

ARS & HUMANITAS

Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

IX/1

Mit in pogled
El mito y la mirada
Le mythe et le regard
Myth and gaze

2015

ARS & HUMANITAS
Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

Založila / Published by
Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani / Ljubljana University Press,
Faculty of Arts

Za založbo / For the Publisher
Branka Kalenić Ramšak, dekanja Filozofske fakultete / the Dean of the Faculty of Arts

Glavni urednici / Editors-in-Chief
Branka Kalenić Ramšak, Maja Šabec

Številko IX/1 uredila / Issue IX/1 was edited by
Maja Šabec

Uredniški odbor / Editorial Board
Milica Antić Gaber, Matjaž Barbo, Aleksandra Derganc, Tine Germ, Nataša Golob, Lev Kreft, Katja Mahnič,
Marko Krevs, Marko Marinčič, Jasmina Markič, Vanesa Matajč, Janez Mlinar, Rajko Muršič, Tone Smolej,
Brane Senegačnik, Peter Simonič, Špela Virant, Jože Vogrinc

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board
Jochen Bonz (Bremen), Parul Dave-Mukherji (New Delhi), Thomas Fillitz (Dunaj),
Karl Galinsky (Univ. of Texas), Hermann Korte (Siegen), Douglas Lewis (Washington), Helmut Loos (Leipzig),
Božena Tokarz (Katowice), Johannes Grabmayer (Celovec), Mike Verloo (Nijmegen)

Urednica recenzij / Reviews Editor
Jasna Podreka

Oblikovanje in postavitve / Graphic design and type setting
Jana Kuharič, Lavoslava Benčič

Lektoriranje / Language Editing
Rok Janežič, Jason Blake, Oliver Currie

Tisk / Printed by
Birografika Bori d.o.o.

Naklada / Number of copies printed
Tisk na zahtevo / Print on demand

Cena / Price
12 EUR

Naslov uredništva / Address
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
Tel. / Phone: + 386 1 241 1406
Fax: + 386 1 241 1211
E-mail: ars.humanitas@ff.uni-lj.si
<http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta 2015 / © University of Ljubljana, Faculty of Arts 2015
Vse pravice pridržane. / All the rights are reserved.

Revija izhaja s finančno podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS / The journal is published with
support from Slovenian Research Agency.

Vsebina / Contents

Maja Šabec

Mit in pogled. 5

El mito y la mirada 9

Sergio Blanco

Las miradas poéticas de Narciso y Medusa:

la transformacion de lo real 14

Študije / Studies

Julia Kristeva

Qui est Méduse? 23

Luz Neira

Medusa en los mosaicos romanos:

de la mirada que petrificaba a una mirada apotropaica 32

Marko Uršič

The Gaze of the Soul and of the Angel

in the Renaissance Philosophy of Marsilio Ficino 58

Igor Škamperle

Vedere o sentire? Ulisse e le sirene.

Le due porte percettive e le loro svariate implicazioni. 76

Jure Mikuz

La métamorphose du regard de Polyphème

dans la peinture de Marij Pregelj (1913-1967). 86

Tomaž Toporišič

Myth and Creolisation of Cultures

and Performing Arts in the Mediterranean. 104

Jose Luis García Barrientos

Miradas sobre Edipo en Tebas Land:

de Sófocles a Sergio Blanco. 117

Patrizia Farinelli

Regard critique sur une période sans but:

Antigone de Valeria Parrella 129

Alejandro Rodríguez Díaz del Real

El mito en María Zambrano 138

Margherita Cannavacciuolo

Miradas ved(l)adas: las huellas de Medusa

en tres novelas de José Emilio Pacheco 150

Agata Šega

«Dejarse caer para después poder quizá levantarse ...» o el tema

mitológico del descenso a los infiernos en *Rayuela* de Julio Cortázar . . . 166

Irena Prosenc

Lo sguardo attraverso il mito: la figura del poeta

in due opere di Claudio Magris 179

Barbara Pregelj

Cruce de miradas sobre *Lepa Vida (Hermosa Vida)* 192

Anja Moric

Peter Klepec: from a (Local) Hero

to an Allegory (National) of Weakness 204

Tanja Kovačič

How to Know Whether a Dog is Dangerous:

