep into the XXth century (that Kappus was killed by Indian arrows) although the correct date of his death became in Slovenia, too, known earlier.

III.

With the present letter Marcus Antonius Kappus sent his greetings through Thalnitscher to his nephew Carolus Josephus Kappus. The text of Kappus' letter clearly reveals that he was very proud of his nephew and vividly interested in his career. Carolus Josephus Kappus and Joannes Gregorius Thalnitscher were certainly closely connected with each other. In fact, Carolus Josephus Kappus held a social position in Ljubljana which

could be compared to that of Joannes Gregorius Thalnitscher, yet the biographical data available about him are rather limited.

Carolus Josephus Kappus was born on 24. October 1664 (or perhaps 1668?) at Kamna Gorica to Joannes Kappus, the older brother of Marcus Antonius Kappus. He studied law and, like Thalnitscher, worked for a time in Ljubljana as secretary in the office of the Vice-Domus. He, too, was active as a member of the *Academia Operosorum*, the erudite society formed by the elite of the Ljubljana intelligentsia. In *Academia* he held the pseudonym *Exquisitus*. In 1693 he was given, together with his father, the title of a nobleman. He is known as the author of two Latin works: *Jus statuarium Ducatus Carnioliae, observationes practicae* and *De immortalitate animi ad mentem Aristotelis*, neither of which is now preserved.⁸ The date and place of death of Carolus Josephus Kappus are not known.

Other persons who are mentioned in Kappus' letter and to whom he sent his greetings — except his relatives — were all members of the Jesuit Order. They can be identified on the basis of data provided by the *Catalogi breves Provinciae Austriae* and the *Catalogi triennales* of the same Province, and are all listed in the doctoral dissertation by France-Martin Dolinar, *Das Jesuitenkolleg in Laibach und die Residenz Pleterje 1597—1704*, Ljubljana 1976, published by the Ljubljana Theological Faculty.

Fridericus Schwarz was a few years older than Marcus Antonius Kappus. He was born in 1653 at Radovljica, thus in the immediate neighbourhood of Kappus' birthplace, he joined the Jesuit Order in 1681, and had the position of a concionator in Ljubljana since 1687.⁹

Joannes Meag (his name is also written Meak, Meiak, in modern Slovene it would be Mejak) was born at Vipava in western Slovenia on 27. December, 1636. He joined the Jesuit Order on 2. December 1653 in Vienna, and was spiritual coadjutor in 1666. He died at Klagenfurt in 1699. In 1669 he was Rector of the Jesuit College in Ljubljana, and in 1679 Superior of the monastery of Pleterje which stood in close connection with the Jesuit College in Ljubljana.¹⁰

Philippus Alberth (Alberth is the family name) was born in Vienna on January 17, 1636, he joined the Jesuit Order in 1657, in 1668 he was spiritual coadjutor. He taught at the Jesuit College in Ljubljana in 1678 and 1679 (in 1679 was also Marcus Antonius Kappus teacher at the same College). He died in Vienna on 15. April 1709. It is interesting that it was to Philippus Alberth that Kappus sent in 1701 the famous map of Father Kino *Paso por Tierra a la California y Sus Confinantes Nuevas Naciones y Nuevas Misiones de la Compa de Jesús en la America Septentrional* which was published in Leipzig in 1707 in the journal *Nova Litteraria Germaniae Aliorumque Europae Regnorum* about which we are going to speak in our next issue.

⁸ His works are therefore not mentioned in the bibliography by Primož Simoniti: *Sloveniae scriptores Latini recentioris aetatis*, Ljubljana-Zagreb 1972, published by the Slovene Academy of Sciences and Arts and by the Yugoslav Academy of Sciences and Arts. — About Carolus Josephus see also *Slovenski biografski leksikon* (*Slovene Biographical Lexicon*) Ljubljana 1925 ff.

⁹ France-Martin Dolinar, op. cit., p. 180.

¹⁰ *Ib.* p. 172.

¹¹ *Ib.* p. 152, 156.

IV.

The style of Kappus' letter clearly shows that it was written in haste. The language of the letter is colloquial, richly supplied with impersonal pronouns and conjunctions. The logical construction of individual sentences is occasionally deficient, due to the loose usage of conjunctions and due to anacoluths. The selection of information supplied with this letter is certainly not carefully thought out, it is anecdotal, and framed into a long introduction and conclusion.

The present letter was written to an intellectual and lay person. Perhaps due to this an ironic undertone repeatedly breaks out in it, as when he calls the revolting Indians the sons: this obviously stands in opposition to the title Father for the missionaries. It emphasizes the lack of gratitude of the rebels. The revolt itself is called »ferias«, i. e. celebrations incited by the enemy of Christ. Perhaps we must understand in this sense also the information that the »thankless« Indians, when captured, were sent as a punishment to secular galleys where of course they would no longer be under the ecclesiastical rule of their fathers missionaries.

The world of Marcus Antonius Kappus is a world directly ruled by God. Certain coincidences are quickly felt by Kappus as having a miraculous meaning. It was due to the Divine Providence that the eight remaining fathers missionaries remained alive in the Tarahumara country. Kappus is obviously pleased when the God punishes the sinner for committed crimes. When the first Indian who had shot his arrow into the missionary died like a »rabid dog«, Kappus makes the impression as feeling a certain satisfaction. The same is also true when he reports that the first of all Indians (perhaps their leader) died also first on the galley as a »victim to the Lucifer«.

We may conclude: the two letters of Father Kappus, dated both 20. January 1691, are two significant sources for the history of Sonora at the time of the Tarahumara revolt of 1690.

THE TEXT

Pernobilis ac Clarissime Domine, Domine usque ad mortem mihi amantissime

Summo mihi solatio fuere gratissimae Dominationis Vestrae Litterae, quas ego in extremo hoc orbis inferioris angulo 8 Aprilis 1690 cum alijs multis Europaeis epistolis summa animi laetitia accepi. Gaudeo plurimum Dominationem Vestram optata perfrui valetudine, et gratias refero pro tam grata mihi uariorum nouorum communicatione. Estne Dominus Carolus Josephus factus meus inimicus, cum ne salutem mihi impertiri dignatur? Sed absit ut haec cogitem, cupio eum ualere, quam optime, et insigniter in sua professione excellere. Ego hic annuis febribus praesertim in Autumno insigne uexationis pendo tributum, et integros etiam menses tertiana in lecto prostratus exagitor. Verum haec sunt legitima inconstantis huius uitae regalia. Viuo frequentissimè memor Dominationis Vestrae et mane quidem meis prommissis, et Dominationis Vestrae desiderijs satisfacere non possum. Scribo enim hasce ueliori calamo, quia heri intellexi commodam prae manibus haberi occasionem, quâ litterae Mexicum expediuntur, unde in Europam expediendae, unde uereor ne nisi elabatur improuisus cursor. Sed non deerit intra paucos menses alia aequae secura occasio, quâ Dominationi Vestrae et alijs amicis fusiori calamo inseruiam. nunc breuiter duntaxat insinuo 19 Maij non procul ab hinc Hispanum quendam horridum facinus patrasse: repererat ille casu in quadam domuncula alium quendam Hispanum unâ cum Vxore sua occupatum fragranti delicto, quem furore et justo Zelo succensus illico trajecit, et uxorem sclopi repe-

titis ictibus mactauit. Etiam alias in Tauromara ferias excitauit hoc anno Inimicus Crucis Christi Daemon, cuius instinctu magna eorum Indorum multitudo in sacrilegam conspirauit rebellionem, jugum Christianae fidei omni ex parte excutiendi. iamque duae ceciderunt in suo sanguine sacrificatae victimae, P. Didacus Ortiz de Foronda, et P. Emmanuel Sanchez, quas ingrati in suos Patres filij primum 29 Martij, alterum 7. Aprilis crudeliter occiderunt, quod quidem cum alijs 8. Patribus missionarijs executori fuissent, nisi diuinâ ita disponente prouidentia mature a fidelibus Indis praemoniti salutarj fugâ uitam seruouissent. Quasi primus in unum Patrem sagittam euibrauit barbarus, postea captus, et pariter deductus, ipse sibi manipulo sagittarum, quem manu deferebat, in eadem corporis parte, qua Patrem ferijt, uidelicet in femore vulnus lethale inflixit, et paulo post instar rabidi canis mortuus poenas sacrilegij dedit quas meritus fuerat. Plurimas missiones concitati hi Barbari in cineres et ruinas redigerunt, et alij Patrum Sotanas, alij albas, alij humeralia, alij casulas, aliamque templorum supplectilem sacrilego abusu sibi induerunt, et unus quidem posito sibi in capite quadrato contra conuocatos in auxilium Hispanos in pugnam processit, Sed parum profuit, imò abfuit Barbaro illusori saec galea fuit enim scopus omnium, hinc etiam omnium primo cecidit prima Luciferò Victima. Nunc quidem accursu Hispanorum sedata uidetur concitatio Indorum, sed quanto tempore sese continebit Pacifica, tempora loquentur. Mei, meisque uicini Indi, gratias optimo Deo, in pace uiuunt, suntque semel susceptae Verae fidei longe amantiores, neque tam feri et barbari, uti Tauromarenses illi qui nunquam desinent insignem probere Patribus Missionarijs patientiae campum. Retraho cupidum plura scribendi calamum, et Dominationem uestram conditus rogo dignatur omnibus notis, et amicis peramanter exime salutem deponere, et in particularj meo Amico Patri Friderico Schwarz et Patri Joanni Meag, et si qui alij Labaci morantur noti Patres: Etiam Domino Carolo Josepho mei commendo memoriae sed nullo modo praetereat Dominatio Vestra Dominum Parentem suum, et meum Dominum fratrem Georgium cui in martio scripsi, eisque me specialiter commendo. Ego Viuo omnium memor, et uiuarum, hoc unice a Diuina Caritate expectans, ut nos absoluto huius perbreuis Vitae cursu in coelo conjugat consortis fruituros aeterno. Viue, et Vale, et ora pro me

Cucurpe 20 Ianuarij 1691

Perillustri D(ominationis) V(estrae)
 Servus in Christo
 Marcos Antonio Kappus

Eadem die accepi unas Patris Philippi
 Albert datas Neostadij 1 Aprilis 1688
 et Patris Joanni Meag alias datas Labaci
 29 Martij 1689 sed perbreue tempus cernit
 exsoluere responsorias, quod proxima occasione
 factum eri confido

Inscriptio
 PraeNobili ac Clarissimo Domino Domino Joanni
 Gregorio Dolnitscher domino ac amico suo

24 Junij 1692

Europa

Labaci in Carniolia

TRANSLATION

To the Most Noble and Illustrious Lord, To the Lord Unto Death the Dearest to Me

The most kind letter of Your Lordship which I received to the greatest pleasure of my heart together with many other European letters on the 8th of April, 1690, in this extreme corner of the lower world has been the greatest solace to me. I am very glad that Your Lordship fully enjoys the desired well-being and I give my thanks for the communication of various news so dear to me. Has Sir Carolus Josephus become unfriendly to me that he does not deign to send me his

greetings? Yet it must not be that I think so, I wish him to be well, as best as possible, and that he eminently excels in his profession. I pay here great tribute of affliction to the annual fevers, especially in Autumn, and I suffer also whole months from the tertian (fever), lying in bed. These are indeed the legitimate royalties of this changeable life. I most frequently vividly remember Your Lordship and in the mornings my promises, and I cannot satisfy the desires of Your Lordship. For I write this with a faster hand¹², because I have heard yesterday that there is at hands a favourable opportunity with which letters are to be sent to Mexico from where they will be sent to Europe, and so I fear that the unforeseen messenger does not escape me. Still, within a few months another equally secure occasion will not be absent, by the way of which I may serve Your Lordship and other friends with a more extensive writing. Now I only briefly indicate that on the 11th of May not far from here a Spaniard had committed a horrible crime: he had found by chance in a small house another Spaniard together with his wife involved in the very act of crime whom he, inflamed with rage and with the just jealousy, pierced on the spot, and killed his criminal wife with repeated strikes. This year the Daemon Enemy of the Cross of Christ has incited also other celebrations in the Tauromara (country) under whose instigation a large multitude of those Indians conspired in sacrilegious rebellion to shake off in all respects the yoke of the Christian religion. Two sacrificed victims have already died in their blood, P. Didacus Ortiz de Foronda and P. Emmanuel Sanchez whom the sons¹³, thankless to their Fathers, killed cruelly, the first on the 29th of March, the other on the 7th of April, which they would have done also to the other 8 Father missionaries if they had not — with the divine providence which disposed it so — preserved their lives with the salutary flight, warned betimes by the faithful Indians. The first barbarian who shot his arrow in a Father, when he was later captured and also led away, inflicted himself a deadly wound with a handful of arrows, which he had taken away, in that part of his body where the Father was hit, that is in his thigh, and a little later he died like a rabid dog, paying penalty for the sacrilege as he deserved. These roused barbarians reduced several missions into ashes and ruins, others put on themselves in sacrilegious abuse the soutanes of the Fathers, others the albs, others the humerals, others the chasubles and other outfit of the churches, and one put a quadrat on his head and went into the battle against the Spaniards who were called together for aid. Yet little did the mocking serve the barbarian, on the contrary, it harmed him, the secular galley was indeed the destination of all, where died also first of all the first victim to Lucifer. Now, with the arrival of the Spaniards, the tumult of the Indians seems to be pacified, yet the times will tell, how long it will remain peaceful. My Indians, and their neighbours, thanks be to the best God, live in peace, and are far more loving the once accepted True faith, and they are not so wild and barbarous like those Tauromaras who never stop to try the extraordinary extent of patience of Father missionaries. I hold back my pen which desires to write more and I kindly pray Your Lordship that you deign to give most lovingly my greetings to all known persons and friends, and especially to my friend Father Fridericus Schwarz and Father Joannes Meag, and if any other known Fathers are staying in Ljubljana: I also recommend myself to the memory of Sir Carolus Josephus, and in no way should Your Lordship omit your parent, and my Sir brother George to whom I wrote in March, to him I recommend me especially. I vividly remember all, and always all the living; I expect only this from the Divine goodness that after the end of this very short course of our lives we shall all be united together rejoicing in the eternal heaven. Live, and be well, and pray for me.

Cucurpe, 20. January 1691

Of Your most noble Lordship
 Servant in Christ
 Marcos Antonio Kappus

¹² Veloriori calamo, literally: with a faster pen.

¹³ The sons, i. e. the Indians, as the sons of the *Father* missionaries.

¹⁴ The secular galley, the secular perhaps stands here in opposition to the ecclesiastical, which was the rule of the Fathers over the Indians.

On the same day I received a (letter)
from Father Philippus Albert sent from
Novo mesto on 1. April 1688, and another
(letter) of Father Joannes Meag sent from
Ljubljana on 29. March 1689, yet the very
short time commands me to exclude my answers
which I trust it will be done on the
next occasion

Inscription
To the Most Noble and Illustrious Lord, Sir Joannes
Gregorius Dolnitscher, his Lord and Friend

2. June 1692

Europa

Ljubljana in Carniolia

IL TEMA DEL DIVERSO IN UNA LETTERATURA DI FRONTIERA

Atilij Rakar

Volendo volgere subito l'attenzione ad un'area culturale geograficamente e storicamente determinata, per essere in grado di mostrare su testi precisi dove e come si manifesta la tematizzazione del diverso nella cultura letteraria di un ambiente a caratteri specifici, definibile come letteratura di frontiera, nell'ambito delle lettere italiane difficilmente troveremmo opere che piú si prestino a tale definizione di quelle che nell'ambito delle lettere italiane offre la letteratura triestina. E basta restare ad autori come uno Svevo, un Saba e uno Slataper che ne sono i rappresentanti piú vistosi, per cogliere anche quelli che sono i caratteri piú tipici della cultura letteraria che va maturando a Trieste a partire dalla fine dell'Ottocento per prendere presto coscienza di sé e presentarsi come letteratura di frontiera anche nelle dichiarazioni programmatiche in cui si definisce.

Il postulato che »Trieste... deve volere un'arte triestina«¹ non è stato espresso da nessuno in termini cosí calzanti come da Scipio Slataper. Negli articoli che lo scrittore triestino, poco piú che ventenne va pubblicando nel 1909 sulla rivista fiorentina »La Voce« col titolo *Lettere triestine*, viene presa in esame la realtà specifica di Trieste proprio in vista del tipo di »coltura«² a cui questa città dovrebbe tendere per esprimere la sua anima. Nelle *Lettere triestine* si notano subito i punti su cui verte il discorso slataperiano sulla città del portofranco: c'è la denuncia di una carenza, da ritenersi la piú grave e la piú sentita dall'autore, esclamata fin dal primo articolo che si presenta col titolo »Trieste non ha tradizioni di coltura«,³ c'è l'invocazione di una cultura in cui trovi l'espressione adeguata quello che Slataper chiama »l'anima«⁴ di Trieste, non mancano poi né una individuazione di quelli che sarebbero i caratteri di quest'anima né una definizione del tipo di cultura a cui Trieste avrebbe da tendere per arrivare all'espressione autentica di sé stessa. Ciò che qui s'impone con maggiore insistenza all'attenzione del lettore sono proprio le ragioni a cui Slataper si richiama: la situazione che l'autore delinea con tanta intelligenza, onestà e coraggio si dimostra un esempio tipico di una situazione di frontiera, la cultura che invoca con altrettanta chiarezza e pone come miraggio a cui tendere è per definizione una cultura di confine. Basta ricordare qualche passo di questo discorso teso

¹ Scipio Slataper, *Scritti politici*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1954, p. 46.

² *Ivi*, p. 11.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, pp. 17, 45, 46.

a mettere in rilievo la realtà specifica di Trieste che, come Slataper letteralmente dice, »possiede ... una propria natura ... differente ... dagli altri comuni italiani«,⁵ »è italiana in modo diverso dalle città italiane«:⁶ »Anche se non piú il nostro dialetto è diverso dagli italiani, ricordiamoci che fu ladino. La nostra anima è diversa anche ora«.⁷ Ed asserzioni come »Trieste ha un tipo triestino: deve volere un'arte triestina«⁸ per »esprimere questo modo diverso«,⁹ non si presentano come un invito, come proposta di un programma da preferire, ma s'impongono coll'inflessibilità di postulati che non ammettono alternative, si richiamano ad evidenze che escludono esitazioni. All'insegna di questa premessa il discorso slataperiano assume accenti sempre piú polemici: »Ci innicchiamo, coscienti della nostra italianità, nel pensiero italiano. Non gli diamo quello che sarebbe essenzialmente nostro se spremessimo a viva forza la nostra dolorante vita. ... E siamo codardi. Abbiamo paura di quello che ci circonda: se il nostro spirito lo smuove può esserne sfragellato. C'è un'ansia terribile nelle cose nostre: ma noi la lasciamo nascosta nelle cose, non l'aizziamo con la ricerca. Un velo sul complesso dei fatti ... guardarli tutti, sinteticamente, nella realtà: questo no! ... sí invece! È necessario: scoprire la causa della nostra inquietudine ... ignavi son tutti quelli che non vogliono vedere le nostre condizioni. E le subiscono passivamente. Siamo in contatto diretto con altre civiltà; ma gli ignavi che non sanno turbarsi con il conflitto delle ragioni politiche contro le intellettuali fino a scoprirlo apparente e conciliarlo, non vogliono cercar di trasformare in vantaggio il danno di questo contatto. ... Sappiamo il tedesco; potremmo dominare tutta la letteratura nordica: e, indolenti, ne siamo avvinti. O, stupidi, la disprezziamo. Ci dobbiamo difendere dagli sloveni: se ci fortificassimo del genio e dell'entusiasmo slavo? L'anima nostra se ne potrebbe aumentare se, accettati come forze nuove, sapesse ridurle a ritemperamento della sua energia; come sapemmo accrescerci di numero con l'assimilazione di tedeschi e di slavi.«¹⁰

Lo spazio concesso alla citazione sembrerà eccessivo, ma è nelle ragioni qui esposte che Slataper meglio riassume i tratti essenziali della realtà triestina, presentandoli con coraggio, »senza paura«,¹¹ come può dire, dopo aver »guardato con seria e sincera attenzione d'intorno a sé e in sé«.¹² Si tratta poi di argomenti su cui il Nostro amerà insistere in aperta polemica con quanti vanno diffondendo in Italia un'immagine differente di Trieste; e infine, ciò che piú importa, è nei passi citati che si possono individuare anche motivi destinati a ricomparire nelle pagine artistiche di Slataper, come potremmo vedere.

Restando al concetto centrale, rispetto al quale tutti gli altri motivi si presentano subordinati, è comunque da sottolineare che tutte le ragioni addotte hanno qui il ruolo di mettere in rilievo l'eterogeneità di Trieste. »L'anima tanto eterogenea«¹³ non può non riportare a quelli che Slataper chiama

⁵ *Ivi*, p. 14.

⁶ *Ivi*, p. 44.

⁷ *Ivi*, p. 46.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 44.

¹⁰ *Ivi*, pp. 43—44.

¹¹ *Ivi*, p. 17.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

»elementi primi«,¹⁴ naturalmente diversi fra loro, che sono inclusi nel concetto stesso dell'eterogeneità, è comunque dall'eterogeneità di Trieste che Slataper deriva il postulato di »un'arte triestina«,¹⁵ di un'arte »che ricrei con la gioia dell'espressione chiara questa convulsa e affannosa vita nostra«. ¹⁶

Giunti a questo punto, non possiamo astenerci dall'allargare lo sguardo al panorama della letteratura triestina contemporanea per vedere come essa si presenta nei confronti del discorso slataperiano che sembra imporsi come il suo manifesto, il suo programma.

Non c'è bisogno di avvertire che gli articoli citati non possono essere definiti come un programma vero e proprio della letteratura triestina nel senso dell'interdipendenza che tale rapporto fa supporre. Essi vanno presi come espressione riflessa di una attività letteraria già in grado di definirsi, di fissare dei punti, ma non più. Slataper aveva tutte le prerogative per imporsi come un caposcuola, un'attenzione a parte meriterebbero i piani che faceva, piani che l'evento della guerra sconvolse, senonché quando apparvero sulla »Voce« i suoi articoli invocanti una letteratura triestina, questa era già nata: c'era già Svevo, c'era già Saba . . . i due più grandi. Il primo, ormai prossimo alla cinquantina, sembrava aver già dato l'addio alla letteratura dopo aver pubblicato più di dieci anni prima senza successo due romanzi, *Una vita* nel 1892, *Senilità* nel 1898, opere che saranno riconosciute come fondamentali quando verranno scoperte. Slataper non le vede. O fa finta di non vederle. Saba non aveva che pochi anni — cinque per l'esattezza — più dell'autore delle *Lettere triestine*; nel 1909 però poteva dirsi ormai uscito dal noviziato poetico. Slataper avrà letto di Montereale, come Saba ancora si presentava, almeno *L'osteria fuori porta*, pubblicata alla fine del 1907 sul »Palvese«, rivista triestina che l'autore delle *Lettere triestine* poi cita¹⁷ e per dire di essa abbastanza bene, anche se in termini piuttosto litotici. Ma quando, due anni più tardi leggerà *Poesie*, l'opera che offre già pienamente l'immagine della lirica sabiana, il giudizio che Slataper ne darà si rivelerà di un'incredibile incomprendimento: Saba si vedrà annoverato fra i crepuscolari, lo stato d'animo che esprime sarà paragonato a »timidità d'insetto caduto dal gelso sulla strada maestra«,¹⁸ una poesia della sublimità di *A mia moglie* verrà definita »comica«!¹⁹ Per tacere del rifiuto, da attribuire a Slataper, del saggio *Quello che resta da fare ai poeti* che Saba invierà alla redazione della »Voce«, un saggio che poi esprime in termini vociani principi tutt'altro che contrastanti con le posizioni slataperiane. La reazione di Saba a rifiuti così umilianti possiamo immaginarla.

I due proprio non erano fatti per intendersi. Eppure, malgrado le differenze che sembrano irriducibili, il poeta e lo scrittore di Trieste hanno anche tratti comuni che i critici più attenti metteranno presto in rilievo. E anche a restare nei limiti del tema che qui ci siamo proposti potrebbero essere messe in rilievo tendenze analoghe, e non solo di per sé interessanti ma capaci di condurre ad analogie anche più significative.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ivi*, p. 46.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ivi*, p. 42. Sul »Palvese« Slataper stesso pubblicò un bozzetto intitolato *Il freno*.

¹⁸ Scipio Slataper, *Perplexità crepuscolare*, in *Scritti letterari e critici*, Roma 1920, p. 184. (Slataper pubblicò l'articolo sulla *Voce* del 16 novembre 1911).

¹⁹ *Ivi*, p. 185. Si veda anche la recensione delle *Poesie di Saba* che Slataper aveva pubblicato il 26 gennaio dello stesso anno su *La Voce*.

Per incominciare con una considerazione di carattere preliminare, possiamo partire da alcune note di Saba piú facilmente riportabili al tema della »eterogeneità« o quello implicito degli »elementi primi« di memoria slataperiana. Quando Saba scrive: »Trieste è sempre stata un crogiuolo di razze. La città fu popolata da genti diverse: Italiani nativi della città, Slavi nativi del territorio, Tedeschi, Ebrei, Greci, Levantini, Turchi col fez rosso in testa e non so quante altre. Nacque, come città moderna, dall'istituzione del porto-franco sugli scorcì del secolo XVIII . . .«²⁰ e insiste sull'immagine di »questo trafficante amalgama di persone cosí etnicamente diverse«²¹ per dire che »vi sono oggi ancora triestini che hanno nel sangue dieci dodici sangui diversi«,²² si direbbe che il poeta voglia riprendere il discorso slataperiano di trentacinque anni prima per »exaggerare«, come dicevano i predicatori del Seicento, su un argomento che si rivela anche qui diducibile al tema dell'eterogeneità di Trieste. Laddove Slataper si limita a dire: italiani, sloveni, tedeschi, l'elenco degli »elementi primi« che fa Saba sembra non aver fine. Ci si avvede presto però che il computo degli »elementi primi« spinto a raggiungere »dieci dodici sangui diversi« non rappresenta un complemento del discorso slataperiano ma un ragionamento in direzione diversa. Gli »elementi« a cui resta Slataper, quali nominativi di nazionalità in aspro conflitto fra loro, portano direttamente in politica anche in un discorso che si annuncia come un ragguaglio delle condizioni di cultura e prende le mosse da un titolo come *Trieste non ha tradizioni di coltura*.²³ Nel caso di Saba invece succede il contrario: in un articolo dichiaratamente politico, intitolato *Inferno e paradiso di Trieste*, nato dalla contemplazione dell'inferno triestino degli anni che immediatamente seguono la seconda guerra mondiale e concepito come generoso appello agli italiani e agli sloveni della città contesa ad arrivare alla »reciproca sopportazione«,²⁴ giacché »convivere bisogna«,²⁵ il tema della eterogeneità si presenta anche in forma di una parentesi che ci distrae dal contesto: i due elementi nazionali in conflitto finiscono infatti per confondersi e perdersi in cotanta pluralità e l'argomento dei »dieci dodici sangui diversi« porta ad una conclusione per niente politica: ciò che il poeta ne deduce è infatti »una delle ragioni della neurosi, particolare«²⁶ ai triestini, come letteralmente dice.

Ed è un argomento, questo, a cui Saba ama ritornare. Magari parlando di donne. Pregato di scrivere per le lettrici di *Grazia* un articolo sulle donne di Trieste, Saba non può non incominciare col dire della »singolare bellezza«²⁷ delle triestine per puntare subito su »un'impronta particolare«²⁸ che naturalmente, secondo lui, »nasceva dall'incrocio di razze«²⁹ oltrecché »dalle caratteristiche della terra«.³⁰ Anche il »romanticismo«³¹ e l'»emancipazione«³² delle

²⁰ Umberto Saba, *Inferno e paradiso di Trieste*, in *Prose*, Milano, Mondadori, 1964, pp. 818—819.

²¹ *Ivi*, p. 819.

²² *Ibidem*.

²³ Scipio Slataper, *Scritti politici*, op. cit., p. 11.

²⁴ Umberto Saba, *Prose*, op. cit., p. 820.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 819.

²⁷ *Ivi*, p. 810.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 811.

³² *Ibidem*.

triestine nascono, secondo Saba, »da quel miscuglio di civiltà e di razze, come dal suolo dal quale erano portate.³³ Insomma, come è »la cucina triestina . . . un compendio di tutte le razze confluite a Trieste agli esordi della città.«³⁴ così è »la donna triestina frutto essa medesima di queste mescolanze.«³⁵ Senonché, per le stesse ragioni, le donne triestine »tutte«,³⁶ aggiunge Saba, »sia le popolane che le aristocratiche erano facile preda di malattie nervose.«³⁷ Secondo il poeta »Trieste è sempre stata, e forse sarà sempre, qualunque sia per essere il suo destino, una città nevrotica . . ., per così dire, l'antinapoli, dove (intendiamo Napoli) i nervi si distendono e le complicazioni della vita appaiono meno tragiche.«³⁸ Nella tematizzazione sabiana il motivo della eterogeneità etnica evoca come per riflesso quello della neurosi per formare un binomio che si ripete come un ritornello e si esaurisce in sé stesso.

Anche nelle opere di Saba potrebbero essere indicati passi in cui l'impegno politico del poeta si manifesta in espressioni che non si dimenticano: basti pensare al citatissimo verso »E tu concili l'italo e lo slavo«³⁹ nel quale culmina una delle liriche più alte del *Canzoniere*. È ai versi di questa poesia che Saba stesso si riferisce quando, in un clima di accese discussioni sull'identità di Trieste e sugli interrogativi che ne derivano, vuol far presente quella che a suo avviso è la condizione di fondo che si pone per fare di Trieste »una città bella ed abitabile«,⁴⁰ come dice, »una città in cui fosse un privilegio nascere.«⁴¹ Volendo esprimere questa condizione in termini di un imperativo, di una legge che dovrebbe poi essere la legge massima, osserva che questa »non sarebbe in fondo, che la messa in azione, l'adeguazione ai tristi tempi«⁴² dei versi di quella sua lirica giovanile, scritta trentasei anni prima: »Nel 1948 questi versi, tradotti in legge, direbbero: »Chiunque con atti, scritti, discorsi incita all'odio di razza (particolarmente degli slavi contro gli italiani, o degli italiani contro gli slavi) sarà immediatamente messo al muro e fucilato.« Perché gli incitamenti agli odi di razza, oltre ad essere — come si è visto — infinitamente nocivi, sono anche infinitamente stupidi.«⁴³

Non c'è bisogno di continuare la lettura di questo articolo né di estenderla ad altri scritti. I passi citati offrono una prova sufficiente dell'impegno politico del poeta triestino e del coraggio che tale impegno esige. Ma le stesse citazioni si prestano ad illustrare anche la distinzione che si voleva fare: la questione dell'»inferno e paradiso di Trieste«, come questione preminentemente politica, non può essere affrontata con la logica dei »dieci dodici sanguì diversi«; essa si riduce al problema della conciliazione dei due elementi nazionali indigeni, de »l'italo e lo slavo«, che si presenta come necessità storica, mentre la pluralità resa in termini di »sanguì diversi« trasferisce la considerazione sul piano biologico, con tutte le conseguenze che tale trasferimento comporta. Significativo in questo senso il termine »razza« che

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ivi*, p. 815.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ivi*, p. 814.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Umberto Saba, *Caffè Tergeste*, in *Il Canzoniere (1900—1954)*, Torino, Einaudi, 1965, p. 151.

⁴⁰ Umberto Saba, *Inferno e paradiso di Trieste*, in *Prose*, op. cit., p. 820.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Umberto Saba, *Se fossi nominato governatore di Trieste*, in *Prose*, op. cit., p. 823.

⁴³ *Ivi*, 824.

Saba usa anche in poesia. Chi infatti non conosce il terzo sonetto dell' *Autobiografia*, dove il poeta, figlio di padre ariano e di madre ebrea, evoca l'immagine dei due genitori per concludere che »Eran due razze in antica tenzone«:

Mio padre è stato per me »l'assassino«,
fino ai vent'anni che l'ho conosciuto.
Allora ho visto ch'egli era un bambino,
e che il dono ch'io ho da lui l'ho avuto.

Aveva in volto il mio sguardo azzurrino,
un sorriso, in miseria, dolce e astuto.
Andò sempre pel mondo pellegrino;
più d'una donna l'ha amato e pasciuto.

Egli era gaio e leggero; mia madre
tutti sentiva della vita i pesi.
Di mano ei gli sfuggì come un pallone.

»Non somigliare — ammoniva — a tuo padre«.
Ed io più tardi in me stesso lo intesi:
Eran due razze in antica tenzone.⁴⁴

Per quanto la poesia sia nota, abbiamo voluto riportarla per richiamare l'attenzione al chiaroscuro in cui le due figure dei genitori vengono rese: i due vengono presentati come caratteri del tutto opposti, leggero leggero il primo, gravato da »tutti i pesi« il secondo, e come tali in eterno ed implacabile conflitto. Il contrapposto reso in questi termini poi rappresenta uno schema a cui Saba ricorre in ogni tematizzazione delle due razze, apostrofandole espressamente o no. E qui potrebbero essere citati esempi di un archetipo capace di impensabili applicazioni in cui è sempre riconoscibile il motivo che li genera. Basti ricordare le »voci discordi« delle *Fughe*, che si concludono col *Congedo*:

O mio cuore dal nascere in due scisso,
quante pene durai per uno farne!
quante rose a nascondere un abisso!⁴⁵

Nella logica dell'»antica tenzone« trova comunque la spiegazione più esauriente tutta una serie di immagini in cui Saba si scopre e si definisce, ed è qui che meglio si spiegano le stesse ragioni della »dirittura fino quasi al sadismo«⁴⁶ che il poeta porta nello scoprirsi e nel definirsi.

Non c'è bisogno di dire che il sintagma »dirittura fino quasi il sadismo« è di Saba, da avvertire se mai che potrebbero essere resi come una citazione testuale anche i termini »scoprirsi« e »definirsi«: si tratta di espressioni che ci riportano ad una nota pagina del critico Pietro Pancrazi⁴⁷ che fu tra i primi in Italia ad avvedersi dell'esistenza di una letteratura triestina e a tentare una caratterizzazione degli scrittori che la rappresentano. E qui il Pancrazi, dopo aver accennato, ai nomi più significativi di questi »inventori di problemi«,⁴⁸ come li definisce, dice appunto: »Questi scrittori di lingua, di cul-

⁴⁴ Umberto Saba, *Il Canzoniere* (1900—1954), op. cit., p. 245.

⁴⁵ *Ivi*, p. 384.

⁴⁶ Umberto Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in *Prose*, op. cit., p. 286.

⁴⁷ Pietro Pancrazi, *Giani Stuparich triestino*, in *Scrittori d'oggi*, serie seconda, Bari, Laterza, 1946, pp. 103—117.

⁴⁸ *Ivi*, p. 104.

tura e spesso di sangue misto, sono spesso intenti a scoprirsi, a definirsi, a cercare il loro punto fermo; ma quasi col presupposto di non trovarlo». ⁴⁹ Osserva a ragione Bruno Maier »che difficilmente si potrebbero definire meglio i caratteri della letteratura triestina del Novecento«. ⁵⁰ La caratterizzazione di Pancrazi si rivela infatti di tale esattezza da incoraggiare ad una lettura sistematica degli autori triestini per osservare appunto che cosa scoprono in sé stessi, in che termini si definiscono e che problemi »inventano«.

Ed è qui che si voleva arrivare. Anche per seguire con sistema un solo motivo, come il tema che ci siamo proposti, non potremmo procedere in maniera più semplice e naturale che passare da autore ad autore ed osservare dove questo tema si manifesta, in che termini si definisce e quali implicazioni comporta. Possiamo arguire che un'esplorazione così condotta non ci lascerebbe a mani vuote neanche ad una lettura meno attenta.

Per incominciare da Svevo, al quale spetta il primo posto anche per ragioni di età, e incominciare da uno Svevo minore, basterebbe leggere il breve racconto dal titolo *La madre*, per lo più facile a riassumersi. Il protagonista di questo racconto è il pulcino Curra che, venuto al mondo in una macchina allevatrice, quando prende coscienza del proprio stato non sopporta più di rimanere orfano e va in cerca della madre, pur non avendo la minima idea di come questa si presenti. Giunto al giardino della casa vicina vede un gruppo di pulcini uguale a quello da cui lui stesso viene, ma con in mezzo un »pulcino enorme« ⁵¹ che raccoglie intorno a sé i piccoli »quale loro capo e protettore«. ⁵² »Questa è la madre«, ⁵³ pensa Curra, e appena la chiocchia chiama si precipita verso la madre tanto sospirata, persuaso »di essere chiamato proprio lui«. ⁵⁴ Non c'è bisogno di dire come viene accolto: »la madre« che si rivela una terribile bestiaccia gli si scaglia addosso, sicché il povero pulcino si salva a stento. Scoprendo la madre Curra scopre anche di non appartenere a quelli che godono della sua protezione: scopre di essere diverso, pur senza riuscire a spiegarsi in che cosa esattamente consiste questa diversità.

Il motivo del breve racconto si presenta con tale evidenza da rendere facile la sua identificazione. L'esperienza a cui il protagonista va incontro è del resto preannunciata già nell'esordio: »In una valle chiusa da colline boschive, sorridente nei colori della primavera, s'ergerano una accanto all'altra due grandi case disadorne, pietra e calce. Parevano fatte dalla stessa mano, e anche i giardini chiusi da siepi, posti dinanzi a ciascuna di esse, erano della stessa dimensione e forma. Chi vi abitava non aveva però lo stesso destino.« ⁵⁵ Ridotta a concetti astratti la struttura contenutistica del proemio citato si presenta quale annuncio di un confronto fra due entità destinate a rivelarsi in questo paragone come irrimediabilmente diverse fra loro.

Nell'approccio ad un autore anche gli schemi, presi con le debite riserve, possono dimostrarsi di qualche aiuto. Lo schema che abbiamo dedotto dal-

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ Bruno Maier, *Invito alla letteratura triestina*, in *Poeti e narratori triestini*, Circolo della cultura e delle arti, Trieste, 1958, p. 15.

⁵¹ Italo Svevo, *La madre*, in *Racconti, saggi, pagine sparse*, Milano, dall'Oglio, 1968, p. 131.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ivi*, p. 129.

l'apologo citato si dimostra comunque applicabile anche alla lettura di altre opere dello scrittore triestino, compresi i romanzi; da aggiungere anzi che è proprio qui che si manifestano nella maniera più evidente sia il procedimento dei continui confronti con gli altri, a cui il protagonista sveviano è portato, sia le differenze che dai relativi paragoni risultano. Quanto mai significativa da questo punto di vista una delle conclusioni che si leggono verso la fine dell'ultimo romanzo della trilogia sveviana. Quando Zeno, un inetto anche lui come tutti i protagonisti dei romanzi di Svevo, riesce a spiegare un'attività e un'efficienza che sorprendono lui per primo e finalmente gli fanno esperire anche »la persuasione della salute«,⁵⁶ esclama: »La salute non risulta che da un paragone«. ⁵⁷ È questa una delle proposizioni in cui Zeno annuncia di essere finalmente guarito.

Come abbiamo avuto già occasione di osservare,⁵⁸ ciò che qui più dà nell'occhio è il modo con cui viene percepita la guarigione dal protagonista sveviano, notoriamente ammalato. L'asserzione che »la salute non risulta che da un paragone« può riferirsi soltanto alla guarigione da una malattia derivata essa stessa da un paragone, da una malattia contratta nel paragone. È questa una conclusione che s'inpone a priori ma che può contare anche su una facile e piena conferma nelle opere dello scrittore triestino. E non soltanto la malattia ma tutti i disagi lamentati dai protagonisti sveviani traggono origine da un'ossessiva propensione loro comune a confrontarsi con gli altri per constatare la propria diversità e l'estraneità che ne deriva, per sentirsi in ogni situazione dei differenti. I termini in cui viene tematizzato il malessere dell'uno e plurimo protagonista sveviano possono variare nei diversi tempi delle loro comparse, ma si definiscano come inettitudine, come senilità o come malattia sempre risultano da paragoni e si confermano in paragoni, dando risalto all'onnipresente antagonismo che non ha bisogno di assurgere a conflitti aperti per essere notato. Sono gli stessi confronti così esasperati a dare sufficiente rilievo a questo antagonismo ed a fondarlo, come lo dimostrano ad esempio, per restare a *Senilità*, le relazioni del Brentani coll' invidiato Balli che, per quanto ambigue possano a momenti rivelarsi, pure restano sempre relazioni fra due amici.

La funzione che assume il confronto di se stesso con gli altri può essere osservata già nella condotta di Alfonso Nitti, il protagonista del primo romanzo. E ad un attento studioso di Svevo come Maxia⁵⁹ non sfuggì il ruolo che qui assume il tema che ne deriva, il tema della diversità, di per sé capace a garantire a questo romanzo l'unità tanto discussa, che certi critici stentano ancora a riconoscergli. Nelle opere che seguono, la morbosa propensione al confronto assume l'evidenza di un vero e proprio paradigma comportamentale tipico per la condotta del protagonista sveviano che per questa via va scoprendosi irrimediabilmente diverso dagli altri e come tale condannato a rimanere un escluso.

La propensione a confrontarsi con gli altri, così tipica per il personaggio sveviano da costituire uno dei motivi più caratteristici dello scrittore trie-

⁵⁶ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi*, Milano, dell'Oglio, 1969, p. 953.

⁵⁷ *Ivi*, p. 919.

⁵⁸ Atilij Rakar, »*Senilità*« di Svevo alla luce di un confronto, in »*La Battana*«, N. 87, Fiume, 1988, pp. 5—12.

⁵⁹ Sandro Maxia, *Il primo Svevo*, in *Il caso Svevo*, Palermo, Palumbo, 1976, pp. 81—99.

stino, si presenta pronunciata con altrettanta evidenza anche nel *Canzoniere* di Umberto Saba. Questa attitudine può essere infatti osservata fin dalle liriche con cui «il poeta di Trieste» esordisce, si fa dominante con i *Versi militari* che segneranno la nascita della sua «Musa schietta», come l'autore stesso dice in un sonetto dell'*Autobiografia*,⁶⁰ per poi conservare questo ruolo ed essere presente in tutte le stagioni della poesia sabiana.

In che chiave s'hanno da leggere i *Versi militari* lo dice, e in termini quanto mai espliciti, l'autore stesso nel *Sogno di un coscritto*, steso in forma di lettera alla figlia e pubblicato poco prima della morte sulla «Stampa». Rivivendo nel ricordo come «nei primi anni di questo secolo»⁶¹ si era presentato a Salerno per il servizio militare e come i nuovi compagni lo accolsero, il poeta racconta: «... Appena suonata la »libera uscita, i più vicini alla mia branda mi chiesero se volevo andare con loro al cinematografo. Risposi che lo volevo. Giunti ... alla méta, la cassiera, che sedeva, agucchiando, allo sportello, staccò per tutti un biglietto a metà prezzo (Ragazzi fino ai dodici anni, e militari fino al sergente, pagano la metà«): per me, invece, vestito in borghese, ne spiccò uno col prezzo intero. Ero pronto a pagare: ma i miei compagni si opposero. Uno di essi mi fermò il braccio. »Non è« disse alla cassiera »ancora vestito; ma è uno come noi«. Oh, Linuccia, fu quello uno degli attimi folgoranti della mia difficile vita. Mi sono sentito come disfare, liquenfare d'amore. Non ero, non mi sentivo più, solo e sbandato ... Facevo parte di una comunità d'uomini, che mi avrebbero, al caso difeso; e per i quali io avrei fatto lo stesso. ... Nessuno — va da sé — ebbe il più lontano sospetto di quello che passava, in quel momento, nella mia anima. Ma io credo che i *Versi militari* (belli o brutti che siano) sono nati tutti allora, sulla soglia di quel cinematografo, che stava in vetta ad un'erta faticosa, a Salerno. Le semplici parole di un contadino friulano furono come una punta infuocata che mi avesse trafitto, con dolcezza, il cuore. ... E non solo i *Versi militari* sono nati da quella punta infuocata; ma anche e soprattutto, il desiderio di fare di me stesso quel *Ritratto d'Ignoto*, che non mi è mai riuscito di realizzare e, quindi, di dipingerlo. Con quale strazio lo sai tu, figlia mia, ...».⁶²

Sugli sviluppi tematici generati dal progetto sabiano di realizzare il «Ritratto d'Ignoto» si ebbe modo di trattare in altre occasioni, e anche in un saggio apposito, dedicato al *Saba dei Versi militari*,⁶³ a cui ci sia permesso di rimandare. Qui ci limiteremo a mettere in rilievo una delle situazioni in cui l'io lirico dei sonetti, che il soldato Saba scrive a Salerno, riproduce con maggiore evidenza tratti tipici della condotta del personaggio svesiano non soltanto nell'atto di confrontarsi con gli altri, ma anche negli esiti di questo confronto. Ci riferiamo al sonetto *Dopo il silenzio*,⁶⁴ dove il poeta in uno stato d'insonnia dice:

⁶⁰ Umberto Saba, *Il Canzoniere* (1900—1954), op. cit., p. 253.

⁶¹ Umberto Saba, *Il sogno di un coscritto*, in *Prose*, op. cit., p. 232.

⁶² *Ivi*, pp. 234—235.

⁶³ Atilij Rakar, *Il Saba dei Versi militari*, in *La Battana*, N. 48, Fiume, 1978, pp. 5—23.

⁶⁴ Dal confronto delle varianti di questo sonetto dalla pubblicazione in *Poesie* del 1911 (Firenze, Casa Editrice Italiana, p. 92) a quella definitiva del *Canzoniere* (1900—1954), (op. cit., p. 45) non è da segnalare che il mutamento del verso finale della prima terzina, presente già nel primo *Canzoniere* (*Il Canzoniere* (1900—1921), Trieste, La Libreria Antica e Moderna, 1921, p. 84).

Meraviglia non è se la mia mente
veglia, ed il sonno non sempre ritrova.
Questa che giace e ronfia è gente nuova.
Io sono vecchio, paurosamente.⁶⁵

Qui non possiamo non pensare a Svevo, anzi al suo romanzo centrale, il cui titolo *Senilità* è secondo l'autore stesso insostituibile, perché »quel titolo mi guidò e lo vissi«,⁶⁶ come lo scrittore letteralmente dice per difenderlo quando gli viene proposto di sostituirlo con un altro.

Come parallelo alle ragioni a cui si richiama Svevo nella difesa di quel titolo, potremmo citare il passo della *Storia e cronistoria del Canzoniere*, dove, commentando »questo senso di una vecchiaia prematura«⁶⁷ e »prenatale«,⁶⁸ espresso nei *Versi militari*, Saba dice che »si sentiva più vecchio quando faceva il soldato di leva a Salerno che nei suoi anni maturi«. ⁶⁹ A sostegno di questo commento potrebbe essere citata una delle prime lettere del poeta dove si legge: »Mi sembra di essere piuttosto un vecchio che un giovane di vent'anni.«⁷⁰ Ma, restando ai *Versi militari*, ciò che desta maggiore attenzione è il fatto che Saba non esaurisce il tema della »vecchiaia prematura« o »prenatale« in immagini come:

Esistere da tanti anni mi sembra,
che forse con Abramo ho trasmigrato.⁷¹

Alle immagini in cui il poeta sembra esaltarsi o comunque accettare la condizione della »vecchiaia prematura« o »prenatale« si contrappongono espressioni di rivolta, e rivolta violenta, contro il fantasma assurdo che impersona un'identità da ritenersi detestabile. Quanto mai significativo in questo senso si dimostra il sonetto dal titolo *Il bersaglio*, titolo di per sé eloquente nel linguaggio militare. E qui in effetti il poeta soldato, preme »con sempre repressa ansia il grilletto«⁷² e colpisce »una sagoma«⁷³ che impersona tutto »l'orrore« che i suoi »occhi hanno sofferto«:⁷⁴

Tutto che di deforme hanno veduto,
di troppo vecchio, di troppo panciuto,
di troppo lamentosamente impuro.⁷⁵

Non c'è bisogno di sottolineare i termini più esclamati della terzina che chiude il sonetto, è da avvertire subito però che in una seconda variante de *Il bersaglio*, destinata a rimanere definitiva, la parola »vecchio« viene sostituita da »ebraico«;⁷⁶ come se si trattasse di sinonimi. *Il bersaglio* si rivela

⁶⁵ Umberto Saba, *Il Canzoniere* (1900—1954), op. cit., p. 45.