Myth, Superstition and its Influence on the Human-dog Relationship . . . 227

Biografske informacije o avtorjih / Authors' Biographical Information . . . 247

Navodila za avtorje 257

Maja Šabec

Mit in pogled

Mit je eden osrednjih pojavov v zgodovini človeštva – je najstarejši način osmišljanja resničnosti in primarni model vsake kulture, zato je razumljivo, da se vse oblike kulture nenehno obračajo in vračajo k izvoru podob v mitologiji, jih prevzemajo, presprašujejo in nadgrajujejo. Tokratna tematska številka, *Mit in pogled*, je zamišljena kot interdisciplinarno vozlišče raziskovalnih izzivov, v katerem vsak prispevek posebej in vsi skupaj podkrepljujejo vseprisotnost mitološke podstat, ki pomaga sodobnemu človeku najti odgovore na aktualna, v svojem bistvu pa vselej ponavljajoča se vprašanja. Združuje najraznovrstnejše raziskovalne pristope in metodologije, ki z odprtim in občutljivim sodobnim branjem univerzalnih in nacionalnih mitov ter s soočanjem dediščine in sodobnosti presegajo zgolj beleženje ali obujanje mitoloških motivov in z razkrivanjem poti, ki so jo miti prehodili od izvirne pripovedi do neločljivih plasti človekovega zavednega in nezavednega, spodbujajo možnosti vselej novih reinterpretacij.

Za rdečo nit pri tem pri poglobljanju v mitološko tematiko smo izbrali vlogo pogleda kot sprožilca usodnega preobrata: pogled lahko vabi, očara, osvobaja, pa tudi uroči, zavaja in ubije, lahko je neposreden ali skrit, vsemogočen ali prepovedan, pomnožen ali onemogočen. Najbolj tvoren od vseh pa je gotovo tisti, ki se srečuje z drugimi pogledi in jih odseva. Poskušali smo prestreči čim več teh srečanj in odsevov.

Zbrani prispevki predstavljajo enega od izsekov dvoletnega dinamičnega in kreativnega prepleta umetniških praks in teoretskih raziskovanj v okviru evropskega kulturnega projekta *Crossing Stages*. Gre za pionirski projekt, »delo v nastajanju«, v katerem sodelujejo ustvarjalci in teoretiki iz sedmih držav – Španije, Francije, Italije, Turčije, Danske, Portugalske in Slovenije¹ – v skupnem prizadevanju, da bi okrepili zavest o moči in razsežnostih mitoloških vsebin v današnji Evropi in s tem pripomogli k boljšemu (u)videnju sodobnega sveta. Dejavnosti v okviru projekta potekajo v različnih evropskih mestih in obsegajo dramske in plesne uprizoritve in performanse, avdiovizualno in filmsko produkcijo, simpozije in znanstvene publikacije.²

Pod povezovalnim naslovom »Mit in pogled« smo zbrali šestnajst prispevkov raziskovalcev iz Španije, Francije, Italije in Slovenije, ki se z vprašanjem mita,

1 Koordinatorica projekta: Univerza Carlos III v Madridu, Španija. Soorganizatorji: Univerza Paris Diderot, Francija; Univerza v Ljubljani, Slovenija; Asociación ASTA, Portugalska; Artimbanco, Italija. Pridruženi partnerji: Odin Teatret, Danska; Univerza Çukurova, Turčija; Fatias de Cá, Portugalska; Círculo de Bellas Artes, Španija.

2 Dve večji akademski srečanja s široko mednarodno udeležbo sta bili od 8. do 10. aprila 2014 na Univerzi Paris Diderot in od 21. do 24. maja 2014 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

mitologije in pogleda ukvarjajo z najrazličnejših perspektiv na področju humanistike (literatura, gledališče, zgodovina, arheologija, filozofija, antropologija, umetnostna zgodovina, psihoanaliza, sociologija in etnologija), in tako imamo pred sabo kar se da pestro paleto študij, ki dokazujejo, da je izbrana tema neizčrpna zakladnica tako kanonskih kot vsakič znova nepredvidljivih vsebin.

V posebno veselje nam je, da se je na naše vabilo k sodelovanju odzvala avtorica svetovnega slovesa in zaslužna profesorica partnerske Univerze Paris Diderot, Julia Kristeva. Za svoj prispevek k tej izdaji je izbrala 2. poglavje iz svoje monografije *Visions capitales*.³ V besedilu »Qui est Méduse?« (Kdo je Meduza?) z eruditsko-literarnim zamahom osvetli enega najbolj emblematičnih mitoloških – in seveda umetnostnih – motivov, povezanih z usodnim pogledom in obglavljenjem. Ob soočenju različnih likovnih reprezentacij Meduze pokaže, kako lahko njen s kačami oviti obraz v človekovem nezavednem sproža različne, tudi povsem nasprotujoče si odzive.

Prispevek Luz Neira se prav tako osredinja na paradoksalno moč Meduzinega pogleda, ki se je izoblikovala že v antiki. Avtorica v izčrpni študiji sledi neštetim upodobitvam Meduze v rimskih mozaikih, zvesto opira njihovo interpretacijo na literarno izročilo antičnih avtorjev in izriše razgiban mitološki, zgodovinski, literarni in umetnostnozgodovinski proces, v katerem se je Meduzin pogled, ki spreminja v kamen, na simbolni ravni hkrati preoblikoval tudi v apotropejskega.

Povsem drugačne, plemenite in navdihujoče lastnosti pogleda vpelje članek Marka Uršiča. Iz antike se preselimo v renesančno Italijo, ki je na novo odkrila in postavila v središče sveta skupaj s človekom tudi njegovo (nesmrtno) dušo. Avtor tako ob znamenitih primerih renesančnega slikarstva analizira izvirno prisposodobu Marsilia Ficina o vsevidnem angelskem pogledu kot metafori za vseprisotni Um, h kateremu se dviga človeška duša. Um je za renesančnega filozofa »oko duše«, duša pa nosi v sebi podobe vseh reči in torej usmerja človeka k spoznanju in ljubezni. Tudi Igor Škamperle izhaja iz povezave med pogledom in spoznanjem, ko na primeru Odisejeve prigode s sirenami zoperstavlja lastnostim pogleda drugo temeljno obliko človekove čutne zaznave, sluh, in v filozofski refleksiji o poti do resnice preigrava dilemo o primatu besede oz. pripovedovanja nad podobo.

Epizode iz Homerjevega epa so bile od nekdaj tudi neizčrpen vir slikarskih upodobitev. Jure Mikuž je izbral za izhodišče svoje študije pomenljivo ilustracijo Odisejevega srečanja s Polifemom, kakor ga je upodobil slovenski modernistični slikar Marij Pregelj. Avtor v večplastni analizi nadgradi umetnostnozgodovinsko obravnavo Kiklopa kot slikarskega motiva z antropološkimi in psihoanalitičnimi prvinami in

3 Julia Kristeva, *Visions capitales*, Éditions Fayard et Éditions de La Martinière, Pariz, 2013.

tako razkrije najgloblje vzode, ki so Preglja vse življenje spodbujali, da se je vsakič znova vračal k liku enoakega velikana.

Sledijo prispevki, ki približajo mnogoterost vlog mitoloških vsebin na pogledu najbolj neposredno, »etimološko« zavezanem področju, v gledališču. Tomaž Toporišič skozi sociološke, antropološke, kulturološke in literarne študije in analizo sodobnih uprizoritev utemeljuje, da je multikulturalizem in identiteto v sodobni kulturi in uprizoritvenih praksah nadomestila nova vrsta kulturne mnogovrstnosti – proces kreolizacije, tj. preplet različnih kulturnih tradicij, ki izhajajo iz mitov, skupnih različnim bazenom, presega opozicijo med globalnim in lokalnim in velikokrat spregovori ne samo proti dominaciji, ampak tudi o pomenu marginalnosti, drugačnosti in lokalnih kontekstov.