⁶⁶ Italo Svevo, *Senilità*, Prefazione alla seconda edizione, in *Romanzi*, op. cit., p. 431.

⁶⁷ Umberto Saba, *Prose*, op. cit., p. 430.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Vedi Bruno Maier, *Appunti sul noviziato artistico di Umberto Saba* (Dalle lettere del poeta ad Amedeo Tedeschi), in *Galleria*, Anno X, N. 1—2, gennaio-aprile 1960, Palermo, Sciascia, 1960, p. 36.

⁷¹ Umberto Saba, *Il Canzoniere* (1900—1954), op. cit., p. 45.

⁷² Umberto Saba, *Poesie*, op. cit., p. 92.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Umberto Saba, *Il Canzoniere*, 1900—1921, op. cit., p. 43.

un penoso esorcismo che ci riporta alle origini ebraiche del poeta. E »il vecchio« non è che uno dei fantasmi in cui viene tematizzato il presunto diverso, attribuito all'ebreo.

Significativo da questo punto di vista anche il pensiero in cui Saba riassume i motivi della narrativa di Svevo. Nell'epigrafe per il venerato amico scomparso scrive: »Dalla coscienza sua della sua razza/dall'ambiente che lo circondava ignaro/egli trasse/la materia di tre romanzi ed una/dolce fiorita di favole lunga/novella«. ⁷⁷ Ciò che va individuato in una cultura letteraria come quella triestina, nata, come si ama ripetere, da un »crogiuolo di razze« e »popoli diversi«, è proprio »la materia« che ogni autentico rappresentate di questa letteratura »trasse« dalla coscienza »della sua razza«. Nel caso di Svevo e di Saba possiamo comunque arguire che le immagini in cui i due autori pretendono di scoprirsi e di definirsi si presentano quanto mai significative.

Un mito analogo a quello del »vecchio«, in cui scoprono la loro diversità sia Svevo che Saba, potrebbe infine essere individuato anche nel mondo poetico di Slataper. Ritornando a questo scrittore per avvicinarlo dal punto di vista che qui ci interessa, potremmo presto notare anche un'immagine che gli è particolarmente cara e con la quale ama presentarsi: è l'immagine del »barbaro«. »Io sono un barbaro che sogna«, ⁷⁸ dice di sé Slataper in una lettera. E lo dice in piena sintonia con altre immagini in cui si autodefinisce. Lo scoprirsi ed il definirsi di Slataper, deciso anche lui di »veder chiaro nella sua vita«, ⁷⁹ come ostentivamente si propone, non raggiunge la morbosa »dirittura fino quasi al sadismo« ⁸⁰ di un Saba; nell'autore del *Mio Carso* e delle *Lettere* prevale l'autoesaltazione, anche se a momenti un po' ambigua. Ma questo non importa. Ciò che qui si voleva mettere in rilievo è la funzione dello scoprirsi e del definirsi dei triestini, in tutti analoga: come il »vecchio« sabiano e sveviano si dimostrano traducibili in »ebraico« così »il barbaro« slataperiano riporta allo slavo. In ambedue i casi si tratta di fantasmi che, per quanto assurdi possano presentarsi, denotano la ricerca dell'identità mediante ricorsi alle origini etniche o razziali, in ambedue i casi si parte dalla tematizzazione del diverso, in ambedue le soluzioni si riflettono motivi che comporta la convivenza con il diverso, ancora fortemente sentito nella Trieste dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento, quando la memoria delle origini non si è ancora spenta.

⁷⁷ Epigrafe pubblicata su »Solaria«, Omaggio a Italo Svevo, marzo-aprile 1929, p. 72.

⁷⁸ Scipio Slataper, *Lettere*, a cura e con prefazione di Giani Stuparich, Torino, Buratti, 1931, vol. II, p. 35.

⁷⁹ Scipio Slataper, *Epistolario*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1950, p. 95.

⁸⁰ Umberto Saba, *Prose*, op. cit., p. 286.

THE OLD MAN AND SLOVENIA: HEMINGWAY STUDIES IN THE SLOVENIAN CULTURAL CONTEXT

Igor Maver

The Echoes of Ernest Hemingway in Slovenia

The name of Ernest Hemingway was first mentioned in Slovenian literary criticism by the writer and critic Tone Seliškar¹ in 1933. Soon afterwards, Griša Koritnik, the foremost translator of English and American literatures in the period between the two wars, in his article »The Great War in the English Novel«² described the protagonist of the novel *A Farewell to Arms* (1929) somewhat enigmatically as »the symbol of the old generation«. In a short survey of contemporary American literature, which Anton Debeljak in 1939 freely adapted from the article previously published by J. Wood Krutch in *The Times*,³ Hemingway was grouped together with the Nobel Prize winner Pearl S. Buck and novelist Erskine Caldwell, which is to say with the giants of the then mainstream American fiction. However, it is curious that a Slovenian reader should already from this article have learned how Hemingway, the author of »powerful stories«, had recently become monotonous, which was before he even had a fair chance to get acquainted with any of his works translated into Slovenian.

After World War Two Slovenians got an insight into the existence of the »Lost Generation« first from the Russian perspective, namely from the Russian critic A. Starcev's study »On a Social Novel in the United States of America«⁴, translated by the poet Mile Klopčič. John Dos Passos and Ernest the Social Novel in the United States of America«), *Novi svet*, 1947, pp. 130—137. Hemingway were the only writers of this generation to be explicitly named in the article, whose literary work the author considered as »worthy of every respect« and classifying them as »critical realists«. Starcev's outlook is all the more important, for he was one of the few who did not label at least this part of American literature as »the decadent literature of the Imperialist reaction«, unlike several other Cold War Russian critics.⁵ The

¹ Tone Seliškar, »Pisatelji na indeksu« (»Writers on the Index«), *Ljubljanski zvon* LIII, 1933, 7/8, p. 512.

² Griša Koritnik, »Svetovna vojna v angleškem romanu« (»The Great War in the English Novel«), *Življenje in svet*, 1936, 20, p. 157.

³ Anton Debeljak, »Današnja ameriška književnost« (»The Present American Literature«), *Jutro* XX, 1939, 165, p. 7.

⁴ A. Starcev, »O socialnem romanu v Združenih državah ameriških« (»About

⁵ Cf. S. Anisimov, »Razkroj leposlovja v Združenih državah Amerike« (»The Disintegration of American Belles-Lettres«), *Vprašanja naših dni*, 1948, 35, pp. 703—707.

Lost Generation that in the 1920s emerged as literarily victorious was still active after the Second World War and in fact reemerged in the centre of interest. It was only then that the Slovenians began to get to know it, through translated literary texts.

The novel *For Whom the Bell Tolls* (1940) had a fairly strong impact in Slovenia just after the Second World War. Several articles praised the novel and the film version highly in 1948.⁶ It should be noted that already then, and continuing on into the fifties and sixties, much news on Hemingway's latest works and life were brought to the readers' attention in *Primorski dnevnik*, the paper of the Littoral and the Primorska region, which due to its geographic position relied greatly on the Italian press. Thus Slovenian readers learned about Hemingway in many instances via Italian literary critics, where he was, for obvious reasons, very popular.

In 1950 the novel *For Whom the Bell Tolls* made a memorable literary entry in the translation of Janez Gradišnik,⁷ who for the first time did not try at all costs to adapt and change the characteristic lexical and syntactic aspects of the English original, which had been the set custom of literary translators up to then. He consistently followed the stylistic and compositional characteristics of Hemingway's »terse« fiction, thereby introducing into Slovenian a fresh new literary practice. Moreover, the translations (or merely extracts) of many of Hemingway's works, novels and short stories, were at the time extremely popular with the reading public (*The Green Hills of Africa*, *The Snows of Kilimanjaro*, *The Old Man and the Sea*, etc.)⁸. Likewise, the author's private life and travels were followed with great interest: his travels to Kenya, Spain, and the like.⁹

The representatives of the Lost Generation seem to have enhanced the Slovenian interest for American literature *in abstracto*.¹⁰ American literature of the twentieth century first appeared in Slovenia with the stylistically and

⁶ »O romanu in filmu *Komu zvoní zvon*« (»About the Novel and film *For Whom the Bell Tolls*«), *Glas mladih* III, 1948, 4, p. 3; the author is unknown.

»Kaj čítajo v Italiji« (»What is read in Italy«), *Primorski dnevnik* IV, 1948, 897, p. 2; the author is unknown.

»Za koga zvoní zvon« (»For Whom the Bell Tolls«), *Vprašanja naših dni* V, 1949, 45, p. 731—732; the author is unknown.

Janez Gradišnik, »Pogled na ameriško literaturo v letu 1950« (»American Literature in 1950«), *Novi svet* VI, 1951, 1, p. 378.

⁷ Ernest Hemingway, *Komu zvoní?* (*For Whom the Bell Tolls*), translated and introduced by Janez Gradišnik. Ljubljana: CZ, 1950.

⁸ »Pogovor o ameriški književnosti« (»A Talk about American literature and an extract from *The Green Hills of Africa*«), *Ljudska pravica*, 3. XI., 1951, p. 5, the translator is unknown; by Mira Mihelič, *Obzornik*, 1951, pp. 385—392.

»Most na Tilmentu« (»The Bridge on Tagliamento«, an extract from *A Farewell to Arms*), *Naši razgledi*, 1952, 4, pp. 12—13.

»Sneg na Kilimandžaru« (»The Snows of Kilimanjaro«), translated by J. G. (Janez Gradišnik), *Novi svet*, 1952, pp. 1008—1028.

⁹ »Hemingway in Ike« (»Hemingway and Ike«), *Ljudska pravica* XIII, 1952, 50, p. 11.

Franček Bohanec, »E. Hemingway gre v Kenijo« (»E. Hemingway goes to Kenya«), *Delavska enotnost*, 16. X., 1953, p. 7.

»Hemingwaya zanima Afrika« (»Hemingway is interested in Africa«), *Slovenski poročevalec* XIV, 1953, 161, p. 5.

¹⁰ Cf. Majda Stanovnik, *Angloameriške smeri v 20. stoletju* (*Anglo-American Trends of the 20th Century*). Ljubljana: DZS, 1980, LL 8, pp. 30—43.

formally less demanding, »easy« works of the »Found Generation« (cf. »la génération bien trouvée«¹¹), and only then the literary critics and Slovenian authors learned about the more experimentally oriented writings of the Lost Generation. They were specifically attracted by its compositional procedures (the study of Dušan Pirjevec on *The Old Man and the Sea* is treated in this article in detail).¹²

Whether or not we accept it, the contacts with modern American fiction undoubtedly left visible, although so far not yet properly evaluated influences on Slovenian literature. This is particularly true of the novelists who began to publish their works in the decade before the war and immediately after it.¹³ (The dramatic activity of the fifties was not immune to American drama either.¹⁴)

There are traces of Hemingway's stylistic touches, some of which are very significant for Slovenian fictional development. Thus the short story »Sonce vzhaja in zahaja« (»The Sun Also Rises«, 1953) by Mimi Malenšek significantly bears the same title as Hemingway's novel from 1926. Malenšek's story was published in Slovenian translation later, although it had been mentioned before in literary criticism, where the author must have learned about it. There are strong resemblances between Hemingway's work *The Old Man and the Sea* (1952) and the novel *Balada o trobenti in oblaku* (*The Ballad about the Trumpet and the Cloud*, 1956) written by Ciril Kosmač, especially as far as motives and composition are concerned. The literary critic Janko Kos maintains it is in fact the Slovenian parallel to Hemingway's novel.¹⁵

The most significant American impetus for Slovenian fiction writing was therefore in the more subjectivized and more carefully structured narration in post-war, which had been, so far, simple, *mutatis mutandis*, if not documentary. Thus we witness the emergence of the more compressed literary forms: sketches, novellas, short stories and novels. In turn, Slovenian fiction writers of the fifties and sixties, under the influence of the Lost Generation, began to use also the inner monologue of the protagonists, in view of a new, subjective time perspective of the novels.

Ernest Hemingway's presence in Slovenian press continued to be strong in the late fifties and sixties, including his nomination for the Nobel Prize,¹⁶ his supposed visit to Yugoslavia in 1959,¹⁷ and his sudden (mysterious) death

¹¹ Cf. Marc Saporta, *Histoire du roman américain (The History of the American Novel)*, Paris, 1970.

¹² Ernest Hemingway, *Starec in morje (The Old Man and the Sea)*, translated by Janez Gradišnik, introduced by Dušan Pirjevec. Ljubljana: MK, 1959, Kondor, 28.

¹³ Cf. Helga Glušič, »Stilni tokovi v sodobni slovenski prozi« (»The Trends of Style in Contemporary Slovenian Fiction«), *Deseti seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana, 1974.

¹⁴ Cf. Anton Ocvirk, »Metafizične blodnje« (»Metaphysical Searches«), *Naša sodobnost*, 1956, pp. 748—754.

¹⁵ Janko Kos, *Pregled slovenskega slovstva (A Survey of Slovenian Literature)*. Ljubljana: DZS, 1976, p. 400.

¹⁶ »Hemingway — kandidat za letošnjo Nobelovo nagrado« (»Hemingway — A Candidate for the Nobel Prize of this Year«), *Borba* XIX, 1954, 245, p. 5.

¹⁷ »Ernest Hemingway pride v Jugoslavijo« (»E. Hemingway comes to Yugoslavia«), *Ljubljanski dnevnik* VII/IX, 1959, 19, p. 2.

Jože Dolenc, »E. Hemingway — lanskoletni Nobelov nagrajenec za književnost« (»E. Hemingway — The Last Year's Nobel Prize Winner«), *Knjiga*, 1955, pp. 139—140.

in 1961¹⁸ which was compared to that of Louis Adamič.¹⁹ In 1965 the Slovenian reporter Bogdan Pogačnik visited Cuba and the Hemingway estate *Finca Vigia*, where he was surprised to find that the housekeeper was Ana Starc, a Slovenian from Trieste, who had been a maid with the Hemingway for sixteen years. She was very complimentary about the writer: »Oh, Mr. Hemingway was a good man. We were not considered his servants and maids, but he was more like a father to us«.²⁰ Ana Starc left her home town Trieste in 1930 for Argentina. In 1947 she came to Cuba, where she answered an ad to get the job of a maid with the Hemingways. Eventually she became their close friend, together with René Villareal, the housekeeper.

Finally, Hemingway's play *The Fifth Column* was staged in Ljubljana in 1970 and was not a great success. It was seen by the critics solely as an episode from the Spanish Civil War.²¹

Several of Hemingway's novels have since been re/printed in Slovenia (the list of translations of his major works is to be found in the *Notes*),²² including the translation of his last novel *Islands in the Stream* in 1973²³ and a few recent mentionings of *The Garden of Eden*, the novel published after his death and in Slovenian translation in 1989.

¹⁸ Dušan Dolinar, »Legenda Hemingway« (»Hemingway: A Legend«), *TT*, II. VII, 1961, p. 5.

Janez Gradišnik, »Ernest Hemingway 1899—1961, *Delo*, 9. VII., 1961, p. 11.

Josef Toch, »Komu zvoní...« (»For Whom the Bell Tolls...«), *Naši razgledi*, 1961, pp. 366—367.

Leicester Hemingway, »Moj brat Hemingway« (»My Brother Hemingway«), *Tovariš*, 1962, 32—45.

¹⁹ »Hemingway in Louis Adamič« (»Hemingway and Louis Adamič«), *Naši razgledi* XV, 1966, 19, p. 405; the author is unknown.

²⁰ Bogdan Pogačnik, »Doma pri Ernestu Hemingwayu. Slovenka iz Trsta — hišnica muzeja«, *TT*, 22. VI., 1965, pp. 6—7 (»In Ernest Hemingway's home. A Slovenian from Trieste — the Housekeeper of the Museum«.)

²¹ Marjan Javornik, »Epizoda iz revolucije. *Peta kolona* E. Hemingwaya v MGL« (»An Episode from the Revolution. *The Fifth Column* by E. Hemingway in the Municipal Theatre of Ljubljana«), *Delo*, 5. VI., 1970, p. 5.

²² *Komu zvoní (For Whom the Bell Tolls)*, translated and introduced by Janez Gradišnik. Ljubljana: CZ, 1950.

Starec in morje (The Old Man and the Sea), translated and introduced by Janez Gradišnik. Ljubljana: DZS, 1955. The book is a collection of fifteen Hemingway's best known short stories or novels; the second edition 1969.

Starec in morje, translated by J. Gradišnik, foreword by Dušan Pirjevec. Ljubljana: MK, 1959; the second edition 1973.

Zbogom orožje (A Farewell to Arms), translated and introduced by Rado Bordón. Maribor: Obzorja, 1960; the sec. ed. 1964, III. 1972.

Komu zvoní (For Whom the Bell Tolls), transl. by J. Gradišnik, a study by Janko Kos. Ljubljana: CZ, 1964.

Sonce vzhaja in zahaja (The Sun also Rises), translated by Bruno Hartman. Maribor: Obzorja, 1964.

Imaš in nimaš (To Have and Have Not), translated by Janko Moder. Maribor: Obzorja, 1965.

Čez reko in med drevje (Across the River and Into the Trees), translated by Bruno Hartman. Maribor: Obzorja, 1967.

Komu zvoní, Starec in morje (For Whom the Bell Tolls, The Old Man and the Sea), translated by J. Gradišnik, a study by Mirko Jurak. Ljubljana: CZ, 1975.

²³ *Otočje v Zalivskem toku (Islands in the Stream)*, translated by Srečko Balent. Ljubljana: MK, 1973.

The Old Man and the Sea brought Hemingway the Pulitzer Prize in 1952, and was instrumental in winning him the Nobel Prize two years later. It goes without saying that, as in other European countries, this short novel also had a great impact in Slovenia. If we leave aside the intricate and abundant Anglo-American criticism that attempted to analyse this undoubtedly arresting work,²⁴ it seems most appropriate to mention in this respect the Slovenian study »About the Idea and the Composition of the Novel *The Old Man and the Sea*« by Dušan Pirjevec,²⁵ which, in our view, opened up a whole new dimension in understanding this work. Pirjevec (1921—1977) was primarily a comparatist, particularly interested in the structural poetics that most certainly influenced the discussed study of Hemingway's novel, since in it he is essentially concerned with the structure and the underlying philosophical dimensions *per se*.

Despite the fact that the framework of the discussed novel appears rather simple, the proportional distribution of individual parts should not pass unnoticed. Pirjevec contends that there are two stories which are intertwined in the novel, the one about the hunt and, on the other hand, the depiction of Santiago's innermost thoughts, feelings and his final recognition, comparable to the ancient Greek notion of the »anagnorisis« of the main protagonist. Consequently, the novel seems to have the structure of the classical tragedy. Hemingway according to him used the principles of symmetry and contrast in order to be able to elaborate his views about the laws of human destiny, the Greek »moira«. Just like Oedipus, Santiago also transgressed against some »higher order of things«; because of the inborn human blindness and ignorance about his position in the universe, he was guilty of »the tragic error« that Aristotle called »hamartia«. Pirjevec goes on to say that »the question of Man's existence generally lies in the core of this novel. He is not interested in the destiny of each individual embedded in society, which is why his novel remains without the actual social or political point . . . The clash, therefore, is not limited only to the level of individual and society; rather, it occurs between Man and Life in their cosmic dimensions«.²⁶

The two parallel stories Pirjevec hypothetically divided into five parts: I. Ashore before the Hunt, II. The Old Man in Search of the Fish, III. Santiago wrestles with the Fish, IV. The Fisherman returns to the Shore, V. Ashore after the Hunt.²⁷ The third part is the central one and the longest: it comprises approximately twenty-five pages. It is surprising that the first two are of similar length (the page ratios of the individual parts are 9:6:25:12:3). It is not gratuitous that the beginning of the novel is of about the same length as the last part, whereby the writer in Pirjevec's view achieved a symmetrical distribution of the compiled material.

²⁴ Cf. Carlos Baker, *Hemingway, the Writer as Artist* (Chapter XII, »The Ancient Mariner«). Princeton: Princeton UP, the fourth ed. 1972, pp. 289—328.

²⁵ »O ideji in kompoziciji novele *Starec in morje*« (»About the Idea and the Composition of the Novel *The Old Man and the Sea*«), a study by Dušan Pirjevec. Published in *Starec in morje (The Old Man and the Sea)* by Ernest Hemingway. Ljubljana: MK, 1983, pp. 164—173.

²⁶ *Ibid.*, p. 168.

²⁷ *Ibid.*, p. 169.

If we wanted to show graphically the line of the old man's thoughts and feelings, we would get the form of an isosceles triangle, where the two sides represent a thesis and an antithesis: the rise of the fisherman's self-confidence, and the eventual decline of his inner strength to his final hideaway in the dreams about the lions. The story about the hunt itself is quite different, though. The *denouement* is much longer, for the climax, when Santiago hits the fish with his harpoon, occurs much later. Despite the apparent double compositional line of the novel, one should not think of it as lacking the necessary internal balance, because the two line developments are closely interrelated throughout the text. The lines of the old man's thoughts and of real events are constantly competing, each trying to get ahead of the other, which creates the tension and jerking fictional impulses. Thus, in our view the novel's action line is perhaps a »leaping and lingering« one, rising in a balladesque atmosphere up an imaginary staircase. All the qualities which Pirjevec pointed out undoubtedly revealed additional artistic merits of *The Old Man and the Sea* to the Slovenian reading public.

On the other hand, the comparativist Janko Kos in 1964 wrote in the foreword to the novel *For Whom the Bell Tolls* an *a priori* uncomplimentary appreciation of Hemingway's art, stemming particularly from the criterion of the gap between the uncommitted writer and society.²⁸ Kos accused Hemingway's fiction of »escapism«, not more in its motives, but also in the impasse of its ideas and view of life. Kos especially referred to his »gross« eroticism, as well as to his atheism. Also, Hemingway's frequently praised individualism is, for Kos, just a kind of cheap adventurism, which simply is, regardless of any social dimensions.

Professor Mirko Jurak in 1975 wrote an afterword about Hemingway's art, published in a joint edition of *For Whom the Bell Tolls* and *The Old Man and the Sea*, in which he reinstated the value of Hemingway's art in Slovenia.²⁹ He counted him among those American writers of the first half of the twentieth century who managed to go beyond the one-sided, pragmatic or deterministic view of the world. Jurak emphatically dismissed the reproaches about the supposed Hemingway's antiintellectualism, for they were based on the hypothesis that he cherished a naturalistic literary expression and by extension adhered to its philosophy, which is why he remained on the surface reality in the depiction of Man's existence.

According to Jurak the reader has no particular difficulty in finding out that, in Hemingway's best novels, the protagonists always transcend the surface fabulae and wrestle also with the ultimate / cosmic issues of human being or non-being. The writer achieved this dimension through the use of symbolism and metaphorical language, which are both organically and inextricably linked to the development of the action.³⁰ *The Old Man and the Sea* therefore depicts the idea that the essential meaning of life still dwells mysterious for Man, showing his impotence to penetrate this focal enigma, despite his continuous efforts to do so. According to Jurak, one cannot but love and cherish one's own life, one's position in the world and the universe,

²⁸ Ernest Hemingway, *Komu zvoní (For Whom the Bell Tolls)*, translated by J. Gradišnik, the introductory study by Janko Kos. Ljubljana: CZ, 1964, pp. 5—30.