Trije avtorji se osredinjajo na konkretne sodobne dramske predelave dveh klasičnih mitov. José Luis García Barrientos izhajajoč iz pomena pogleda in njegovih usodnih posledic v Sofoklovi tragediji *Kralj Ojdis* analizira izvirno igro metagledaliških, avtofikcijskih in psihoanalitičnih prvin, s katerimi je sodobni urugvajsko-francoski dramatik Sergio Blanco v drami *Tebas Land* ustvaril prepričljivo iluzijo resničnosti in hkrati izvirno prepletel različne zgodovinske interpretacije tega mita, Patrizia Farinelli pa na primeru aktualizacije mita o Antigoni v istoimenski drami Valerie Parrella pokaže, kako italijanska avtorica z uporom svoje junakinje – kršenjem prepovedi prekinitve življenja – nastavlja ogledalo kolektivni vesti in tako nadgradi prevladujočo interpretacijo tega mita kot zgleda za uporniško dejanje posameznika proti političnim oblastem s kritiko politične inertnosti, miselne rigidnosti in pomanjkanja odgovornosti posameznika in celotne sodobne skupnosti. Alejandro Rodríguez osvetli še dve moderni predelavi mita o Antigoni, eno v dramskem in drugo v poetičnoproznem besedilu španske filozofinje Marie Zambrano, tako da ju postavi v avtoričin filozofski in avtobiografski kontekst eksila in principa ubeseditve metafore in t. i. »poetičnega razuma«.

»Literarni blok« tvorijo trije članki, ki se smiselno dopolnjujejo, saj pokažejo, kako se v sodobni književnosti prepletata tematski in formalni vidik rabe mita. Avtorici prvih dveh prispevkov vsaka z drugega zornega kota predstavi aktualizacijo mitološkega motiva spusta v podzemlje pri dveh izjemnih literarnih mojstrih 20. stoletja. Agata Šega vzame pod drobnogled izbrane epizode na to temo iz romana *Ristanc* Julia Cortázarja. Opirajoč se na teorijo Carla Gustava Junga poudari tiste med vsakdanjimi dogodki, ki vsebujejo poleg neposrednega in površinskega še globlji simbolični in arhetipski pomen in so prikazani v za Cortázarja značilni transgresivni in trivializirani obliki. Irena Prosenc obravnava lik pesnika, kakor ga v dveh delih izoblikuje Claudio Magris: v prvem v povezavi z mitom o Orfeju in Evridiki, v drugem pa se ta preplete še z mitoma o Argonavtih in Odiseju. Toda pri Magrisu se mit ne pojavi kot motiv, temveč

kot osnova za odpiranje pomembnih metaliterarnih vprašanj o identiteti pripovednega glasu in z njim povezani verodostojnosti pripovedi. Margherita Cannavacciuolo pa se na filozofskih in psihoanalitičnih premisah posveča analizi dveh ženskih likov v novelah mehiškega pisatelja Joséja Emilia Pacheca, in ugotavlja, kako se v izgradnji odnosov do moških protagonistov ter preko pripovedne artikulacije vizualnih dinamik, ki vodijo enkrat od namišljenega pogleda k resničnemu, drugič pa od resničnega k namišljenemu, tematsko in formalno izrišeta dve različici moči Meduzinega pogleda.

Za konec smo namenili posebno pozornost osvetlitvi mitov, ki so se ohranili v slovenskem izročilu, in njihovima vlogi in moči v današnji slovenski kulturni zavesti. Zadnji trije članki torej prispevajo v evropsko mitološko zakladnico še lokalne mitološke motive, ki tako po obliki kot po sporočilnosti potrjujejo, da se tudi pri obravnavi nacionalne mitološke podstatí gibljemo v univerzalni kulturni sferi.