²⁹ Ernest Hemingway, *Komu zvoní, Starec in morje (For Whom the Bell Tolls, The Old Man and the Sea)*, translated by J. Gradišnik, the afterword by Mirko Jurak. Ljubljana: CZ, 1975, pp. 593—611.

³⁰ *Ibid.*, 594.

by struggling with them and not running away, despite occasional defeats, for, like Emily Dickinson observed, »'Twere blessed to have seen —«,³¹ but those to have tried to penetrate the elemental mystery of life were few indeed, if not unsuccessful altogether.

Hemingway on the Banks of the Soča River

The novel *A Farewell to Arms* is of special importance for the Slovenians, since its events take place on Slovenian ground by the Soča river (the Italian name was *Isonzo*), on the so-called »Isonzo front« during the Great War in which Hemingway personally participated.³² According to some sources he saw the terrible defeat of the Italian army at Kobarid (Italian *Caporetto*) and its erratic retreat via Gorica (*Gorizia*) to the river Piave front,³³ where he was himself seriously wounded. He later recovered in a military hospital at Milan.

The fact that the novel deals with an event that happened on Slovenian ground, which was at the time divided between Italy and the Austro-Hungarian empire, was so significant for Slovenian critics that one of them even expressed his disapproval with Hemingway's novel, because »he could have known the Soča front better, he should have been aware of the fact that the local population spoke Slovenian to him, and not some strange sort of Italian dialect«. ³⁴ Indeed, according to the critic Rado Bordon, the young Hemingway did not know he was fighting on Slovenian ground, for he thought he was among the Italians on their ground.³⁵

In one passage from the novel, Hemingway describes two refugee girls that Frederic Henry and his driver Aymo Barto picked up in Gorizia during their retreat. They speak »a dialect« that neither Aymo, who is Italian, nor Frederic, who is fluent in Italian, can understand. Although the writer never explicitly names the place and the river it seems very likely that the subtle and lifelike descriptions refer to the Soča river and Kobarid, in Italian *Caporetto*: »I remember it as a little white town with a campanile in a valley. It was a clean little town and there was a fine fountain in the square«. ³⁶ Although Hemingway does not mention the Slovenians, one must bear in mind that the Slovenian language was not recognized as official in Italy before the Great War, and what is more, there were strong (but unsuccessful) tendencies to italianize the Slovenian population of the Primorska region, tendencies which continued until the Second World War.

It is interesting to read the study of Bruce McIver (*Acta Neophilologica*, XXI, 1988, edited by Professor Janez Stanonik), who maintains that Hemingway did not take part in the retreat from Kobarid at all, since at the time of retreat (in October 1917) he was still a reporter on the *Kansas City Star*.

³¹ Quoted in Peter Jones, *Fifty American Poets*. London: Pan books, 1979, pp. 85—92.

³² Charles A. Fenton, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway*. New York: Farrar, Straus & Young, 1954, p. 61.

³³ *Ibid.*, p. 65.

³⁴ France Novšak, »Hemingway na soški fronti« (»Hemingway on the Soča Front«), *Delo* II, 1960, 283, p. 6.

³⁵ E. Hemingway, *Zbogom orožje* (*A Farewell to Arms*), translated and introduced by Rado Bordon. Maribor: Obzorja, 1972, p. 367.

³⁶ E. Hemingway, *A Farewell to Arms*. New York: Scribners, 1929, p. 164.

McIver is right for Hemingway did not arrive to the Italian front until the mid-June of 1918.³⁷ It is obvious that Hemingway used the Kobarid debacle as a fictionalized event without himself having actually participated in it. However, it does not necessarily follow that he never visited the scene of the retreat, the Soča, Kobarid, Plave, not even Gorizia, nor that he met two Slovenian girls at the time of the retreat. We do know that he visited the Italian town Fossalta di Piave, where he also had been stationed during the war, to show his wife Hadley where he had been wounded.³⁸ McIver writes that the girls Hemingway met were probably the refugees who were in large numbers swept during the retreat of the Italian army from Kobarid out of the Soča valley onto the plains of Northern Italy (to the river Piave), which is possible, for the front villages suffered many fierce battles. He therefore concludes that the descriptions of the fights and the landscape are the result of Hemingway's detailed research of battle accounts and relative topographic maps.³⁹ McIver's constatations, although partially valid, perhaps still warrant further research.

A piece of evidence is also an interview with a well-known Croatian poet Gustav Krklec.⁴⁰ Krklec in 1971 told reporter Herman Vogel that Hemingway was his friend during the »roaring twenties«, namely his Paris years: »In the autumn of 1927 there was the funeral of the famous American dancer Isidora Duncan. I came to Paris for a month and met a few writers, among them Ernest Hemingway, who was the correspondent for some American papers there. He was not yet famous then, but nevertheless highly esteemed in the Paris literary circles. The Serbian poet Rade Drainac introduced me to Hemingway one evening in the *Café Rotunda*.⁴¹ Krklec furthermore described Hemingway's fascination for the black dancer Josephine Baker who had a bar on Place Pigalle, the meeting already described in a book by Hemingway's friend Hotschner.⁴² Krklec remembered one night when they met an old man playing a violin in the street. Hemingway threw a thousand francs into his empty hat, which was a great deal of money then. On some other occasion he met a poor Polish émigré poet and gave him his whole vallet: »I had not seen Hemingway since, but he sent me two postcards from Madrid during the Civil War. On the first one, John Dos Passos and general Ludwig Röhm were also signed. Some Americans offered me five hundred dollars for them. Hemingway also sent me a tie with red stripes that the republicans demonstratively wore in Spain at the time.⁴³

Gustav Krklec visited the town Bovec and the Soča river in the summer of 1970, where he allegedly met a retired colonel, Hemingway's friend from the war, and decided to write a scenario for a television series about Hemingway on the Soča. He visited the pub »Pri mrzlem studentcu« (»At the

³⁷ Charles A. Fenton, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway*. New York: Farrar, Straus & Young, 1954, p. 57.

³⁸ Carlos Baker, *Ernest Hemingway, A Life Story*. New York, Scribners 1969, p. 94.

³⁹ Bruce McIver believes that Michael S. Reynolds made this point abundantly clear in his book *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*. Princeton: Princeton UP, 1976.

⁴⁰ Herman Vogel, »Hemingway na Soči« (»Hemingway on the Soča«), *TT*, 13. X., 1971, p. 5.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² A. E. Hotchner, *Papa Hemingway: A Personal Memoir*, 1966.

⁴³ Cf. note 40.

Cold Spring«) in Kobarid and the innkeeper told him that Hemingway had had twelve rums in a row there one night during the Great War. According to Krklec, Hemingway used his military experience from the Soča river in two of his novels: *A Farewell to Arms* and *Across the River and Into the Trees* (especially as far as descriptions are concerned).

It seems that Hemingway admired the Soča river from the Banjščice (*Bainsizza*) plateau, where many fights had taken place (also Carlos Baker writes that his descriptions are those of this plateau). Krklec even mentioned someone from Bovec who showed him the very house where Hemingway had been (?) stationed with ambulance vans.⁴⁴ For the purpose of a good scenario Krklec plunged into the study of Hemingway's life in Italy during the war. He visited Hemingway's friend Jacob Altmayer, a German who fought with him in Spain: »Altmayer told me that Hemingway often remembered the Soča river and always wanted to revisit Kobarid, Tolmin and Banjščice. Altmayer was a volunteer in the American army during World War Two, and after the war a member of the German parliament. I was his guest in Bonn where we talked about Hemingway, nights in, nights out.«⁴⁵ However, Gustav Krklec for unknown reasons never finished his project and the whole truth about Hemingway's presence on the Soča front during the Great War still remains to be disclosed.

As to the not fully established truth about the fictionalised/imaginary experience of the young Ernest Hemingway in the very battles of the front on the Soča (*Isonzo*), it is of great interest for our research to review the most recent biographical books on the life and times of the young Hemingway: Jeffrey Meyers, *Hemingway: a Biography* (New York: Harper and Row Publishers, 1985); Michael Reynolds, *The Young Hemingway* (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1986); Michael Reynolds, *Hemingway's First War* (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1987).

M. Reynolds in *The Young Hemingway* brings to light a new fact. According to him Hemingway found a rich source of data about the events on the Soča front, which he later included in his *A Farewell to Arms*, in an Italian whom he met at the Milan hospital, where he had been transported after a severe wound on the front, when an ambulance was blown apart by an Austrian shell. Nick Nerone told him some wonderful and real war stories which supplemented Hemingway's reading about the history of the Great War, including the Italian disaster at *Caporetto* (Kobarid).⁴⁶ Reynolds says about Nerone: »When the Italian army moved up toward the Bainsizza plateau, Nerone was there at *Plava* (Plave, my note) and Mount Kuk. And he was there in the mountains on the morning of October 1917, when the Austro-Hungarian forces broke the Italian front at *Caporetto*.«⁴⁷ It is more than certain that listening to Nerone's authentic war stories Hemingway learned many details which he combined eventually in the novel with his own experience as an ambulance driver at the front at the Italian town of Schio. The author of the book maintains that he never forgot Nerone's stories of Gorizia, the Isonzo and *Caporetto*. Having read numerous war histories and military maps Hemingway seems to have changed Nerone's

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Michael Reynolds, *The Young Hemingway*. Oxford: Basil Blackwell Ltd. 1986, p. 180.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 255.

character into that of Frederic Henry, an ambulance driver with the Italian army, who was at the front from the very beginning.

Reynolds's most recent book on Hemingway's participation in the First World War *Hemingway's First War* gives the so far most detailed description of the making of *A Farewell to Arms*. We first learn that in April 1918 Ernest Hemingway finally left his job on the local paper *Kansas City Star* and departed in search of his own war experience in Northern Italy.⁴⁸ According to the sources, American Red Cross Ambulance to which Hemingway was assigned was stationed at Schio in the Dolomites, where there was little action. In July 1918 he was at his request transferred to Fossalta di Piave, where his van was blown up by the Austrians.⁴⁹ Wounded, he was sent to Milan, where he met the already mentioned Italian soldier Nick Nerone, who after the war migrated to the United States. Reynolds is, despite Hemingway's own contentions, persuaded that the writer had not seen the Tagliamento river when he wrote *A Farewell to Arms*, and that it was not until 1948 that he saw Udine: »He may never have seen Gorizia, the Isonzo river, Plava, or the Bainsizza plateau; he certainly had not seen them when he wrote the novel... His 1927 trip to Italy with Guy Hickok did not cover the war zone of 1915—1917. Not only had Hemingway not experienced the military engagements in which Frederic Henry takes part, but he had not seen the terrain of Books One and Three of *A Farewell to Arms*.«⁵⁰

Indeed, Hemingway's description of the *Caporetto* retreat with detailed military reports is masterly and true to life, although he may not have served on the Italian front. Italian critics, some of whom took part in the described battle at Kobarid, did not find fault with Hemingway's depiction of history and geography in the novel. It is interesting to note that the Italian fascist government considered the defeat at Kobarid such a traumatic experience that *A Farewell to Arms* was banned in Italy until the end of the Second World War.⁵¹ In 1954 Alberto Rossi reminded the Italian readers that Hemingway might have indeed taken part in the retreat of the Italian army from *Caporetto*, especially because of the extreme accuracy of his descriptions: »That the work was in effect one of imagination and not of history, however evident this seems, was not an affirmation which could satisfy everyone's curiosity.«⁵²

In 1948 Ernest Hemingway wrote his own introduction for an illustrated edition of *A Farewell to Arms*, where he made no pretense of having experienced the historical events described in the novel firsthand: »I remember living in the book and *making up* what happened in it every day. Making the country and the people and the things that happened I was happier than I had ever been... Finding you were able to make something up; ...«⁵³

⁴⁸ Cf. also Carlos Baker's seminal work on Hemingway's life *Ernest Hemingway: A Life Story*. New York: Scribner's, 1969, pp. 20—38.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 41—56.

⁵⁰ M. Reynolds, *The Young Hemingway*. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1986, p. 5.

⁵¹ Cf. Umberto Morra, »*A Farewell to Arms* di Ernest Hemingway«, *Solaria*, 2/ 1930, published in *Antologia di Solaria*, ed. Enzo Siciliano. Milan: Editore Larici, 1958, pp. 377—380.

⁵² Alberto Rossi, »Ernest Hemingway e la guerra italiana«, *La Nuova Stampa*, Anno X, No. 261, November 2, 1954, p. 3.

⁵³ Ernest Hemingway, »Introduction«, *A Farewell to Arms* (ill. ed.). New York: Scribner's, 1948, pp. vii-viii.

Michael Reynolds therefore maintains that Hemingway masterly recreated the war experience from books, maps and firsthand sources. In his view, aided by military histories, he recreated the Austro-Italian front of 1915—1917 more vividly than any other writer,⁵⁴ and to read *A Farewell to Arms* as his biography is to misread the book. Reynolds however concludes his introduction to »The Making of *A Farewell to Arms*« with the view of F. S. Fitzgerald, who assumed that Hemingway was in Italy in 1917 and that the experience of the book is largely autobiographical. Hemingway himself did not correct Fitzgerald's assumption, neither did he encourage anyone to read the novel as autobiography. In this particular case it is clearly difficult to establish the degree of fictional reality and »objective« reality described in the novel, since we examined proofs which confirm either hypotheses: Hemingway's participation in the Caporetto retreat and his non-participation in this debacle.

»In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains.« In this first sentence of *A Farewell to Arms* critics have often in vain attempted to establish the answer to the questions of »in which village?«, »looking across what river to which mountains?«. For a literary critic it is interesting to discover just how accurate the geography of the *Isonzo* (Soča) front and chronology were for a period of the Great War and a part of the country that Hemingway might or might not have seen. According to Reynolds Hemingway described all the battles of the Isonzo with extreme historical precision.⁵⁵ As to the »village that looked across the river and the plain to the mountains« we could say that there were only two villages that looked across the Soča river toward the mountains: Gradišca (Slovene-Gradiška) and Lucinico, both of them only a few miles west of Gorizia (Gorica). Particularly the view from Gradiška across the river Soča was in 1915 recorded by an Italian-born American journalist Gino Speranza, which is indeed very similar to the description of Hemingway's protagonist Frederic Henry at the same time and at the same place: »In front lay the Isonzo, with fields running down to its banks, across it, a low livid red mountain, the Carso (Kras, my note), and farther away to the left (north), under the protection of the Austrian mountains, Gorizia!«⁵⁶ Just as the rest of the extant literary criticism on Hemingway, this study does not attempt to say the final word in the discussion of Ernest Hemingway's participation in the fictionalized battles of the Caporetto retreat. We have pointed to the facts in favour of both possibilities. Hemingway himself wanted the readers and the critics to believe that he used in the novel *A Farewell to Arms* his real war experience, which was probably inkeeping with his wish to lend all the possible verisimilitude to the described events. The mentioned documents by some Slovenian authors confirm his presence at Kobarid with the Italian troops, while certain American critics assert that Hemingway could by no means have been at Kobarid (*Caporetto*) during the time of the battle. Whatever the truth, what counts is the novel itself that is here, *hic et nunc*, to be enjoyed by avid readers.

⁵⁴ Michael Reynolds, *Hemingway's First War*, »The Making of *A Farewell to Arms*«, Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1987, p. 15.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁶ Gino Speranza, *The Diary of Gino Speranza*, ed. F. C. Speranza. New York: Columbia University Press, 1941, p. 233.

The present consideration of »Hemingway studies« in Slovenian cultural context has followed three distinct lines of research development: the echoes of Ernest Hemingway in Slovenia, some specific Slovenian critical perspectives of Hemingway's art, and finally Hemingway on the banks of the Soča river. The three discussed thematic clusters, all of which have largely attempted to deal with the impact/reception of his works on Slovenian ground, show through their complex interrelatedness that Hemingway has been a very popular novelist among the Slovenians, who has again and again forced translators to render his works into Slovenian and encouraged literary critics to analyse his *oeuvre* in some detail, while the response of the readers depended on contemporary social events (e.g. World War Two) and political circumstances (the period between the two wars).

The first part discovers the fact that Slovenian readers learned about Hemingway already in 1933, while they first got a better insight into the existence of the writers of the »Lost Generation« in 1947 in an article by the Russian critic Starcev, who with ideological limitations of his mind labelled it »the decadent literature of the Imperialist reaction«. Hemingway's novels only became properly evaluated and more widely read in the sixties, when they also influenced a number of Slovenian writers. The second part of the article discusses Dušan Pirjevec's study of *The Old Man and the Sea*, who from the viewpoint of structural poetics compared the structure of the novel with that of the classical Greek tragedy, for it also meets all Aristotle's requirements for a tragedy. It furthermore presents the views of Janko Kos, who accused Hemingway's fiction of »escapism« and labelled his so often praised individualism as »cheap adventurism«, and Mirko Jurak, who reinstated the value of Hemingway's art in Slovenia, particularly because he stressed the need for Man to grapple with his destiny and not run away, despite occasional defeats or fear.

The final thematic cluster tries to shed new light on the fact whether Hemingway did actually participate in the battle of Caporetto (Kobarid) on the banks of the Isonzo (Soča) river during the Great War, which he so vividly described in his novel *A Farewell to Arms*. The extant biographical data and several new sources were considered, all of which point to the fact that both the fictionalized or real experience of the young Hemingway on the Isonzo front are possible, although we established that Hemingway decidedly wanted the readers of his novel to think that he had used in the novel his real war experience. Having examined the relevant documents, it is no exaggeration to say that he was at least present on the Isonzo front for a certain period of time, although he may not have actually participated in the defeat of the Italian army at Caporetto (Kobarid).

BLICKWECHSEL: CHRISTA WOLF UND INGEBORG BACHMANN:
DREI BEGEGNUNGEN*Klaus Schumann*

Es ist gewiß nicht ungewöhnlich, daß sich Schriftsteller immer wieder des Lebens und des Werkes anderer Autoren annehmen: sei es um der kritischen Lektüre willen (wie der gleichnamige Sammelband von Stephan Hermlin belegt), sei es, um vergessene Autoren vergangener Jahrhunderte durch Editionen neu zu erschließen (hier wäre der von de Bruyn und Gerhard Wolf herausgegebene »Märkische Dichtergarten« zu nennen), sei es, um im Auftrage eines Verlages das Buch eines anderen Autors mit einem Vor- oder Nachwort zu begleiten. Texte dieser Art finden sich mühelos auch in den Essaybänden von Christa Wolf. Erstaunlich ist dabei ebenfalls nicht, daß es in auffallender Weise Schriftstellerkolleginnen sind, denen sie auf diese oder jene Weise dienstbar gewesen ist, ganz gleich, ob es sich darum handelte, das Bild der Günderrode und ihrer Zeit zu zeichnen, das Werk einer brendeten Autorin — Anna Seghers — ins rechte Licht zu rücken, eine Lanze für ein thematisch neuartiges Buch wie das von Maxie Wander (*Guten Morgen du Schöne*), zu brechen oder im Gespräch mit Elke Erp Lesehilfe für das Publikum zu geben. Da es sich bei all diesen Arbeiten nicht um lästige Pflichtübungen handelt, sondern immer auch die Verfasserin dieser Prosaarbeiten mit im Spiel ist, geben diese Texte — in einem Fall mehr, im anderen weniger — auch über Christa Wolf selbst in der ein oder anderen Weise Auskunft. Das gilt wohl in besonderem Maße für jene, die sich auf Ingeborg Bachmann beziehen, deren Präsenz im Werk Christa Wolfs auf eine Affinität besonderer Art schließen läßt.

Anders als bei den meisten anderen Schriftstellerinnen handelt es sich bei Ingeborg Bachmann um eine Kollegin, deren Spuren im literarischen Schaffen von Christa Wolf von den sechziger bis hinein in die achtziger Jahre erkennbar sind, sowohl in essayistischer Prosa als auch im eigentlichen Erzählwerk. Dem entsprechend unterschiedlich sind auch die Bilder von Ingeborg Bachmann gezeichnet: bei der ersten Begegnung noch mit erkennbarer Distanz, bei der späteren Wiederbegegnung viel mehr von Nähe und Übereinstimmung geprägt. Dieser Bildwandel erklärt sich einerseits aus dem Wechsel der Perspektiven, der durch verschiedene Lebensphasen und literarische Interessengebiete bestimmt ist, die unterschiedlichen Begegnungsweisen zeigen jedoch auch eine veränderte Weltlage an, durch die sich Wahlverwandtschaften neuer Art zwischen diesen beiden Schriftstellerinnen bilden konnten. Hinzu kommt natürlich, daß sich mit dem Erscheinen der Werkausgabe nach dem Tode von Ingeborg Bachmann das Bild dieser Autorin

wesentlich verdeutlichte und differenzierte, nicht zuletzt durch die postume Veröffentlichung jener Fragmente, die zu jenem Prosawerk gehören, das unter dem Namen »Todesarten« bekannt wurde.

Überlickt man die Daten der äußeren Biographie von Ingeborg Bachmann und Christa Wolf, dann fallen vor allem die Poetik-Vorlesungen ins Auge, die beide durch mehr als zwei Jahrzehnte getrennt an der Frankfurter Universität hielten. Das Besondere daran ist vor allem darin zu sehen, daß die Vorgängerin in den Reden der Nachfolgerin nicht nur in Erinnerung gerufen wird, sondern ins Zentrum der Selbstverständigung über eine Problematik tritt, die beide Frauen eine Sprache finden ließ, weil nun auch Christa Wolf über »Todesarten« und Überlebenschancen nachdachte und schrieb wie zwanzig Jahre zuvor unter anderen zeitgeschichtlichen Auspizien Ingeborg Bachmann.

II.

Der erste gedruckte Text, der Auskunft über Ingeborg Bachmanns Bedeutung für Christa Wolf gibt, erschien 1973 unter dem Titel »Die zumutbare Wahrheit« als Nachwort für eine Reihe von Erzählungen, die der Reclam Verlag in Leipzig edierte. Entstanden ist diese Prosa jedoch schon 1966 und offenbar nicht von vornherein für »Undine geht« bestimmt. Wohl aber korrespondiert das Entstehungsjahr dieses Aufsatzes dem des Erscheinens ihrer Erzählungen als Taschenbuchausgabe in München, die unter der Originalüberschrift »Das dreißigste Jahr« auf den Markt kamen.

Daß es sich bei diesem Text um mehr als ein den Leser orientierendes Nachwort handelt, wird vollends offenkundig, wenn man ihn in einen Zusammenhang mit zwei anderen Arbeiten von Christa Wolf bringt, die nach 1966 entstanden: »Nachdenken über Christa T.« und »Lesen und Schreiben«. Dann nämlich fällt auf, daß es zwei Aspekte im besonderen Sinn sind, die von der Nachwortschreiberin an den Erzählungen der Bachmann hervorgehoben werden. Es ist der bei der Österreicherin häufig reflektierte Vorgang der Wirklichkeitswahrnehmung, dessen Beschreibung meist in die Bestimmung dessen übergeht, wie Literatur beschaffen sein soll, wenn der Autor Wirkungen von ihr erwartet. Die Nachwortautorin sieht in diesem Vorgang die immer wieder und zu allererst vom Autor selbst zu leistende Arbeit, die dem eigentlichen Schreibprozeß vorauszugehen hat. Das ist wohl auch der Grund dafür, daß sie sich im 2. Teilstück ihres Nachworts auf jenen Text der Bachmann konzentriert, an dem diese Gedankenarbeit am deutlichsten ablesbar ist: »Was ich in Rom sah und hörte«. Darin heißt es: »Sehend werden, sehend machen: ein Grundmotiv in den Werken der Ingeborg Bachmann. Das Gedicht ‚An die Sonne‘, ihre Rede ‚Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar‘ und das Prosastück ‚Was ich in Rom sah und hörte‘ gehören zusammen. Man sieht, wie sie zu sehen beginnt; wie ihr die Augen aufgehen, wie ihr Hören und Sehen vergeht. Wie sie Stolz zieht aus dem, was sie sehen konnte (‚der Stolz dessen, der in der Dunkelhaft der Welt nicht aufgibt und nicht aufhört, nach dem Rechten zu sehen‘), Begückung (‚Nichts Schöneres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein...‘) und Einsicht: ‚Ich hörte, daß es in der Welt mehr als Zeit und Verstand gibt, aber daß uns die Augen zum Sehen gegeben sind.‘¹ Was Christa Wolf ein »Grundmotiv« nennt, weil es

¹ Christa Wolf: Die zumutbare Wahrheit, in: *Fortgesetzter Versuch, Aufsätze, Gespräche, Essays*, Leipzig 1979, S. 247.

mehrfach wiederkehrt, geht auf ein Erlebnis zurück, mit dem sich für die Bachmann ihr dichterisches Erwachen verbindet. Es wurde ihr in ihrem »erstgeborenen Land« zuteil, wo sie sehen lernte und jene Erfahrungen machen konnte, auf die sie in späteren Jahren ihre Vorstellung von Literatur gründete. Für Christa Wolf ist jedoch nicht der einmalige Akt (die Geburt des Sehens) von Bedeutung, sondern die zum Vorsatz gewordene Willensanstrengung, die für jedweden Schreibakt notwendig ist, bezogen auf den Autor, aber — durch das Geschriebene vermittelt — auch für den Leser, der sehend gemacht werden soll.

Als das »Grunderlebnis« der Bachmann wird demzufolge »der Mut zur eigenen Erfahrung« bestimmt: »Sie hat als Dichter der Summe von Erfahrungen, die in der Welt ist, redlich ihre eigene hinzuzufügen. Ihre Sache ist es, den Mut zur eigenen Erfahrung immer neu in sich zu erzeugen und ihn gegen die wahrhaft überwältigende Masse und die entmutigende Herrschaft leerer, nichts sagender und nichts bewirkender Phrasen zu behaupten. Selbstbehauptung ist ein Grundantrieb ihrer Dichtungen — nicht schwächlich als Selbstverteidigung, sondern aktiv: Selbstausdehnung, auf ein Ziel gerichtete Bewegung. Auch: sich stellen, das Eigene, auch die eigene Schwäche, vorweisen, getroffen werden, wieder hochkommen, das Zentrum des Gegners erneut angreifen, andauernd selbst im Lebenskern gefährdet sein...«² Bei diesen Sätzen ist kaum noch zu unterscheiden, ob sich Christa Wolf mit den Worten von Ingeborg Bachmann nur noch bestätigt, was sie selbst zu dieser Zeit schon weiß, oder ob sie erst sehend wird und bei der Bachmann entdeckt, was die eigene Schreibpraxis bald auch bei ihr bestimmen wird. Es sind Schlüsselbegriffe, die Jahre später auch für andere DDR-Schriftsteller bei der Wegsuche wichtig werden, vor allem »Erfahrung« und die durch Worte wie »selbst« und »eigen« angezeigte Emanzipation des Subjekts, die mit dem Insistieren auf Erfahrung einhergeht. Als ein Novum im damaligen Verständnis von Literatur in der DDR kann angesehen werden, daß die Sphäre des »Eigenen« Schwäche und — mehr noch — Gefährdungen selbst im Lebenskern nicht mehr ausschließt. Fast programmatisch klingt der Satz, mit dem die Rombeschreibung der Bachmann durch Christa Wolf abgeschlossen wird: »Höchste Subjektivität, aber keine Spur von Willkür, auch nicht die Willkür des Mitleids oder des Überschwangs, sondern spannungsreiche Authentizität.«³ Auch andere Sachverhalte, die zwei Jahre später in »Lesen und Schreiben« benannt werden, finden sich schon in diesem Nachwort beschrieben: »Behutsamkeit des Zweifelnden und zupackende Genauigkeit dessen, der weiß. Sätze, die sich immer wieder auf Sachverhalte der Wirklichkeit beziehen, aber nie vorgeben, dieselbe Wirklichkeit zu wiederholen oder zu ersetzen. Doch lohnt es, die neue Realität, die sie herstellen, nicht zu mißachten.«⁴ Es hat den Anschein, als ob es erst dieses Prosastückes von Ingeborg Bachmann bedurfte, ehe Christa Wolf auf neue Weise von Realismus sprechen und die »Lenz«-Novelle von Büchner als Paradigma ihres Prosaakzeptes gewählt werden konnte. Solche zustimmend geschriebenen Feststellungen haben ihre Entsprechung in Sätzen, die gleich zu Beginn des 1. Nachwortteils den Leser auf »diese Prosa« vorbereiten sollen: »Man soll, im Begriff, diese Prosa zu lesen, nicht mit Geschichten rechnen, mit der Beschreibung von Handlungen. Informationen über Ereignisse sind nicht zu

² a. a. O., S. 247/48.

³ a. a. O., S. 249.

⁴ a. a. O., S. 248.

erwarten. Gestalten im landläufigen Sinn sowenig wie harthörige Behauptungen. Eine Stimme wird man hören: kühn und klagend.«⁵ Auch diese Charakteristik wird sich 1968 im Essay »Lesen und Schreiben« — nun auf die eigene Prosa bezogen — wiederfinden, wenn die alten »Himmelsmechaniken« des Erzählens verabschiedet und in einem Satz — wieder ganz in der Nähe zu Ingeborg Bachmann — eine Erkenntnis in Worte gefaßt wird, der die Prosaschreiberin fortan folgen wird: »Das Bedürfnis, auf neue Art zu schreiben, folgt, wenn auch mit Abstand, einer neuen Art, in der Welt zu sein.«⁶ Nicht von ungefähr finden sich in diesem Essay auch Zielbestimmungen für das Prosaschreiben (»das innerste Innere« im Menschen), die zumindest in gedanklicher (nicht wörtlicher) Korrespondenz zu jenen Sätzen stehen, die Christa Wolf dem Teil des Nachworts vorangestellt hat, in dem sie über die Romerzählung schreibt: »Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können.«⁷ In »Nachdenken über Christa T.« folgte auch Christa Wolf dieser Maxime und bewies damit, daß die Schreibvorsätze, die sie 1966 bei Ingeborg Bachmann gefunden hatte, zu einem Gutteil die ihren geworden waren.

Damit sind Unterschiede keineswegs ausgeschlossen, auch sie werden benannt und kenntlich gemacht. Das geschieht vor allem dort, wo sich Christa Wolf mit dem Utopiebegriff der Österreicherin beschäftigt. Da heißt es: »Literatur als moralische Institution, der Dichter als Anwalt neuer moralischer Antriebe, die in seiner Epoche zum Ausdruck drängen. Der sich selbst vorauszuwerfen hat in Lust und Schmerz, der bis zum Äußersten zu gehen hat und sich zu erkennen gibt durch ‚Richtungsnehmen, Geschleudertwerden in eine Bahn, in der von Worten und Dingen nichts Zufälliges mehr Zulaß hat‘. Die Strenge und Integrität dieser Konzeption verbirgt doch nicht, daß das Bezugssystem, an dem ja auch die noch so kühnen Bahnen einzelner zu messen sind, ungenannt bleibt, wahrscheinlich ungedacht. Literatur als Utopie. Aber wessen Utopie? Utopie von welcher realen Grundlage aus?«⁸ Was Christa Wolf hier in Fragen kleidet, faßt sie in »Lesen und Schreiben« in Aussagesätze, die deutlich die Differenz zur Schreibkonzeption von Ingeborg Bachmann hervortreten lassen: »Der Autor also, der hier skizziert wird, nutzt die Vorteile unserer Gesellschaft, deren größter es für ihn ist, daß sein Denken nicht von einem Leben in einer antagonistischen Gesellschaft geprägt wurde: das heißt, er hat eine wichtige Freiheit, die es ihm zur Pflicht machen sollte, sich weiter in die Zukunft vorauszuwerfen als sein Kollege, der in der Klassengesellschaft lebt. Er soll den Vorteil des geographischen und historischen Orts bis auf den Grund ausschöpfen und sich, als Person, jeder Empfindung stellen, die ein tief beteiligtes Leben mit sich bringt.«⁹

III.

Sieht man von verdeckten Bezügen ab, die sich in Christa Wolfs Schriften nach 1968 hier und dort zeigen, dann kann die zweite Begegnung mit Leben und Werk der Ingeborg Bachmann unschwer auf die siebziger Jahre

⁵ a. a. O., S. 245.

⁶ Christa Wolf, *Lesen und Schreiben*, Berlin 1971, S. 176.

⁷ Christa Wolf, *Die zumutbare Wahrheit*, S. 247.

⁸ a. a. O., S. 256/57.

⁹ Christa Wolf, *Lesen und Schreiben*, S. 218.

datiert werden, als sie an ihrem Roman »Kindheitsmuster« schrieb, der 1976 (zehn Jahre nach der Entstehung des Nachworts) veröffentlicht wurde. Dem 8. Kapitel dieses Buches ist als einzigem in diesem Roman ein Motto vorangestellt worden, das als Bachmann-Zitat ausgewiesen ist:

»Mit meiner verbrannten Hand schreibe
ich von der Natur des Feuers.«¹⁰

Im Inhaltsverzeichnis heißt dieses Kapitel »Mit meiner verbrannten Hand...‘ Entblößung der Eingeweide: Krieg.«¹¹ Das Kapitel endet — diesmal ohne als Zitat gekennzeichnet zu sein — abermals mit einer Gedichtzeile von Ingeborg Bachmann, die Christa Wolf auch schon im Nachwort von 1966 hervorgehoben hatte.

Der eingeweihte Leser kann jedoch noch andere Korrespondenzen entdecken. Wieder ist es — wie vormals im Nachwort — die Wahrheitsproblematik, die zur Diskussion steht: »Die Beschreibung der Vorgangenhheit — was immer das sein mag, dieser noch anwachsende Haufen von Erinnerungen — in objektivem Stil wird nicht gelingen. Der Doppelsinn des Wortes ‚vermitteln‘.

Schreibend zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit vermitteln, sich ins Mittel legen. Heißt das: versöhnen? Mildern? Glätten? Oder: Eins dem anderen näherbringen? Der heutigen Person die Begegnung mit jener vergangenen möglich machen, vermittels geschriebener Zeilen?«¹² Nicht von ungefähr begegnet gleich zu Beginn dieses Kapitels das Wort, das schon 1966 im Nachwort an exponierter Stelle gebraucht wurde: »Authentizität«. Die zweite Korrespondenz ist mehr zeitgeschichtlich-biographischer Natur, aber auch sie läßt an Ingeborg Bachmann denken, die den gleichen Vorgang wie Christa Wolf aus ihrer Klagenfurter Jugendzeit in der Erzählung »Jugend einer österreichischen Stadt« in Erinnerung rief: »Authentischer Ausspruch des Doktor Goebbels, betreffend den sogenannten Anschluß des Sudetenlandes und der Ostmark — früher Österreich an das nunmehr Großdeutsche Reich: ‚Es ist endlich erstanden, das germanische Reich deutscher Nation!‘ Nelly hat am Lautsprecher gehockt, als in einer Stadt namens Wien ein Jubel losbrach, der sich von einem Geheul nicht mehr unterschied und der anschwell, als stieße eine Naturgewalt ihn hervor...«¹³

Auch das im Nachwort benannte »Grundmotiv« kehrt wieder, diesmal jedoch in einer veränderten Bedeutung, bezogen auf eine Person des Romans: »Charlotte Jordan, durch den verfluchten Laden daran gehindert, sich in gehöriger Weise ihren Kindern zu widmen, versprach, den Apparat zu zertrümmern; das Mädel dreht mir ja durch. Sie sollten um Himmels willen die Kirche im Dorf lassen. Immer bloß schwarzsehen.

»Kassandra hinterm Ladentisch, Kassandra, Brote schichtend, Kassandra, Kartoffeln abwiegend. Aufblickend manchmal, mit diesem Blick, den ihr Mann nicht sehen will.«¹⁴

Mit der Seher-Gabe der antiken Priesterin braucht Charlotte Jordan gar nicht begabt zu sein, um sich um Kopf und Kragen zu reden, allein schon »Schwarzsehen« kann »vier, fünf Jahre später, mit dem Tod bestraft wer-

¹⁰ Christa Wolf, *Kindheitsmuster*, Berlin 1976, S. 215.

¹¹ a. a. O., S. 533.

¹² a. a. O., S. 215.

¹³ a. a. O., S. 216.

¹⁴ a. a. O., S. 216/17.

den«, wie ein Satz beweist, den Christa Wolf diese Frau sagen läßt: »Den Krieg haben wir verloren, das sieht doch ein Blinder mit dem Krückstock.«¹⁵

Die umgangssprachliche Übersteigerung, die sich wiederum des Wortstammes »blind« bedient, meint hier ein normales Sehvermögen, dem es schon auf den ersten Blick zu sehen möglich ist, wie es 1944 um das »Großdeutsche Reich« bestellt war.

Charlotte Jordan zeichnet sich durch eine Fähigkeit aus, die auch Cassandra ausbilden wird: ‚Realitätssinn‘. Ein direkter Bachmann-Bezug wird in diesem Romankapitel aber erst am 19. Oktober 1973 hergestellt, als die Autorin mitteilt, daß die Militärjunta in Chile »den Gebrauch des Wortes ‚companero‘ verboten« hat, eine Meldung, die sie fast zeitgleich mit der vom Tod Ingeborg Bachmanns (am 17. Oktober) erhielt, so daß beide wohl in den Gedankengang eingingen, den Christa Wolf in »Kindheitsmuster« mitteilt: »Es gibt also keinen Grund, an der Wirksamkeit von Wörtern zu zweifeln. Auch wenn jemand, auf dessen ernsthaften Umgang mit den Wörtern du seit langem zählst, keinen Gebrauch mehr von ihnen machen kann, sich gehenläßt und diese Tage zeichnet mit dem Satz: Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich von der Natur des Feuers. Undine geht. Macht mit der Hand — mit der verbrannten Hand — das Zeichen für Ende. Geh, Tod, und steh still, Zeit. Einsamkeit, in die mir keiner folgt. Es gilt, mit dem Nachklang im Mund, weiterzugehen und zu schweigen. Gefaßt sein? Worauf denn? Und von Trauer nicht übermannt? Erklär mir nichts. Ich sah den Salamander durch jedes Feuer gehen. Kein Schauer jagt ihn und es schmerzt ihn nichts. Ein ferner, früher, nun denn: schauerlicher Tod. (‚Sollt ich die kurze schauerliche Zeit...‘) Ein dunkler Faden schließt in das Muster ein. Unmöglich ihn fallen zu lassen. Ihn aufzuheben beinah noch zu früh.«¹⁶

Es sind Worte und Sätze der Verstorbenen, die sie vergegenwärtigen und wohl auch Auskunft darüber geben, welche Christa Wolf besonders schätzt. Es ist ein Sprachporträt, das auf diese Weise entstanden ist, und es ist eine weiterführende Reflexion über Sprache (die Wirkung von Sprache), in die das Totengedenken überleitet. Zunächst als Selbstermutigung (»Erzählt muß werden von des Vaters aschgrauem Gesicht...«), dann, nachdem die Episode »Fronturlaube« begonnen worden ist, wiederum auf eine sprachphilosophische Sentenz der Bachmann bezogen, mit sprachkritischer Intention: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man allmählich zu schweigen aufhören.«¹⁷ Die Bedeutungsveränderung, die Christa Wolf dem Wittgenstein-Satz gibt, setzt in die eigene Schreibpraxis um, wovon oben die Rede war.

IV.

Die dritte Begegnung mit dem Werk und der Lebensproblematik von Ingeborg Bachmann fällt in die achtziger Jahre, als die schriftstellerische Arbeit der DDR-Autorin im Zeichen Kassandras steht, jener Figur, die seit dem 8. Kapitel von »Kindheitsmuster« in der Gedankenwelt Christa Wolfs gegenwärtig ist. Dennoch findet diese Begegnung unter merklich veränderten Voraussetzungen im Vergleich zu den früheren statt.

Während die Nachwortschreiberin 1966 noch keinen Roman von Ingeborg Bachmann kennen konnte, gestattete die 1978 erschienene Werkausgabe

¹⁵ a. a. O., S. 218.

¹⁶ a. a. O., S. 233/34.

¹⁷ a. a. O., S. 235.

einen Blick auch auf das Romanschaffen der Österreicherin, vor allem auf zwei Fragmente, die noch vor »Malina« entstanden waren, aber erst nach dem Tod der Bachmann gedruckt wurden. Eines dieser Fragmente — »Der Fall Franza« — gehört nun zu den Texten, die im Zentrum dichterischer Selbstverständigung über die Kassandragehalt stehen werden. Nicht ohne Grund wird deshalb auch im Literaturverzeichnis zu den »Voraussetzungen einer Erzählung« die Bachmann-Lektüre unter der Rubrik »Deutsche Autoren« nachgewiesen. Dieses Fragment ist jedoch nicht nur ein schlechthin neuer Text für Christa Wolf, sondern einer, der ihr auch das Prosawerk der Bachmann in einem anderen Licht als in den sechziger Jahren erscheinen lassen mußte. Das erklärt sich einerseits wohl aus der von Bachmann für ihre »Todesarten«-Romane gewählte Thematik, hat seinen tieferen Grund aber in Christa Wolfs veränderter Weltsicht, die seit »Kein Ort. Nirgends« (1979) von Erfahrungen und Erkenntnissen bestimmt ist, die in den ihren früheren Büchern kaum zur Sprache kamen. Über die Zeit- und Individualkonstellation, in der dieses Buch geschrieben wurde, hat die Autorin selbst hinreichend Auskunft gegeben: »Kein Ort. Nirgends‘ habe ich 1977 geschrieben. Das war in einer Zeit, da ich mich selbst veranlaßt sah, die Voraussetzungen von Scheitern zu untersuchen, den Zusammenhang von gesellschaftlicher Verzweigung und Scheitern in der Literatur. Ich hab damals stark mit dem Gefühl gelebt, mit dem Rücken an der Wand zu stehen und keinen richtigen Schritt tun zu können. Ich mußte über eine Zeit hinwegkommen, in der es absolut keine Wirkungsmöglichkeit mehr zu geben schien. 1976 war ein Einschnitt in der kulturpolitischen Entwicklung bei uns, äußerlich markiert durch die Ausbürgerung Biermanns. Das hat zu einer Polarisierung der kulturell arbeitenden Menschen auf verschiedenen Gebieten, besonders in der Literatur, geführt: Eine Gruppe von Autoren wurde sich darüber klar, daß ihre direkte Mitarbeit in dem Sinne, wie sie sie selbst verantworten konnte und für richtig hielt, nicht mehr gebraucht wurde. Wir waren ja Sozialisten, wir lebten als Sozialisten in der DDR, weil wir dort uns einmischen, dort mitarbeiten wollten. Das reine Zurückgeworfensein auf die Literatur brachte den einzelnen in eine Krise; eine Krise, die existentiell war. Daraus ist bei mir unter anderem die Beschäftigung mit dem Material solcher Lebensläufe wie denen von Günderrode und Kleist entstanden.«¹⁸ Schon in diesem Buch rückt die Wolfsche Frauengestalt in die Nähe jener weiblichen Figuren, die Ingeborg Bachmann in ihren Romanen verschiedene »Todesarten« erleiden läßt, zum Teil durch das Verhalten von Männern bewirkt, aber auch von den Frauen als »Abtötungsverfahren« am eigenen Leib vollzogen. Bei Christa Wolf wird am geschichtlichen Beispiel gezeigt, was die Frauengestalten der Bachmann als noch immer für die Gegenwart gültig bestätigen. Es steht in einem direkten Zusammenhang mit dem Eintritt der Frau in jene Geschichtsepoche, in der »Fortschritt« in der Produktion mehr und mehr mit Defiziten menschlicher (besonders fraulicher) Selbstverwirklichung erkauft werden müssen. In einem Gespräch über »Kein Ort. Nirgends« beschrieb Christa Wolf besonders die Spaltung der Persönlichkeit als eine Erscheinungsform menschlicher Entfremdung, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts wahrzunehmen war: »Mein Hauptinteresse war, zu unter-

¹⁸ Christa Wolf, Projektionsraum Romantik. Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau, in: *Die Dimension des Autors*. Aufsätze, Essays, Bd. II, Gespräche, Reden, Berlin 1986, S. 422.

suchen: wo hat sie eigentlich angefangen, diese entsetzliche Gespaltenheit der Menschen und der Gesellschaft? Wo hat die Arbeitsteilung so in die Menschen eingegriffen, daß die Literatur immer mehr herausgerückt wurde aus dem Bereich, den die Gesellschaft in ihrem Selbstverständnis für wichtig, wesentlich, ja! überhaupt für vorhanden erklärte? Gleichzeitig damit wird auch das weibliche Element aus der Gesellschaft herausgedrängt, das ist ein Prozeß, der aber schon viel früher angefangen hat.«¹⁹ War in diesem Zusammenhang mit »viel früher« die Lebenszeit der Günderrode gemeint, so meint Christa Wolf, wenn sie über Cassandra Auskunft gibt, damit die Zeit der »frühen Kulturen«, deren Entdeckung sie eine neue Art des Sehens lehrte: »In der Beschäftigung mit den frühen Kulturen ist ein Schock auf mich gekommen, daß Frauen seit dreitausend Jahren in unserer Kultur keine Stimme haben. Jetzt habe ich an die erste Stimme angeknüpft, die uns überliefert ist und habe versucht, die ganze männliche Überlieferung, die auf diese Stimme gelegt wurde, abzukratzen . . . So konstituierte ich selbst wieder eine Figur aus meiner Erfahrung, daß in der heutigen Zivilisation jede Frau, wenn sie versucht, in den gegebenen Institutionen tätig zu werden, zum Objekt gemacht wird. Ob es eine Hilfe gibt und daraus einen Ausweg: das sind meine Hauptfragen in meinem jetzigen Lebensalter.«²⁰ Mit solchen, nun deutlich systemübergreifend gestellten Fragen beschäftigt, rückte das Werk von Ingeborg Bachmann aus einem im Vergleich zu den sechziger Jahren merklich veränderten Blickwinkel in den Gesichtskreis der DDR-Autorin, die sich deren Texten nun auch deshalb mit größerer Affinität als in den Jahren zuvor nähern kann, weil der eigene »Schraster« ein anderer als damals war, als zu den Pflichten des sozialistischen Schriftstellers gezählt wurde, »sich weiter in die Zukunft vorauszuwerfen als sein Kollege« in der westlichen Welt und der »Vorteil des geographischen und historischen Orts« noch höher veranschlagt wurden als zwanzig Jahre danach. Verschärft hat sich in der Zeit zwischen »Kein Ort. Nirgends« und »Kassandra« vor allem die kritische Sicht dessen, was damals schon mit Begriffen wie »Fortschritt«, »Wissenschaft« und »Zivilisation« an negativer Sinnsetzung einherging. In ihrer Rede auf der »Berliner Begegnung« sprach Christa Wolf ihre Befürchtungen dazu offen aus: »Diese Raketen, diese Bomben sind keine Zufallsprodukte dieser Zivilisation. Eine Zivilisation, die imstande war, derartig exakt ihren eigenen Untergang zu planen und sich, unter solch furchtbaren Opfern, die Instrumente dafür zu beschaffen — eine solche Zivilisation ist krank, wahrscheinlich geisteskrank, vielleicht todkrank.«²¹ Das erklärt zu einem Teil schon, weshalb die dritte Begegnung mit Ingeborg Bachmann zur intensivsten wurde. So wie das im Nachwort von 1966 ganz im Zeichen des neuen »Sehens« stand, so ist nun eine der vier Vorlesungen. Ingeborg Bachmann vorbehalten, angekündigt auch diesmal durch ein Motto, das nicht von ungefähr aus dem Romanfragment »Der Fall Franza« stammt:

Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen —
sie brauchen das Nichttatsächliche,
um von ihm aus erkannt zu werden.«²²

¹⁹ a. a. O., S. 423/24.

²⁰ a. a. O.

²¹ Christa Wolf, *Berliner Begegnung*, in: *Die Dimension des Autors*, Bd. I, Berlin 1986, S. 440.

²² Christa Wolf, *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*. Berlin 1989, S. 167.