Barbara Pregelj najprej predstavi izvor enega najpogostejših motivov v slovenski ljudski književnosti – Lepe Vide, mlade matere, ki zapusti dom in otroka in se znajde na španskem ali mavrskem dvoru – in nato z analizo različnih diskurzov, od androcentričnega in moralizirajočega prek romantičnega do feminističnega in parodičnega, sooči njegova izvorna, kanonska in sodobna subverzivna interpretativna branja. Tudi drugi lik iz slovenskega ljudskega izročila, Peter Klepec, ki ga v svojem prispevku prouči Anja Moric, se sreča z Mavri in tudi njegova zgodba je v slovenski zavesti spodbudila diametralno različne interpretacije. Telesno in socialno šibek fantič, ki s pomočjo pravljicnih sil odreši cesarstvo Turkov, je hitro prerasel iz lokalnega v nacionalnega junaka, hkrati pa je lahko tudi alegorija slovenske šibkosti v kontekstu zgodovinske podrejenosti drugim. V zadnjem prispevku Tanja Kovačič oriše segment v slovenski mitologiji, v katerem se izraža zapleten odnos človek – pes, in pokaže, kako se je oblikoval predsodek, po katerem (črn) pes v tem odnosu podobno kot v drugih simbolnih in folklornih tradicijah najpogosteje predstavlja negativne, nevarne in grozeče sile iz onstranstva.

Kot vezni člen med pogledom ustvarjalca in pogledom raziskovalca ter hkrati kot uvod v zbirko študij v osrednjem delu revije sledi besedilo s pomenljivim naslovom »Poetična pogleda Narcisa in Meduze: preoblikovanje resničnega«, ki ga je prispeval umetniški in akademski vodja projekta *Crossing Stages* Sergio Blanco. Avtor v dveh mitičnih pogledih *par excellence* ne prepozna le njune usodnosti, temveč poudari še en, veliko bolj plemenit učinek: *poiesis*, torej njuno zmožnost, da spremenita, preoblikujeta tisto, kar imata pred seboj, in ustvarita nekaj novega. Na podlagi subtilne analize in dialoga s klasično tradicijo utemelji vlogo umetnika, ki s svojim pogledom, v katerem odseva sebe, drugega in svet, ki nas obdaja, prav tako preoblikuje resničnost in ustvarja tisto najvišje, ki ostaja večno.

Maja Šabec

El mito y la mirada

El mito es uno de los fenómenos esenciales en la historia de la humanidad – es el procedimiento más antiguo de conceptualización de la realidad y el modelo primigenio de cada cultura, por lo que es comprensible que todas las formas de cultura incesantemente vuelvan la mirada y regresen hacia la fuente de las imágenes en la mitología, unas veces apropiándose de ellas, y otras cuestionándolas y construyendo sobre ellas otras nuevas. El presente número temático, «El mito y la mirada», ha sido concebido como una amplia encrucijada interdisciplinar de diferentes retos de investigación, en la que todas y cada una de las contribuciones corroboran la omnipresencia del substrato mitológico que ayuda al hombre moderno a encontrar respuestas a las sempiternas preguntas que lleva planteándose desde el inicio de su existencia. Se han reunido los más diversos enfoques y metodologías de investigación que –en un proceso de lectura moderna, abierta y sensible a los mitos europeos comunes y nacionales, y mediante la confrontación de la tradición y la modernidad– superan el mero registro o evocación de motivos mitológicos y, descubriendo los caminos por los que los mitos han transitado desde su narración original hasta los estratos más profundos e inseparables de la conciencia y subconsciencia humanas, despiertan cada vez nuevas reinterpretaciones posibles.

Los diferentes planteamientos mitológicos de los artículos propuestos se vertebran a través del papel de la mirada como desencadenante de un giro irremediable: la mirada puede invitar, cautivar, liberar, pero también hechizar, engañar y matar, puede ser directa o estar oculta, puede ser omnipotente o prohibida, múltiple o impotente. La más fructífera de todas es sin duda la que se encuentra con otras miradas y las refleja, y por eso hemos intentado interceptar el mayor número posible de estos encuentros y reflejos.