»Erkennen« bedeutet für die Wolfsche Cassandra zuerst: sich selbst erkennen, zu sich selbst finden und das ihr Gemäße zu tun. Das heißt: obwohl sie zur offiziellen »Seherin« bestimmt worden ist, ist sie eigentlich wirklichkeitsblind und muß erst sehen lernen, was am Königshof ihres Vaters geschieht. Sie ist wirklich bei sich selbst angekommen, als sie sich in der Stunde des Todes zu der Bestimmung bekennt, die sie als die ihre anerkannt hat: »Ich will Zeugin bleiben...«²³ Dem geht ein Lernprozeß voraus, dessen Ergebnis heißt: »Ich sah nichts. Mit der Sehergabe überfordert, war ich blind.«²⁴

Erst allmählich gelingt es ihr, sich von dem alten »Ich-Raster« freizumachen, »weil sie den Mut hat, die wirklichen Verhältnisse der Gegenwart zu sehen.«²⁵ Damit vollbringt sie eine Leistung ungewöhnlicher Art, wie sie Franza im gleichnamigen Fragment der Bachmann mißlingt, als sie den Versuch macht, »den Spruch aufzuheben, der über sie verhängt ist: daß sie zum Objekt gemacht werden soll.«²⁶ Die Entsprechungen im Schicksal beider Frauen wird für Christa Wolf besonders sinnfällig, wenn vom Männlichkeitswahn die Rede ist. In der »Dritten Vorlesung« ist es eine Tagebucheintragung vom 3. April 1981, die diesen Sinnzusammenhang aufhellt: »Nicht ohne Erheiterung lese ich, wie er (Thomas Mann, K. Sch.) seinem hochverehrten Briefpartner (Karl Kerényi, K. Sch.) bescheinigt, es gehöre zu den größten und humansten Dingen, die ihm in seinen »Geschichten Jakobs« gelungen seien, daß wir des Schrecklichen bewußt werden, das einem Mann die auf die ‚Unrechte‘ vergeudete Liebe bedeutet‘. Das Mörderische der dem ‚Unrechten‘ geschenkten Liebe für eine Frau: Ingeborg Bachmann, Franza-Fragment.«²⁷ Wird »Der Fall Franza« in der »Dritten Vorlesung« lapidar als Bestätigungsbeispiel in Erinnerung gerufen, so schlägt die »Vierte Vorlesung« den Bogen von einem Gedicht aus den fünfziger Jahren bis zu den Bachmann-Romanen der sechziger Jahre. Nicht nur das Blickfeld ist größer geworden, auch der Redegestus ist ein anderer, denn es handelt sich um einen Brief, in dem Christa Wolf ihre Gedanken zu Ingeborg Bachmann mitteilt. Das Thema dieser Vorlesung unterscheidet sich von denen der anderen auch deshalb, weil Begriffspaare gebildet und Relationen zur Diskussion gestellt werden: »Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit; über sehr alte Zustände und neue Seh-Raster; über Objektivität.«²⁸ Das sind Gesichtspunkte, die — auf den ersten Blick — die Präsenz des Bachmannschen Werkes nicht zwingend voraussetzen, selbst der Zusammenhang mit den in den drei früheren Vorlesungen erörterten Problemen läßt sich nicht ohne weiteres greifen. Der Terminus »Seh-Raster« jedoch erinnert sowohl an das von Christa Wolf im Werk der Bachmann gefundene »Grundmotiv« als auch an die am Beispiel von »Kein Ort. Nirgends« beschriebene veränderte eigene Weltsicht. Den Weg, der sie vom Nachdenken über Cassandra zu Ingeborg Bachmanns Gedicht »Erklär mir, Liebe« geführt hat, erklärt die Briefschreiberin so: »Es fing harmlos an, nämlich mit einer Frage, die ich mir stellen mußte: Wer war Cassandra, ehe irgendeiner über sie schrieb? Und es hat, vorerst und unter anderem, dazu geführt, daß ich ein Gedicht der

²³ a. a. O.

²⁴ a. a. O., S. 227.

²⁵ a. a. O., S. 128.

²⁶ a. a. O., S. 128.

²⁷ a. a. O., S. 134/35.

²⁸ a. a. O., S. 167.

Bachmann, das ich seit langem kenne und liebe, eben jetzt, nicht zufällig während ich den Rasen harke, Beete saubermache, die Hecke im Vorgarten schneide, auf einmal auch zu verstehen glaube: Erklär mir, Liebe.«²⁹ Folgt man schließlich den Beobachtungen, die Christa Wolf als ihre Lesart des Gedichts preisgibt, dann erscheint die Hinwendung zu diesem Gedicht eher folgerichtig denn zufällig. Denn der Widerstreit, der in diesem Gedicht ausgetragen wird, ähnelt in vielem dem, an dem Christa Wolf die Günderrode zugrunde gehen läßt, darin der Schlußwendung des Romans »Malina« vergleichbar, wo es am Ende heißt: »Es war Mord«. Geht man von dieser Konstellation aus, dann erscheint der durch Personendoppelung angezeigte Dualismus zwischen Gefühl und Vernunft, weiblicher und männlicher Komponente wie die epische Entfaltung eines inneren Konflikts, der im Gedicht in einer »Grammatik der vielfachen gleichzeitigen Bezüge« (»Du bist ich, ich bin er«) seine Entsprechung gefunden hat. Was in den ersten Strophen dieses Todes zum Bild wird, sind durchweg Wahrnehmungen von Vorgängen im Naturbereich, die nicht nur wie von selbst geschehen, sondern auch keiner Erklärung bedürfen. Vor allem: ihnen wohnt ein Sinn inne, der Gewißheit verbürgt und eine Verwirrung der Gefühle ausschließt. Das Gedicht erinnert nicht von ungefähr an Hofmannsthals »Ein Traum von großer Magie«, in dem von einem vergleichbaren geheimen Gesetz die Rede ist, das trennt und bindet und allen Dingen ihren Platz in der Welt anweist. Auf diese Welt fällt im Bachmann-Gedicht umso schmerzvoller der Blick, weil dem lyrischen Ich dieses Weltgefühl verloren gegangen ist.

Mit dem Schlußbild vom Salamander, der »durch jedes Feuer« geht, wird gesagt, was dem, der hier die Liebe befragt, künftig abverlangt wird. Es ist ein Leben, das dem Schmerz ebenso wie dem Empfinden des Verlustes ausgesetzt sein wird, denn auch darin unterscheiden sich offenbar die Gesetze, die für Natur und Menschenwelt gelten.

Daß dieses Gedicht über die von Christa Wolf nahegelegte Lesart hinaus Spuren in ihrem Denken hinterlassen hat, geben jene Sätze kund, die die Bachmann-Interpretation dem nun noch einmal präsentierten Gedichttext folgen läßt: »Seit ich begonnen habe — den Namen Cassandra vor mir hertragend als eine Art Legitimations- und Losungswort — mich auf jene Bereiche einzulassen, in die er mich führt, scheint alles, was mir sonst begegnet, ‚damit‘ zusammenzuhängen, bisher Getrenntes hat sich hinter meinem Rücken zusammengeschlossen, in vorher dunkle, ungewußte Räume fällt ein wenig Licht, darunter, davor (Orts- und Zeitbestimmungen fließen zusammen) sind, im Dämmer, weitere Räume zu ahnen, die Zeit, die uns bewußt ist, nur ein hauchschmaler heller Streif auf einem ungeheuren, größtenteils finsternen Körper. Mit der Erweiterung des Blick-Winkels, der Neueinstellung der Tiefenschärfe hat mein Seh-Raster, durch den ich unsere Zeit, uns alle, dich, mich selber wahrnehme, sich entschieden verändert, vergleichbar jener früheren entschiedenen Veränderung, die mein Denken, meine Sicht und mein Selbst-Gefühl und Selbst-Anspruch vor mehr als dreißig Jahren durch die erste befreiende und erhellende Bekanntschaft mit der marxistischen Theorie und Sehweise erfuhren.«³⁰ Was Christa Wolf, aus der Begegnung mit dem Bachmann-Gedicht kommend, hier mitteilt, deutet auf eine Dimension von Geschichtsbewußtsein, die sich — auf andere Weise — auch andere DDR-Schriftsteller erschlossen, als sie sich mit Stoffen aus der frühen Mensch-

²⁹ a. a. O., S. 168/69.

³⁰ a. a. O., S. 172/73.

heitsgeschichte beschäftigen. Das ist an Pühmanns Aufsatz »Das mythische Element in der Literatur« und der darin gegebenen Definition von »Erfahrung« am deutlichsten ablesbar. Und auch darin stimmt Christa Wolf mit anderen Schriftstellern überein (Braun und Morgner), daß es ihnen am ehesten Zukunft zu entwerfen gelingt, wenn durch den Rückgriff in die Vergangenheit Korrespondenzen und Entsprechungen zur Gegenwart hergestellt werden, die es vermögen, das Geschehen in der Gegenwart in neuem Licht sehen zu lassen. Das Bachmann-Gedicht zeigt auf beeindruckende Weise eine solche Lebensform und Existenzweise, nach der Menschen sehnsuchtsvoll Ausschau halten, um wiederzugewinnen, was ihnen in heutiger Zivilisation verloren ging.

Darauf kommt Christa Wolf am Beispiel des Romanfragments »Der Fall Franza« am Schluß ihrer Vorlesung noch einmal ausführlich zu sprechen, nachdem zuvor am Beispiel von Marieluise Fleißer das »Opfer«-Thema im Zusammenhang mit der bisherigen Frauengeschichte kräftig intoniert worden ist. In diesem Zusammenhang kann ohne Mühe noch einmal über Ingeborg Bachmann und ihre Frauengestalt gesprochen werden. Es ist die Frage von Franzas Bruder, der nun auch Christa Wolf nachgeht: »Wie konnte sie so zerstört werden?«³¹ Nachdem zunächst von Bruder und Schwester gehandelt wird, kommt die Rede auf Jordan (besser: das jordanische System), mit dessen Hilfe Franza zu seinem Opfer wurde, und es werden einige der Abtötungswerkzeuge genannt, die dabei angewendet wurden: »Er hetzt mich hinein in einen Fall', in das, was sie (und gewiß auch er) ihr ‚Gehabe‘ nennt, Zwänge, denen sie mehr und mehr unterliegt, für die es, wie für alles in dieser Zivilisation ‚Redensarten‘ gibt, wissenschaftliche Benennungen, die sie, wie alles, was der Intellekt des weißen Mannes ihr aufzwingen wollte, nun abwirft. ‚Ich rede über die Angst. Schlagt alle Bücher zu, das Abrakadabra der Philosophen, dieser Angstsatyrn, die die Metaphysik bemühen und nicht wissen, was die Angst ist‘.«³² Mit solchen angsterfüllten Augen gesehen, nimmt Jordan mehr und mehr die Gestalt eines Monstrums an, dessen Mörderrolle als ein gesellschaftliches Gruppenphänomen, als Kollektiv-Erscheinung bewertet wird, für die zwei politische Termini stehen: Faschismus bzw. (da der Roman in Afrika spielt) Kolonialismus. Das Verhältnis des Mannes zur Frau nimmt die Form eines kolonialen Unterdrückungsverhältnisses an, in dem der Mann die vermeintlich höhere »weiße Rasse« vertritt, sie dagegen in die Rolle der benachteiligten Kolonialfrau hineingezwungen wird. So erfährt Franza in der Gegenwart, was Cassandra im griechischen Altertum widerfahren ist. Der Tod vereint sie zu einer Gestalt, die für alle Frauen in einer vergleichbaren Lage stehen kann. Nur so ist es möglich, daß Franza und Cassandra mit einer Stimme Christa Wolfs letzte Vorlesung beschließen können:

»Die Weißen kommen. Die Weißen gehen an Land. Und wenn sie wieder zurückgeworfen werden, dann werden sie noch einmal wiederkommen, da hilft keine Revolution und keine Resolution und kein Devisengesetz, sie werden mit ihrem Geist wiederkommen, wenn sie anders nicht mehr kommen können. Und auferstehen in einem braunen oder schwarzen Gehirn, es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen, auf diesem Umweg.«³³ Es ist gewiß kein Zufall, daß sich in

³¹ a. a. O., S. 201/202.

³² a. a. O., S. 203/204.

³³ a. a. O., S. 205.

der »Kassandra«-Erzählung eine Entsprechung zu diesem Satz aus dem »Franza-Fragment« finden läßt. Sie lautet, auf Eumelos bezogen: »Wohin wir immer kämen, dieser wär schon da. Und würde über uns sein.«³⁴ Wie bei Ingeborg Bachmann ist »dieser« nicht nur ein Mann, sondern personifiziert all die Kräfte, die Christa Wolf für Mord und Totschlag verantwortlich macht. Die Hoffnung, die aus ihrer »Kassandra«-Erzählung geschöpft werden kann, ergibt sich aus der bei aller Nähe zu Ingeborg Bachmann unübersehbaren Differenz, die bei einem Vergleich des Erzählkonzepts erkennbar wird. Cassandra wird, obwohl ihr der Tod bestimmt ist, nicht als eine Gebrochene oder Gescheiterte gezeigt. Sie ist allen anderen Gestalten, vor allem denen der Feinde, dadurch überlegen, daß sie sehen gelernt hat und ihr Ende als ein letztlich ihrem Lebensgesetz eingeschriebenes akzeptiert, während diejenigen, die sich als die Sieger sehen, mehr denn je von »Blindheit geschlagen« sind. In einem einzigen Satz wird dieses — scheinbare — Paradoxon ausgesprochen: »Nie war ich lebendiger als in der Stunde meines Todes jetzt.«³⁵

V.

Befragt man die drei Begegnungen nach den Spuren, die sie im Werk von Christa Wolf hinterließen, dann kann man gewiß eine von Kontinuität bestimmte Präsenz der Österreicherin behaupten, die von Dauer bestimmt ist und weit über den jeweils aktuellen Anlaß hinausreichte, der zur Annäherung beider Autorinnen führte. Es sind keine bloß flüchtigen Begegnungen gewesen, sondern solche, die gesucht wurden, um sich der eigenen Problematik — sei es die des Schreibens oder die Stellung der Frau in der Gesellschaft — und des eigenen Weges zu versichern. Nicht von ungefähr findet die erste und die letzte zu einem Zeitpunkt statt, als sich durch neues »Sehen« im literarischen Schaffen Christa Wolfs bemerkenswerte Wendungen im Sinne ihrer schriftstellerischen Selbstverwirklichung vollzogen. Vergleicht man sie miteinander, dann wird erkennbar, in welchem Maße eine innerhalb zweier Jahrzehnte veränderte Welt ihre »Seh-Raster« und damit auch das Verhältnis von Annäherung, Distanz und schließlicher Identifikation (der Personen Franza und Cassandra) mitbestimmte. Was Christa Wolf mit vielen ihrer Frauengestalten verbindet, gilt vermutlich auch für Ingeborg Bachmann. In ihrem Essay auf die Günderrode hat sie es ausgesprochen: »Sie habe ihr Leben und ihre Liebe nicht auf Realität gegründet, wird man der Toten nachsagen. Die so reden und schreiben vergessen, daß da keine Realität war, auf die sich etwas gründen ließ. Redlich ist sie die Möglichkeiten durchgegangen, die ihr gegeben sind, in immer neue Rollen fliehend, die ihr wenigstens teilweise erlauben, ihr wahres Gesicht zu zeigen; sie verliert an Kraft dabei und sieht sich am Ende an die banalste aller Rollen ausgeliefert: die der verschmähten Geliebten.«³⁶

Die Günderrode, Cassandra und Franza sind Schwestern, deren Ähnlichkeit nicht zuletzt aus der geistigen Nähe und der Eigenart »weiblichen Schreibens« geboren wurde, durch die Ingeborg Bachmann und Christa Wolf miteinander verbunden sind.

³⁴ a. a. O., S. 355.

³⁵ a. a. O., S. 220.

³⁶ Christa Wolf, *Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode — ein Entwurf*, in: Christa Wolf/Gerhard Wolf: *Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht. Gesprächsraum Romantik. Prosa und Essays*, Berlin 1985, S. 223.

EINIGE ASPEKTE DER METAPHORIK IM ROMAN »DIE LETZTE WELT«
VON CHRISTOPH RANSMAYR

Dušan Gorše

Alles begann irgendwann in der Mitte der achtziger Jahre, als Hans Magnus Enzensberger, Erfinder und Herausgeber der »Anderen Bibliothek«, den jungen Schriftsteller Christoph Ransmayr gebeten hatte, die berühmten *Metamorphosen* von Ovid zu bearbeiten, so daß dieses klassische Werk der Antike wieder belebt wäre. Ransmayr war damals mit seinem Erstling *Die Schrecken des Eisens und der Finsternis* ein unbekannter Autor, den aber jetzt *Die letzte Welt* zum Kultautor gemacht hat. Er mußte bald einsehen, daß er mit einer Nachdichtung nicht weiterkam, und so traf er die Entscheidung, einen eigenen Metamorphosenroman zu schreiben, in dem der ehemalige Dichter Ovid selber zu einem, zwar abwesenden, Protagonist gemacht wurde.

Es geht also um Ovid, der aus unbekanntem Gründen mit einer kleinen Handbewegung des Imperators Augustus aus Rom verbannt wird. »Aus den Augen des Imperators aber hieß, ans Ende der Welt.« Und das Ende der Welt war Tomi, »die eiserne Stadt am Schwarzen Meer« (S. 73). Als das Gerücht von des Dichters Tod Rom erreicht, macht sich sein Freund Cotta aus reiner Langeweile, wie ihm später bewußt wird, auf den Weg, um Naso und sein verschollenes und angeblich von ihm selber verbranntes Hauptwerk die *Metamorphosen* zu finden. Mit Cotta reist nach Tomi auch der Leser, beide auf der Spurensuche des Buches, das in der entzauberten Welt der Wirklichkeit zwar fast vergessen existiert, aber in der verzauberten Welt des Romans verschollen ist. Als er an Bord des Schoners *Trivia* an der barbarischen Küste landet, stellt der Leser bald fest, daß er in die Welt der Metamorphosen eingetreten ist. Die Einwohner, die Ovidische poetische Erzählungen bruchstückhaft weiter verwandeln, tragen Namen aus der antiken Geschichte und Mythologie. Die Weberin Arachne webt Teppiche mit Bildern aus Ovidischen Mythen. Cyparis, der Filmvorführer, führt die melodramatischen Verfilmungen der Verwandlungsmythen vor. Echo, die Nymphe und Cottas Geliebte, verschwindet eines Tages wie ein Nachhall. Fama, die einen Kolonialwarenladen führt, ist als die Göttin des Gerüchtes die erste, von der Cotta etwas Greifbares über Ovids Schicksal erfährt. Alle andere zucken nur mit den Schultern. Wenn sich Cotta zum erstenmal nach Trachilla, einer zerstörten Siedlung in den Bergen, begibt, trifft er dort Pythagoras, den Knecht Ovids, der nur fragmentarische Auskünfte über seinen Herrn geben kann. Doch sind die Spuren von Ovids Werk überall sichtbar. Stoffähnchen, Fetzen in allen Farben, selbst Steine sind mit Schriftzeichen beschrieben. Die erste

von Cotta gelesene Schrift lautet: »Keinem bleibt seine Gestalt.« (S. 15) Das ist auch der Leitsatz des Romans, denn selbst Rom, die ewige Stadt mit ihrem Anspruch auf Zeitlosigkeit, ist den Verwandlungen unterworfen. Nur »... nichts bleibt, wie es war.« (S.) So ist der Deucalionmythos aus Ovids *Metamorphosen*, wo Menschen aus Steinen entstehen, zurückgekehrt. Der Prozeß von Verwandlungen kündigt sich nämlich mit der Versteinering von Famas Sohn an und ihm folgen die anderen. Der Seiler Lycaon kehrt zu seiner wölfischen Natur zurück. Procne, die Frau des Schlachters Tereus, der ein Wiedehopf wird, verwandelt sich in eine Nachtigall und ihre Schwester Philomela in eine Schwalbe. Cotta kommt zu der Erkenntnis, daß »der Dichter die *Metamorphosen* am Schwarzen Meer zu Ende erzählt« (S. 287) hat, und zieht, während die Welt ihn für verrückt hält, wie Büchners Lenz ins Gebirge, um dort die einzige Schrift, »die noch zu entdecken blieb« (S. 287), zu finden. Doch bleibt das Ende rätselhaft. Was soll denn eigentlich »sein eigener Name« (S. 288) bedeuten, der als Nachhall zu ihm zurückkommt? Hat er sich, der schon besessen von seiner Suche nach Ovid und seinen *Metamorphosen* ist, in Ovid verwandelt oder ist er nur noch an seinem eigenen Schicksal interessiert und sucht er den Fetzen mit seinem Namen?

So wie einer platten Deutung, entzieht sich *Die letzte Welt* auch der Einordnung in eines der literarischen Genres. Trotz des scheinbaren Eindrucks, den die Handlung evoziert, ist es kein Kriminalroman, am ehesten könnte man von einer Suchaktion sprechen. Ebenso wenig kommt die Bezeichnung eines historischen oder biographischen Romans in Frage. Es ist ein Roman über die vergangene und gegenwärtige Welt, über Fiktionalität und Wirklichkeit. Diese Gegenüberstellung wird mit dem Ovidischen Repertoire am Ende des Buches, wo die Gestalten der letzten Welt mit den entsprechenden Zitaten aus Ovids *Metamorphosen* konfrontiert werden, nur noch stärker betont. Die Zeitlosigkeit wird durch die eklektische Mischung von verrösteten Busen, Mikrophonen, Filmprojektoren, Dampfkriegsschiffen, Episkopen, Telephonen, per Schiffpost geschicktem Geld ausgedrückt, was aber keine Anachronismen in der Welt der Alten sind, denn sie wirken in unserer Zeit der Computer, Astronauten, Kernkraftwerken schon fast wie betäubte Antiquitäten. Am überraschendsten sind noch die Hellebardenfische und das Purpurmoos, die es nie gegeben hat. Ovids *Metamorphosen*, die einst die Kosmogonie der antiken Welt darstellten, werden zur Kosmogonie *Der letzten Welt* vergegenwärtigt.

Ransmayrs Roman hatte sofort nach seinem Erscheinen einen kaum erwarteten und unerhofften Erfolg, der seine Kulmination auf der Frankfurter Buchmesse im Herbst 1988 erreichte. Innerhalb von nur drei Monaten wurden mehr als 75000 Exemplare verkauft, wobei diese Wallfahrt über den Ladentisch noch mit Lobpreisen von allen Seiten begleitet wurde. Das Ganze wirkte wie eine Kritikerverschwörung, die ein neues Genie entdeckt und ihn auf die höchste Stelle des deutschen Parnas gesetzt hatte. Fast alle Kritiker waren sich einig, daß Ransmayr ein außerordentliches Sprachtalent besitze, daß sein Werk sprachgewaltig sei, daß es in einer herrlich rhythmischen Sprache erzählt ist. Wie verschieden die Meinung der Kritiker auch war, in einem herrschte also völlige Übereinstimmung: Ransmayr ist ein Meister der Sprache. Wenn man dazu noch weiß, nach dem Geständnis des Autors selbst, daß jeder Manuskriptseite 40 bis 50 Entwürfe vorausgingen, gibt es keinen Zweifel mehr: die Sprache stellt den Schlüssel zur Interpretation des Romans dar. Dasselbe gilt zwar einigermaßen für jedes literarische Kunst-

werk, die Rolle der Sprache scheint aber in diesem Fall noch stärker potenziert. Poetische Wirkung und Überzeugungskraft einer Sprache hängen gerade von den rhetorischen Mitteln ab, die durch dieselbe Sprache angewendet werden. Deswegen wäre es sinnvoll die Sprache dieses Romans der rhetorischen Analyse unterzuziehen, was zu einem fruchtbaren Ergebnis führen könnte.

Schon auf den ersten Blick zeigt sich, daß der Text mit Metaphern und Vergleichen geladen ist, was sogar irritierend und kitschig wirken könnte; doch dieser Eindruck täuscht: man kann behaupten, daß Metaphorik eines der wichtigsten Kennzeichen der Sprache Ransmayrs ist, nicht nur Zierrat zu einer Wirkung zweiter Klasse.

In seiner Studie aus dem Jahre 1967 teilte Jean Cohen poetische Vergleiche in vier Gruppen ein, wo jede Gruppe aus drei Typen besteht. Sein Postulat war, daß die poetische Funktion eines Vergleichs von seiner strukturellen Unregelmäßigkeit abhängt und zwar von folgenden:

- Ellipse
- Impertinenz
- innere Redundanz
- äußere Redundanz

Ellipse bedeutet hier die Auslassung eines von drei Vergleichsgliedern: das Vergleichene (A), das Vergleichende (C) und das *Tertium comparationis* (B). Demzufolge gibt es drei Typen der Ellipse: ABO, AOC und OBC.

Impertinenz bezeichnet das Spannungsverhältnis zwischen zwei Vergleichsgliedern, das aus einer ungewöhnlichen Zusammensetzung entsteht, z. B.: »Die Erde ist rund wie ein Quadrat.« Da ein Quadrat nicht rund ist, kommt es hier zur Spannung zwischen dem *Tertium comparationis* (B) und dem Vergleichendem (C), was unter die Impertinenz $B \neq C$ eingeordnet wird. Die anderen zwei Typen sind: $A \neq C$ und $A \neq B$.

Innere Redundanz bedeutet die Überflüssigkeit eines Vergleichsgliedes, der keinen Informationswert hat und deswegen weggelassen werden könnte, z. B.: »Die Erde ist rund wie eine Kugel.« Offensichtlich kann man hier entweder das *Tertium comparationis* »rund« oder das Vergleichende »Kugel« weglassen, ohne den Informationswert des Vergleichs zu reduzieren. Neben diesem Typ $B=C$ gibt es noch innere Redundanz des Typs $A=C$ und $A=B$.

Äußere Redundanz ist vielleicht der komplizierteste Begriff des Cohenschen Systems. Der erste Typ $C=A$ bedeutet die Redundanz des Vergleichenden im Bezug auf den Kontext, wobei das Vergleichende an sich, falls der Vergleich isoliert betrachtet wird, keinen Informationswert besitzt. Der zweite Typ $A > C$ umfaßt alle Vergleiche, in denen das Vergleichene begreiflicher als das Vergleichende ist, was eigentlich die noetische Funktion des Vergleichs negiert. Der dritte Typ der äußeren Redundanz $C=O$ bedeutet die Unverständlichkeit des Vergleichenden.

Diese strukturalistische Typologie scheint sehr geeignet zur Anwendung auf den vorliegenden Text, weil die Unterscheidung auf der formalen Ebene die Unterscheidung auf der inhaltlichen Ebene ermöglicht; d. h., jeder von den verschiedenen Vergleichstypen kann seine eigene Geschichte erzählen. Eine genauere Analyse anderer Aspekte der Metaphorik, wie Metaphern und Symbole, werden nur in solchem Maße behandelt, wie es zur Erleuchtung der Rolle von Vergleichen beitragen könnte.

Mit dem klassischen Modell des Vergleichs »A ist B wie C« als Grundlage und durch Untersuchung der Beziehungen zwischen den einzelnen Grundgliedern entwickelte also Jean Cohen ein Klassifikationsystem, das aus zwölf in vier Gruppen geteilten Typen besteht, und deren Ausgangspunkt die axiomatische Voraussetzung ist, daß die poetische Funktion eines Vergleichs in seiner Abweichung vom klassischen Modell liegt. Man darf nicht vergessen, daß es sich ausschließlich um poetische Vergleiche handelt. In diesem Sinne erhebt das Cohensche System keinen Anspruch auf eine allgemeine Gültigkeit, die alles umfasse, sowohl poetische wie sogenannte nicht-poetische Vergleiche. Diese Typologie ist zwar abgerundet, symmetrisch und in sich logisch gebaut, hat aber aus rein theoretisch-spekulativen Aspekten auch einige Mängel. Man könnte ihr die Auslassung folgender Möglichkeiten vorwerfen:

- dreifache innere Redundanz: $A=B=C$.
- Unverständlichkeit des *Tertium comparationis*: $B=O$.

Da solche Beispiele praktisch sehr selten auftauchen, ist ihre Auslassung nur von geringer Bedeutung für die tatsächliche Anwendung dieser Klassifikation an einem konkreten Text.

Jede Einteilung ins Cohensche System ist subjektiv bedingt, weil es natürlich keine fest determinierten Regeln gibt. Infolgedessen wäre es sinnvoll, den methodologischen Beitrag zu erklären, der die Einteilung bei einigen Grenzfällen genauer bestimmt:

- es werden nur diejenigen Vergleiche berücksichtigt, die neben der poetischen auch die poetische Funktion besitzen.

- es wird versucht, möglichst viele Vergleiche ins Cohensche System einzuordnen, obwohl das bei einigen Beispielen gewollt erscheint; für die wenigen Ausnahmen wird eine Sonderkategorie »Nicht-einzuordnen« gebildet.

- der entscheidende Faktor in Grenzfällen, wenn ein Vergleich seiner Struktur nach gleichzeitig unter zwei verschiedene Typen eingeordnet werden könnte, war der überwiegende Beitrag der einzelnen Anomalie zur poetischen Funktion des Vergleichs.

- alle Vergleiche werden im Kontext behandelt, in dem sie sich befinden, und nicht isoliert vom Text.

- das Cohensche System wird auf fünf von fünfzehn Kapiteln angewendet, die der Roman umfaßt, und zwar auf das 1., 5., 8., 12. und 15. Kapitel, wobei man mit dieser gleichmäßigen Auswahl einen der Wirklichkeit entsprechenden Querschnitt zu erzielen hofft.

Bei Anwendung der vorher beschriebenen Methode wurden in den fünf Kapiteln 115 Vergleiche gefunden, davon 43 nicht-poetische, die so automatisch ausgelassen wurden. Ihr relativer Anteil beläuft sich auf 37 % und ist verhältnismäßig klein in Anbetracht dessen, daß es sich um einen Prosatext handelt. In der Poesie würde man selbstverständlich einen kleineren Anteil erwarten.

Von den übrigen 72 Vergleichen wurden 69 ins Cohensche System eingeordnet, während die drei Ausnahmen ihrer sonderbaren strukturellen Anomalien wegen der Sonderkategorie angehörten. Die repräsentativsten Beispiele der einzelnen Typen sind hier aufgezählt und mit einer Chiffre versehen,

wobei die ersten zwei Nummern das Kapitel, die nächsten drei, die Seite und die letzten zwei die laufende Zahl der Komparation bezeichnen. Bedauerlicherweise ist es aus Platzgründen nicht möglich, das gesamte Verzeichnis auf dieser Stelle anzuführen, so daß sich hier die Angaben des Autors nicht überprüfen lassen.

Ellipse des Vergleichenden ABO:

0510401 »... erschien ihm die einserne Stadt weniger kalt und öde...«

Ellipse des Tertium comparationis AOC:

0511314 »Es war, als würde sich aller Staub dieser Küste gegen die eiserne Stadt erheben, um ihr den letzten Blick auf den Auszug des Filmvorführers zu verwehren.«

0511315 »Wie die Insassen eines Straflagers,... machte sich Cyparis Publikum dann auf den Rückweg in die innere Stadt...«

0819622 »... dann strichen Rosehmöwen... dahin, als steigere die Gewalt der Flut nur ihre eigene Lust an der Leichtigkeit.«

1223625 »Ein halber Torbogen ragte noch wie der Arm eines Ertrinkenden aus dem Schutt...«

Impertinenz $A \neq B$.

1528035 »Das Schlachterhaus blieb so dunkel und atemlos wie die Stadt...«

Impertinenz $A \neq C$:

1223837 »Pythagoras Hand aber flog über das blaube Tuch, als müßte er in rasender Eile die Worte festhalten...«

1528241 »Wie die Wildnis teilnahmslos aus hundert Augen ein Raubtier seine Beute jagen sieht, sah Tomi den Schlachter auf der Spur einer Frau.«

Innere Redundanz $A = C$:

0818951 »... das ausgesprochen nur ein Geräusch ergab, nicht bedeutender und klingender als das Geräusch eines auffliegenden Vogels.«

0819252 »Das unruhige, tiefe Blau dort draußen glich der Farbe jener See...«

Äußere Redundanz $C = A$:

0511557 »... auch glichen Ecos Antworten stets dem, was Cotta schon wußte...«

0819359 »... die Schönheit... war mit keinem Garten und keiner blühenden Halde dieser Küste vergleichbar.«

Äußere Redundanz $A > C$:

0101163 »Das Gerücht hatte sich dann ausgebreitet wie das Rinnsal auf der abfallenden Straße zur Mole...«

0102064 »Die Verbrennung blieb über allen Mutmaßungen so rätselhaft wie der Grund für Verbannung.«

Nicht-einzuordnen:

0819771 »... sah Cotta zwei graue Schwingen wie die Arme eines Ertrinkenden im Wasser verschwinden, hochgereckt, hilflos...«

Einige Vergleichstypen bedürfen noch zusätzlichen Kommentars. Die Forderung nach Behandlung im Kontext eliminierte sehr wahrscheinlich alle potenziellen Beispiele von der Ellipse des Verglichenen OBC und vergrößerte die Zahl der inneren Redundanzen des Typs A > C. So war das Vergleichene in Sätzen wie: »es war« und »es schien«; implizit bestimmt durch den vorhergehenden Text. Wenn man einerseits einen solchen Vergleich isoliert, beziehungsweise nur im Satz betrachtete, der sie enthält, müßte er unter die Ellipse des Verglichenen eingeordnet sein. Andererseits wäre dann die Mehrzahl der Vergleiche, die dem Typ A > C gehören, auf dem Satzniveau ganz gewöhnlich, also nicht-poetisch, was wieder ein Beweis dafür ist, wie relativ und subjektiv jede Klassifizierung sein kann. Doch ist in solchen Fällen das Vergleichene A im Kontext ziemlich genau bestimmt, während das Vergleichende C zum ersten Mal auftaucht. Das Ergebnis ist, daß im Grunde genommen A eine neue Information über C liefert und nicht umgekehrt, wie üblicherweise der Fall ist, woraus folgt, daß A als das scheinbare Vergleichene die Funktion des Vergleichenden übernommen hat und C wird dementsprechend zum Verglichenen. In Bezug zum klassischen Modell »A ist B wie C« ist in diesem Beispiel C als eine Umschreibung von A nicht nötig und dadurch redundant.

Ein besonderes und theoretisch nicht leicht auflösbares Problem sind die Beziehungen zwischen einzelnen Satz- und Vergleichsgliedern. Die Frage des *Tertium comparationis* ist dabei noch die komplizierteste, denn das sogenannte Dritte des Vergleichs kann entweder auf der formal- strukturellen oder inhaltlichen Ebene bestimmt werden, wobei die beiden nicht unbedingt zum identischen Ergebnis führen. Das folgende Beispiel soll diese Problematik noch genauer beleuchten:

0819019 »Wie der Stein dem Gesetz der Schwerkraft, gehorchte er dem Magnetismus von Nasos Unglück.«

Dieser Vergleich wurde unter der Ellipse des *Tertium comparationis* eingeordnet, obwohl das Prädikat »gehorchte« in einem breiten Sinne hypothetisch die Prädikatergänzung »unterworfen« umfaßt und man den Vergleich mit geringem Bedeutungsunterschied umschreiben könnte:

»Wie der Stein dem Gesetz der Schwerkraft, war er dem Magnetismus von Nasos Unglück unterworfen.«

Fast völlige Äquivalenz der beiden Sätze auf dem semantischen Feld zerbricht in der Syntax und die Folge ist, daß man im zweiten Satz »unterworfen« als das formale *Tertium comparationis* bezeichnen kann, während dasselbe im ursprünglichen Satz nur durch zusätzliche Adverbergänzungen möglich wäre. Da sich im Vergleich keine Adverbergänzung mit der Funktion des *Tertium comparationis* befindet, wurde es mit ähnlichen Vergleichen unter die Ellipse eingeordnet.

Nicht weniger verwickelt ist die Frage der sogenannten erweiterten Vergleichen, in dessen Gliedern Metaphern und Metonymien, am häufigsten im Verglichenen, auftauchen, der in solchen Fällen gewöhnlicherweise als Nebensatz auftritt. Solche Vergleiche wurden dann unter den Impertinenzen eingeordnet, da die Metapher an sich eine Menge der Impertinenz enthalten muß. Eines der interessanteren Beispiele war auch das folgende: 1528035 »Das

Schlachterhaus blieb so dunkel und atemlos wie die Stadt.« Wenn man »das Schlachterhaus« und »die Stadt« wörtlich begreift, wird der Vergleich impertinent durch die Spannung, die zwischen dem Vergleichenen und dem Vergleichenden auf einer, und dem Teil des *Tertium comparationis* »atemlos«, auf anderer Seite geschaffen. Falls man die beiden Wörter als Metonymie, d. h. die Einwohner des Hauses beziehungsweise der Stadt, begreift, dann gibt es wieder eine Art von Spannung in Bezug zum anderen Teil des *Tertium comparationis* »dunkel«. Die Einordnung dieses Vergleichs ins Cohensche System scheint zwar teilweise erzwungen, doch wird seine poetische Funktion gerade durch diese Doppeldeutigkeit nur stärker.

Auch die Vergleiche, die nicht einzuordnen waren, bedürfen einer Erklärung. In allen drei Fällen tritt das multiplizierte *Tertium comparationis* mit einer Umstrukturierung des klassischen Modells im Sinne der Inversion hervor, was in der Poesie von keiner besonderen Bedeutung wäre, in der Prosa aber eine poetische Wirkung hat. Solche Vergleiche könnte man mit dem folgenden Modell darstellen: »A wie C ist BBB«. Die Existenz von solchen Vergleichen ist auch ein Beweis dafür, daß Cohens System nicht alle poetische Vergleiche umfassen kann, was einen Ausgangspunkt für die Kritik seiner Typologie darstellen könnte.

Die relativen und absoluten Anteile der einzelnen Vergleichstypen kann man an der Tabelle ablesen:

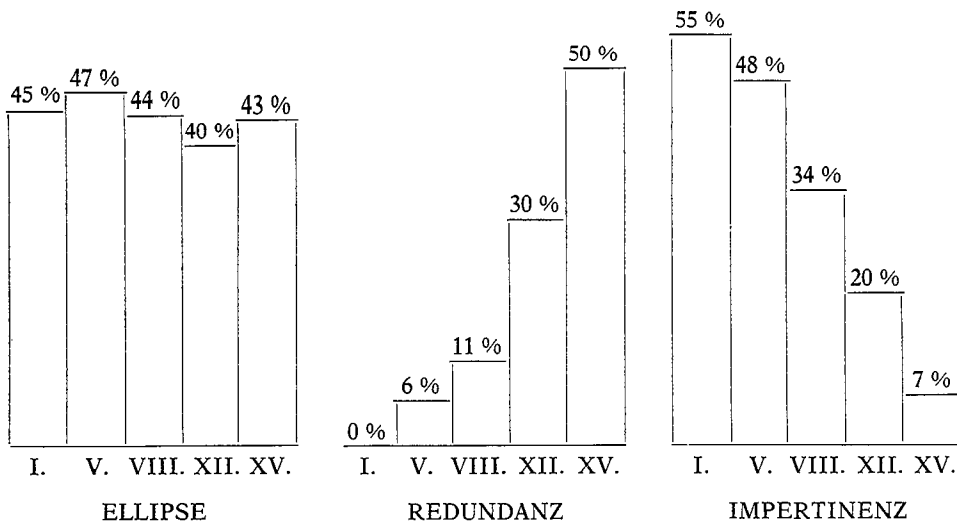
	Ellipse	Impertinenz	Innere red.	Aüssere red.	Nicht einzuordnen
ABO	3 4 %	B≠C 1 1 %	B=C 1 1 %	C=A 9 13 %	
AOC	29 40 %	B≠A 2 3 %	B=A 1 1 %	C<A 6 9 %	
OBC	0 0 %	A≠C 10 14 %	A=C 6 9 %	C=O 1 1 %	
	32 44 %	13 18 %	8 11 %	16 23 %	3 4 %

Der überwiegende Anteil der Ellipse AOC ist nicht überraschend und eigentlich erwartet, denn Vergleiche »A ist wie C« treten auch in alltäglicher Sprache öfter auf. Das ist ein Beweis dafür, daß das *Tertium comparationis* ein relativ unwichtiger Vergleichsglied ist, was schon sein lateinischer Name verrät — das Dritte des Vergleichs. Dasselbe deuten auch relative Anteile bei Impertinenz und innerer Redundanz, wo offensichtlich jene Vergleichstypen überwiegend sind, in denen Anomalien die Beziehung das Vergleichene / das Vergleichende betreffen. Jedenfalls überrascht der verhältnismäßig große Anteil der beiden Redundanzen — zusammen 34 %, was aber eine spezifische Eigenschaft von Ransmayrs Sprache sein könnte.

Die Vergleiche gliedern sich nach den Kapiteln wie folgt:

Kap.	Ellipse	Impert.	Innere Redundanz	Aüssere Redundanz	Nicht einzuordnen	Vergleiche pro Seite
I.	5 45 %		2 18 %	4 37 %		0.8
V.	9 47 %	1 6 %	3 16 %	6 31 %		0.9
VIII.	8 44 %	2 11 %	3 17 %	3 17 %	2 11 %	0.9
XII.	4 40 %	3 30 %		2 20 %	1 10 %	1.0
XV.	6 43 %	7 50 %		1 7 %		1.4

Für die weitere Analyse sind die absoluten Zahlen nicht so entscheidend, wichtiger sind relative, beziehungsweise prozentuale Anteile verschiedener Vergleichstypen in einzelnen Kapiteln. Die erste interessante Beobachtung ist die zunehmende Zahl der Vergleiche pro Seite des Textes gegen das Ende des Romans. Da der Vergleich neben der poetischen auch der Träger der noetischen Funktion ist, könnte diese Steigerung darauf hinweisen, daß es am Ende zu einer Offenbarung kommt; z. B. Erkenntnis Cottas, daß Ovid seine Metamorphosen am Schwarzen Meer zu Ende erzählt hat. Dadurch werden auch einige Elemente des Detektivromans ausgeprägt. Die Anteile der Vergleichstypen können am besten graphisch dargestellt werden, wobei die beiden Redundanzen zusammengerechnet sind, weil vorausgesetzt wird, sie hätten eine ähnliche Funktion:



Das Ergebnis ist zweifellos interessant, denn es enthüllt eine ziemlich regelmäßige Struktur. Es ist klar, daß die Ellipse in diesem Roman eine neutrale Rolle hat, da ihr relativer Anteil fast konstant bleibt, während Redundanz und Impertinenz stark ab-, beziehungsweise zunimmt. Doch ist das noch kein Beweis dafür, daß sie einander ausschließen oder entgegengesetzte Funktion haben.

Redundanz vermindert die noetische Funktion des Vergleichs, was ein Gefühl von Unverständlichkeit, Unklarheit, Unbestimmtheit, Ungewißheit erweckt. In diesem Sinne ist der abnehmende Anteil der Redundanz mit dem Erkenntnisprozeß, in dem Cotta begreift, daß die Welt der letzten Welt die Welt der Metamorphosen ist, worauf aber schon die relative Dichte der Vergleiche hingewiesen hat.

Die Impertinenz ist ein härterer Brocken. Nach genauer Überlegung bieten sich zwei mögliche Erklärungen: Erstens, schon vorher wurde erwähnt, daß der impertinente Vergleich der Metapher sehr nahesteht, wahrscheinlich näher als alle anderen Typen, die im Cohenschen System auftreten. So könnte Zunahme der Impertinenz entweder eine zunehmende Zahl der Metaphern oder ihre Ersetzung durch impertinente Vergleiche andeuten.

Zweitens, Impertinenz bezeichnet eine größere Abweichung von der Realität, vom normalen Zustand der Dinge und Verhältnisse als andere Vergleichstypen, was man auch als eine Art von Verbindung mit dem Traumhaften, Phantastischen verstehen kann. Die Zunahme der Impertinenz weist also auf den Übergang von einer fiktiven literarischen Realität zu einer fiktiven literarischen Irrealität hin, oder mit anderen Worten, auf die Verwandlung dessen, was geschehen könnte, in das, was nicht geschehen kann. Das wird auch durch die Handlung bestätigt: während in der ersten Romanhälfte alles gemäß den Naturgesetzen abläuft, beginnt später mit der Versteinerung von Battus der übernatürliche Prozeß der Verwandlung.

Die Einleitung in die phantastische Literatur von Tzvetan Todorov, in der der Autor das »phantastische« (fantastique) Genre vom »poetischen« (poétique) und »allegorischen« (allégorique) auf der einen und vom »wunderlichen« (étrange) und »wunderbaren« (merveilleux) auf der anderen Seite unterscheidet, scheint ein brauchbares Hilfsmittel zu sein, das man auf diesen Text anwenden könnte. Phantastik beruht auf der Unentschiedenheit des Lesers, der sich mit dem Protagonisten identifiziert, die Unentschiedenheit über Natur eines Phänomens. Diese Unentschiedenheit kann so gelöst werden, daß sich der Leser entscheidet, entweder daß das Ereignis wirklichkeitstreu ist, d. h., für dieses Ereignis gibt es keine rationale Erklärung, oder daß Ereignis nur ein Ergebnis der Phantasie ist, d. h., es gibt eine rationale Erläuterung dieses Ereignisses. Phantastik verlangt auch besondere Lesart, sonst besteht nämlich Gefahr, in die Poesie oder Allegorie abzugleiten.

So ist die Steigerung der Impertinenz als Übergang vom »Wunderlichen« über das »Phantastische« ins »Wunderbare« aufzufassen. Dieser Übergang könnte in diesem Sinne auch die Veränderung der Lesart verursachen: von der »poetischen« über die »phantastische« zur »allegorischen« Lesart, wobei man die Tatsache betonen muß, daß Todorov das »Wundersame« und das »Allegorische« auf zwei verschiedenen Ebenen versteht, die nicht unbedingt voneinander abhängig sind. In dieser Weise abgeleitete Schlußfolgerung wäre, daß das in der »allegorischen« Art gelesene »Wunderbare« in der Wirklichkeit das »Märchenhafte« darstellt. Dementsprechend könnte man vom Übergang des Romans ins Märchen reden.

Während Redundanz vorwiegend auf den steigenden Erkenntnisprozeß hindeutet, der die innere Form des Romans genauer bestimmt, verursacht Impertinenz die Verwandlung der Lesart, was entscheidend auf die Leser-rezeption wirkt. Die beiden sind auf dem Feld des Genreübergangs miteinander verbunden: das »Wunderliche« verlangt am Anfang größere Ungewißheit und kleinere Ungewöhnlichkeit, gegen das Romanende kehrt sich aber die Situation langsam um und aus dem »Phantastischen« als der zweiten Stufe wird das »Wunderbare«. Diese Veränderungen entsprechen sehr genau der abnehmenden Impertinenz, wobei die letzte mit ihren immer ungewöhnlicher werdenden Vergleichen ein Gleichheitszeichen zwischen alle Dingen zu setzen scheint.

Bei der Metapher ist die poetische Funktion stärker als beim Vergleich ausgeprägt, deshalb ist sie besonders in der Poesie eine der meist gebrauchten rhetorischen Figuren. Damit wird an Metaphern im engeren Sinne des Wortes gedacht, also der Begriff umfaßt nicht Metonymien, Synekdochen oder Vergleiche. Ransmayrs Sprache hat sozusagen eine große poetische Kraft, wenn es noch sinnvoll ist, das oft mißbrauchte Wort »poetisch« an

dieser Stelle zu erwähnen, denn Worte, die zu oft gebraucht werden, verlieren ihren Sinn. Diese Kraft, die beim Lesen verspürt wird, könnte auch durch eine hohe Zahl von Metaphern entstehen. Das zeichnet sich schon am Anfang des Romans ab, dessen erster Absatz mit Metaphern wortwörtlich geladen ist: »Ein Orkan, das war ein Vogelschwarm hoch oben in der Nacht; ein weißer Schwarm, der rauschend näher kam und plötzlich nur noch die Krone einer ungeheuren Welle war, die auf das Schiff zusprang. Ein Orkan, das war das Schreien und das Weinen im Dunkel unter Deck und der saure Gestank des Erbrochenen. Das war ein Hund, der in den Sturzseen toll wurde und einem Matrosen die Sehnen zerriß. Über der Wunde schloß sich die Gischt. Ein Orkan, das war die Reise nach Tomi.« Man versuchte das Erscheinen von Metaphern im Text wenigstens quantitativ festzustellen, was aber nicht gerade ein ergiebiges Unternehmen war. Wenn man am Romananfang noch problemlos Metaphern bestimmen könnte, wurde später das Zählen von Metaphern zu einer Sisyphusarbeit und es war oft fast unmöglich zu unterscheiden, ob man eine Metapher vor sich hatte oder nur eine Beschreibung einer fiktiven Welt. Die Zahlangaben wären deshalb sehr ungefähr und völlig unverlässlich. Obwohl die Absicht, eine Verbindung zwischen der Zahl von impertinenten Vergleichen und von Metaphern herauszufinden, dadurch zunichte wurde, trug dieser »metaphorische« Apfelbaum auch einige Früchte. Im Zaudern zwischen den beiden möglichen Erklärungen von der vermutlichen Funktion des impertinenten Vergleichs spricht die Metapheranalyse für die zweite Hypothese.

Eine solche Sprache wie die Ransmayrsche ist sehr bild-, gar symbolhaft, und es ist nicht ausgeschlossen, daß Lexeme, die häufiger auftreten oder eine bevorzugte Stelle haben, auch die Träger der zentralen Idee sind, die der Roman vermutlich dem Leser übergeben möchte. Man wird versucht, sie nur übersichtlich anzuführen und herauszufinden, ob man vielleicht auf die Konvergenz ihrer Bedeutungen stößt.

Der Roman beginnt mit einem Sturm, Orkan am Meer, der später noch mehrmals auftaucht, schießt aber mit dem Widerhall im Labyrinth der Berge. Echo heißt auch Cottas Geliebte und das Labyrinth erscheint indirekt mindestens siebenmal; bei seiner letzten Erwähnung wird sogar direkt gesagt: »Also betrat er den Labyrinth.«

Lexeme, die unter dem Verdacht stehen, mehr als nur ihre übliche Bedeutung zu tragen, sind also: Sturm-Orkan, Meer, Echo, Labyrinth. Zu allem Aufgezählten kann man noch die Zahl acht hinzufügen, die seltener allein, sehr oft aber verborgen als der achte Monat im Jahr, August, im Roman auftritt. Der Symbolwert von der Zahl acht wird noch stärker dadurch betont, daß Ovid im 8. Jahr unserer Zeitrechnung von Kaiser Augustus, nach dem dieser Monat auch benannt ist, aus Rom vertrieben wurde. Das achte Kapitel ist auch das zentrale Kapitel des Romans, der dadurch in zwei symmetrische Hälften geteilt wird. Diese Verteilung ist sowohl formal wie auch inhaltlich zu beobachten. Denn, wenn im ersten Teil Menschen sich nur in Filmen, Erzählungen und Träumen in Steine und Vögel verwandeln, beginnen sie sich im zweiten Teil, im neunten Kapitel, tatsächlich in Steine bzw. in Vögel zu verwandeln. Die erste Metamorphose vollzieht sich eben im August. Ein interessantes Zusammentreffen, vielleicht aber nicht ganz zufällig, ist auch die Veröffentlichung dieses Buches im August 88 unseres Jahrhunderts. Man darf nicht vergessen, daß der Diener Ovids im Roman Pythagoras ist,

der als geschichtliche Persönlichkeit für den Begründer der pythagoreischen Schule, der Lehre von der Seelenwanderung durch Vögel, gilt, deren Anhänger den Zahlen eine besondere, symbolische Bedeutung zuschrieben.

Am achten Tag beginnt alles vom Anfang, alles kehrt wieder, das immer werdende und vergehende Immergleiche. Weiterhin ist das Meer der Ort der Geburt, Verwandlung und Wiedergeburt; der Sturm bzw. Orkan bezeichnet normalerweise das Ende oder den Anfang von großen geschichtlichen Epochen. Labyrinth und Widerhall, die nach Fokkema typische postmodernistische Lexeme sind, haben auch ähnliche Konnotationen, denn die Reise durch jedes Labyrinth ist unzertrennlich mit Verwandlung verbunden und Widerhall ist der einzige verbliebene Rest des Wandelnden. Das Rätsel der letzten Welt, der Beginn und Ende, Geburt und Tod, Reinkarnation, Erneuerung und die ewige Wiederkehr vereinigt, ist zu einfach, um auf einmal gelöst zu werden. Die Lösung ist natürlich der verborgene Untertitel, das Metasymbol, die totale Metapher: Metamorphose, die im Text eine doppelte Rolle spielt: auf dem Niveau des Bezeichnenden tritt sie als ein verlorenes Buch auf, in dem schon alle Verwandlungen aufgeschrieben sind, und auf dem Niveau des Bezeichneten als tatsächlicher Verlauf des Lebens.

Daß Ransmayrs Roman eine Metamorphose der heutigen Welt in die Welt der Helden von antiken Mythen und dadurch auch in die Welt der Ovidischen Metamorphosen darstellt, was man in der historischen Entwicklung der Literatur auch als eine Veranschaulichung der Metamorphose des Modernismus zum Postmodernismus verstehen könnte, wobei die Literatur also die Verkleidung verändert, ihr poetischer Zentralpunkt aber unverändert bleiben soll, ist nicht nur eine verallgemeinerte Schlußfolgerung, denn neben dem schon erwähnten zeitlichem Eklektizismus charakterisiert den Text auch der besondere Gebrauch von rhetorischen Figuren, vor allem Vergleichen, die auf die spezifische Lesartfolge (poetische-phantastische-allegorische) hinweisen, und von einigen Lexemen, die auf einen gemeinsamen Nenner — Metamorphose gebracht werden können, was beides Attribute des so stark umstrittenen Postmodernismus sind. Dazu gibt es noch andere Parallelen zu den mit *Consensus omnium* als postmodernistisch bezeichneten Autoren, wie z. B.: das Buch über das Buch, in dem das Buch schon geschrieben ist, was mit seinem *regressus ad infinitum*, quasi detektivischer Form und Märchenhaftigkeit an Kurzprosa von Borges, *Ecos Der Name der Rose* oder *Die unendliche Geschichte* von Michael Ende erinnert.

Das Verhältnis zwischen Vergleichen und Metaphern wurde am besten von Klaus Modick zusammengefaßt: »... diese Vergleiche sind kein poetischer Zierrat, der sonst den Dingen ihre Einzigartigkeit raubt, sondern es sind Relais, Übergänge, ja selbst Metamorphosen: Aus dem vergleichenden wie wird das angleichende der Analogie, schließlich das der Identität. Man kann alle Bilder des Romans auf diesen Mechanismus abklopfen; er ist immer stimmig durchgehalten: In diesem Buch gibt es keine einzige Metapher.« (*Rheinischer Merkur*, 7. Oktober 1988)

Die letzte Behauptung ist natürlich übertrieben: einige Metaphern gibt es sicher, nur gegen das Ende wird ihre Bestimmung immer fraghafter. Die letzte Welt ist auch die erste Welt, Ovids Welt ist gleichzeitig unsere Welt, die heutige Welt ist die zukünftige Welt, alles verwandelt sich und kehrt wieder, oder wie Nietzsche im Jahr 1882 schrieb: »Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube.«

Eines der biblischen Evangelien beginnt mit dem Satz: »*In principio erat verbum.*« Am Anfang war das Wort, das zu Fleisch wurde, denn Licht war erst, als Gott sprach, es sei Licht, was man in der Terminologie der Strukturlinguistik mit der Entstehung des Bezeichneten aus dem Bezeichnenden beschreiben könnte. Und wohin gelangt hier die letzte Welt? Am Ende des Romans steht »sein eigener Name«. Der Verwandlungskreis ist damit geschlossen, das Ding verschmilzt mit seinem Namen, das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden, was das Endergebnis des vergleichenden »wie« ist, das schließlich auch zu solcher Art von Identität führt.

Das Cohensche System ermöglichte also in diesem Fall nicht nur die Klassifizierung von Vergleichen, sondern weist auch darauf hin, daß die Erscheinung der einzelnen Typen von der inneren Form des Romans abhängig sei, bzw. machte auf die Möglichkeit aufmerksam, daß einige Vergleichstypen ein bedeutenes Stilmittel sind, während die anderen in diesem Sinne eine mehr oder weniger neutrale Funktion haben. Wegen des großen Anteils des subjektiven Faktors ist es möglich, daß die Ergebnisse ganz zufällig sind und als solche wertlos. Es wäre die wiederholte Applikation noch an anderen Beispielen gewünscht, wobei aber nicht unbedingt zu erwarten ist, daß der einzelne Vergleichstyp immer dieselbe Funktion hat, sondern sich diese ändern kann, was vom Textcharakter abhängt. Für eine positive Auswertung der Anwendung des Cohenschen Systems sprechen ihre Ergebnisse, die im vollen Einklang mit der inhaltlichen Analyse und Lexemenanalyse stehen, was die Enthüllung der geistgeschichtlichen Struktur und die Interpretation des Romans ermöglichte.

Allerdings weist alles auf Komplexität, gegenseitige Bindung und Verflechtung der verschiedenen Aspekte von einem Kunstwerk hin, das keine zu engere Begrenzung auf einzelne Aspekte zulässt, sondern seinem Charakter nach mehr dem breiteren, synthetischen Zugang zugeneigt, was aber manchmal auch der sogenannten Objektivität abträglich ist, bzw. zur Degradierung der Literaturwissenschaft. So versuchte diese Untersuchung alle Klippen und Untiefen zwischen der Szylla der Objektivität und der Charybdis der Subjektivität zu umgehen, um endlich erfolgreich über das metaphorische Meer hinaus in den Meerbusen der Erkenntnis mit dem gestorbenen, im Netz des Logos gefangenen Mythos an Bord einzulaufen.

BIBLIOGRAPHIE

1. Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*; Nördlingen Greno 1988.
2. Jean Cohen: *La comparaison poétique: essai de systématique*, *Langages* 12; Paris: Décembre 1968.
3. Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*; Paris: Édition du Seuil 1970.

SUMMARIES IN SLOVENE

UDK 849.0.09-1:929 Bernart de Ventadorn

Patrick A. Thomas

»AISSI CO'L PEIS«: RAHLI EROTIČNI NAMIG BERNARTA DE VENTADORSA

Študija opozori na možno erotično metaforiko v pesmi *Aissi co'l peis*, delu provansalskega pesnika XII. stoletja Bernarta de Ventadorsa.

UDK 860 Cervantes Saavedra M. d. 7 La fuerza de la sangre .06

Stanislav Zimic

DEMONI IN MUČENIKI V CERVANTESOVI IGRI MOČ KRVI

V razpravi »Demoni in mučeniki v Cervantesovi igri »Moč krvi« (*La fuerza de la sangre*)« je prikazana usoda Leocadille, lepe hčere meščanskih staršev v Toledu, ki jo je oskrnil Rodolpho, brutalni sin staršev iz plemiških krogov. Kmalu po tem dogodku odpotuje Rodolpho v Italijo. Leocadilla, ki živi osamljena in zaznamovana pri svojih starših, rodi sina, Luisica, ki ga nekoč na ulici po nesreči potepta konj in rani. Reši ga Rodolphov oče. Ko se Rodolpho čez sedem let vrne v Španijo, pripravi mati Rodolpha, ki ji je bilo za Luisica kot nezakonskega vnuka, da se Rodolpho poroči z Leocadillo. Kritika ima negativno mnenje o tem Cervantesovem delu, ali pa ga ocenjuje kot globoko moralično, zgrajeno kot diptih: padec, in po preobratu, sreča. Avtor naše študije meni, da je delo treba razumeti enovito, kot kritični prikaz tedanje španske družbe in njene »morale«. Delo nima moralnih tendenc, saj je v njem krivica, ki jo je storil Rodolpho, nagrajena. Leocadilla je kaznovana brez lastne krivde. V bistvu je junak tega dela cela rodbina Leocadille. Njen položaj v družbi je determiniran z njenim socialnim položajem. Cervantes ne priznava moralne vrednote »plemenite krvi«, priznava le moralno vedenje kot znak človekove kvalitete. Značilna za Rodolpha je njegova skrajna brutalnost. Rodolpho se na koncu ne poroči, ker bi se kesal — kot to menijo mnogi kritiki — temveč preprosto ker ga priteguje lepota Leocadille, zaradi česar je tudi naredil zločin nad njo.

Janez Stanonik

PISMA MARKA ANTONIJA KAPPUSA IZ KOLONIJALNE AMERIKE V.

Študija prinaša peto pismo Marka Antonija Kappusa, ki jih je pisal Mark Antonij Kappus iz Sonore ob koncu XVII. stoletja v domovino in ki jih hrani Državni arhiv Slovenije. Sedanje pismo je datirano z 20. januarjem 1691. Kappus ga je pisal znanemu članu *Akademije operozov* Janezu Gregorju Dolničarju. Pismo prinaša zanimive, doslej neznane podatke o uporu Tarahumara Indijancev v marcu in aprilu 1690. Pismo pa je tudi zanimivo, ker razkriva zelo obširen krog znancev, s katerimi je bil Kappus povezan v Sloveniji pred svojim odhodom v Ameriko. Študija podrobneje analizira stike Kappusa z Dolničarjem (Joannes Gregorius Thalnitscher de Thalberg).

UDK 850(450.361).09»1890/1950«

Atilij Rakar

TEMA DRUGAČNOSTI V OBMEJNI KNJIŽEVNOSTI

Med značilnostmi, ki najbolj izstopajo pri predstavnikih tržaške italijanske književnosti, je prav gotovo svojska zazrtost vase, na katero je opozoril že Pietro Pancrazi, ki mu dolgujemo prvi poskus skupne oznake tržaških avtorjev in uveljavitev samega pojma tržaške književnosti v literarni historiografiji. Če si poblíž ogleđamo dela, s katerimi se je Trst na prehodu iz 19. v 20. stoletje zapisal v vrh italijanske in evropske književnosti, pa kaj kmalu lahko ugotovimo tudi v znamenju kakih nagibov se njihovi avtorji poglobljajo vase: podobe, ki jih pri tem »odkrivajo«, so plod iskanja lastne identitete. Gre za predstave, ki jih ti avtorji izvajajo vedno iz značilnega primerjanja samega sebe z drugimi; »drugačnost«, ki iz takih konfrontacij rezultira in ki se kaže često v naravnost grotesknih oblikah, pa povezujejo z rodом, iz katerega izhajajo. Tako je v tematiki starčevstva, tolikanj naglašeni pri Svevu in pri Sabi, ki sta židovskega porekla, mogoče prepoznati obračunavanje z židovstvom, v motivu o »zasanjanem barbaru« pri Slataperju, ki se zaveda svojega slovanskega porekla, je mogoče prepoznati vračanje k slovanstvu. Tako v Trstu. Analogne oblike tematizacije drugačnosti pa bi nam pokazala tudi druga stičišča narodnosti in kultur, saj gre za temo, ki jo pogojuje ravno neizogibni stik z drugačnim.

UDK 820(73) Hemingway E. 1.03.09(497.12)

Igor Maver

STAREC IN SLOVENIJA: RECEPCIJA IN VPLIV DEL ERNESTA HEMINGWAYJA V SLOVENSKEM KULTURNEM KONTEKSTU

Raziskava Hemingwayjevih stilov s slovenskim kulturnim prostorom je sestavljena iz treh zaključenih tematskih sklopov: najprej obravnava odmeve Ernesta Hemingwayja na Slovenskem, nato predstavlja nekatere specifične slovenske kritiške vidike Hemingwayjeve besedne umetnosti in končno skuša odgovoriti na vprašanje ali je bil pisatelj resnično prisoten na soški fronti v Kobaridu, kjer se

odvija njegov roman *Zbogom orožje*. Vsi trije sklopi, ki se ukvarjajo z vplivom oziroma recepcijo njegovih del pri nas, s svojo kompleksno povezanostjo kažejo na dejstvo, da je bil Hemingway med Slovenci izjemno priljubljen. To je povzročilo vedno nove prevode njegovih romanov v slovenščino, vzpodbudilo mnoge kritike k natančnim analizam posameznih del, medtem ko ugotavljamo, da je bil odziv bralcev v veliki meri odvisen od trenutnih družbenih dogajanj (npr. druga svetovna vojna) ter političnih okoliščin (obdobje med obema vojnama).

Prvi del študije odkriva dejstvo, da so slovenski bralci prvokrat zvedeli za Hemingwayja kot pisatelja že leta 1933, pravi vpogled v opus pisateljev »izgubljene generacije« pa so dobili 1947. leta v članku ruskega kritika Starceva, ki je to literarno smer z ideološko omejenega vidika opredelil kot »dekadentno književnost imperialistične reakcije«. Hemingwayjevi romani so bili primerno kritiško ocenjeni šele v šestdesetih letih, v času ko so vplivali tudi na nekatere slovenske pisatelje. Drugi del članka analizira študijo Dušana Pirjevca o romanu *Starec in morje*, ki s stališča strukturalne poetike primerja strukturo knjige s klasično grško tragedijo, saj le-ta poleg tega izpolnjuje vse Aristotelove zahteve za tragedijo. Spregovori še o pogledih Janka Kosa, ki je Hemingwayjevo prozo obsodil »eskapizma« in označil njegov značilni individualizem za »poceni avanturizem«, ter Mirka Juraka, ki je skušal ponovno uveljaviti vrednost Hemingwayjeve umetnosti na Slovenskem.

Zadnji, tretji tematski sklop raziskave se loteva vprašanja ali je mladi Hemingway v resnici sodeloval v bitki pri Kobaridu na bregovih Soče med prvo svetovno vojno, ki jo je takó doživetó opisal v romanu *Zbogom orožje*. Obstoječi biografski podatki in številni novi predstavljeni viri nas navajajo k sklepu, da je mogoča takó fikcionalizirana kot tudi resnična pisateljeva izkušnja. Ugotovimo lahko, da je bil Hemingway dejansko prisoten na soški fronti, čeprav morda sam ni sodeloval pri porazu italijanske vojske v bitki pri Kobaridu. Po obravnanih virih je vendarle moč sklepati, da je pisatelj želel, da bi bralci romana *Zbogom orožje* verjeli v njegovo resnično izkušnjo, kar je sam večkrat izjavil.

UDK 830.09:929 Wolf C.: 929 Bachmann I.

Klaus Schumann

IZMENJAVA VIDIKA: CHRISTA WOLF IN INGEBORG BACHMANN — TRI SRECANJA

Delo vzhodnonemške pisateljice Christe Wolf razkriva pomembne sledove nje-nega zanimanja za avstrijsko pisateljico Ingeborg Bachmann. Christa Wolf se je pri svojem miselnem razvoju vedno znova srečavala z deli Bachmannove, uporabljala je citate iz del Bachmannove kot motto pri svojih delih, in v zadnjih letih se je z Bachmannovo tudi vse bolj identificirala. Prvi tozadevno pomembni tekst Christe Wolf je *Die zumutbare Wahrheit*, nastal 1966, objavljen 1973. Bachmannova je tu vplivala na Christo Wolf s svojim aspektom pomembnosti zaznave resničnosti, ta vpliv pa pride do izraza še v dveh tekstih Christe Wolf, *Nachdenken über Christa T.* ter *Lesen und Schreiben*. Za Christo Wolf ni pomemben le trenutek, ko se je v njej zbudila sposobnost spoznanja resničnosti, temveč tudi napor volje, ki je za to spoznanje nujen. To je vodilo Christo Wolf k nujnosti samostojnega pogleda, k emancipaciji subjekta. Ta miselni razvoj je bil pomemben tudi za druge vzhodnonemške avtorje.

Ta novi pogled na svet vodi tudi k nujnosti novega načina pisanja (*Lesen und Schreiben*, 1968). Roman *Kindheitsmuster* (1976) prinaša citat iz dela Ingeborg Bachmann: »Z ožgano roko pišem / o naravi ognja«. Christa Wolf govori tu o pomenu pisatelja kot posrednika med preteklostjo in sedanostjo. Zlasti pa je pomemben vpliv Bachmannove pri Christi Wolf v osemdesetih letih, ko se ob pripovedi Bachmannove *Der Fall Franza* Christa Wolf vse bolj identificira z Bachmannovo v pogledu na tragiko ženske v razvoju sodobne civilizacije.

*Dušan Gorše*NEKAJ ASPEKTOV METAFORIKE V ROMANU *POSLEDNJI SVET*
CHRISTOPHA RANSMAYRA

V pričujoči študiji avtor najprej predstavi obravnavano delo in pojasni razloge, ki so ga napeljali na to, da se pri interpretaciji osredotoči predvsem na retorične značilnosti Ransmayrjevega jezika. Sledi kratek oris Cohenove tipologije primer, ki je bila uporabljena za kvali- in kvantitativno analizo komparacij v izbranih poglavjih romana. Njeni izsledki so jasno prikazani s tabelami in grafi ter opremljeni s komentarji. Pri interpretaciji dobljenih rezultatov se avtor poslužuje tudi Todorove teorije žanrov, ki nastopajo v fantastični literaturi. Sklepi, katere izpelje iz te parcialne analize, kažejo na določene zakonitosti v strukturi romana oziroma na povezavo med notranjo formo in posameznimi tipi komparacij. Temu središčnemu delu študije sledi še kvalitativna analiza najpomembnejših leksemov, za katere se izkaže, da konvergirajo k skupnemu pomenu, kar skupaj s prejšnjimi izsledki in nekaterimi vsebinskimi posebnostmi omogoči natančnejšo interpretacijo romana in njegovo uvrstitev v postmodernizem. V sklepnem delu avtor na kratko povzame najvažnejše ugotovitve svoje študije, pri čemer pa poudari, da je seveda popolna objektivnost v literarni vedi nemogoča in da bi bila zato potrebna aplikacija podobne metode na sorodnih tekstih.

CONTENTS OF VOLUMES I—XXII

VOLUME I (1968):

JANEZ STANONIK: Longfellow and Smolnikar

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

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

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

VOLUME II (1969):

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

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

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

BREDA POŽAR: Anastasius Grüns unveröffentlichte Übersetzungen slowenischer Volkslieder

VOLUME III (1970):

JANEZ STANONIK: Ruskin's Theory of Literature as Communication

DARKO DOLINAR: Die Erzähltechnik in drei Werken Uwe Johnsons

STANISLAV ZIMIC: El Persiles como critica de la novela bizantina

DUŠAN LUDVIK: Die Eggenbergischen Hofkomödianten

VOLUME IV (1971):

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

MILOŠ DJORDJEVIĆ: Grillparzers Begegnungen mit den Südslawen

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

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

VOLUME V (1972):

MARJETA VASIĆ: Les Vues esthétiques d'Albert Camus

BERNARD JERMAN: The Death of Tennyson

DRAGO GRAH: Bänkelsängerische Elemente in Döblins »Berlin Alexanderplatz«

DUŠAN LUDVIK: Edlinge, Edlingen, Edlinger

VOLUME VI (1973):

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

VOLUME VII (1974):

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

VOLUME VIII (1975):

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

VOLUME IX (1976):

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

VOLUME X (1977):

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

VOLUME XI (1978):

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

VOLUME XII (1979):

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

VOLUME XIII (1980):

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

VOLUME XIV (1981):

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

VOLUME XV (1982):

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

VOLUME XVI (1983):

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

VOLUME XVII (1984):

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

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

VOLUME XVIII (1985):

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

VOLUME XIX (1986):

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

VOLUME XX (1987):

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

VOLUME XXI (1988):

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

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

VOLUME XXII (1989):

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

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

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