Los artículos compilados presentan sólo uno de los segmentos de una dinámica y creativa confluencia de prácticas artísticas e investigaciones teóricas que se han ido realizando desde mayo de 2013 hasta mayo de 2015, dentro del marco del proyecto europeo cultural *Crossing Stages*. Se trata de un proyecto pionero, *work in progress*, que cuenta con la participación de artistas y teóricos de siete países europeos –España, Francia, Italia, Turquía, Dinamarca, Portugal y Eslovenia¹– unidos en el deseo común

1 Coordinador: Universidad Carlos III de Madrid, España. Co-organizadores: Universidad Paris Diderot, Francia; Universidad de Ljubljana, Eslovenia; Asociación ASTA, Portugal; Artimbanco, Italia. Asociados: Odin Teatret, Dinamarca; Universidad Çukurova, Turquía; Fatias de Cá, Portugal; Círculo de Bellas Artes, España.

de fortalecer la conciencia sobre la vigencia y proyección de los contenidos mitológicos en la Europa actual, y en el de contribuir a una mejor visión –y por ende comprensión– del mundo contemporáneo. Las actividades del proyecto se han ido desarrollando en distintas ciudades europeas donde han convergido espectáculos de teatro y danza, *performans*, producción audiovisual, simposios y publicaciones científicas².

Bajo el título vinculante «El mito y la mirada», hemos recogido dieciséis contribuciones de investigadores de España, Francia, Italia y Eslovenia, que tratan el tema del mito, la mitología y la mirada desde las más diversas perspectivas dentro de las disciplinas humanísticas (literatura, teatro, historia, arqueología, filosofía, antropología, historia del arte, psicoanálisis, sociología y etnología). El resultado es un amplio abanico de estudios que demuestran que el tema escogido es un caudal inagotable de argumentos tanto canónicos como del todo novedosos.

Nos es particularmente grato que haya respondido a nuestra invitación Julia Kristeva, autora de renombre mundial y profesora emérita de la Universidad Paris Diderot, quien ha escogido como contribución a esta edición el segundo capítulo de su monografía *Visions capitales*³. En el texto «Qui est Méduse?» (¿Quién es Medusa?) ilustra desde una perspectiva erudito-literaria, uno de los más emblemáticos motivos mitológicos –y, por supuesto, artísticos– relacionados con la mirada fatal y la decapitación. A partir del contraste de las diversas representaciones plásticas de Medusa, la autora demuestra cómo la cara envuelta de serpientes puede desencadenar en el subconsciente humano las más diversas –hasta paradójicas– reacciones.

El estudio de Luz Neira se enfoca igualmente en el poder contradictorio de la mirada medusea generado ya en la antigüedad. En su exhaustivo análisis, la autora rastrea las innumerables representaciones de Medusa en los mosaicos romanos, apoyándose en la tradición literaria de los autores de la antigüedad y trazando así el agitado proceso mitológico, histórico, literario e iconográfico a lo largo del que la mirada de Medusa se fue transformando hasta adquirir en el nivel simbólico, además del poder petrificador, el valor apotropaico.

En el artículo del filósofo Marko Uršič nos encontramos con propiedades de la mirada muy diferentes, nobles e inspiradoras. Nos trasladamos de la antigüedad griega y romana a la Italia renacentista, cuyo mérito no ha sido solo el haber vuelto a descubrir y situar en el centro del universo al hombre sino, junto con él, también su alma (inmortal). El autor analiza la imagen original de Marsilio Ficino en la que

2 En la Universidad Paris Diderot y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana tuvieron lugar dos encuentros académicos, del 8 al 10 de abril 2014 y del 21 al 24 de mayo 2014 respectivamente, con amplia participación internacional.

3 Julia Kristeva, *Visions capitales*, Éditions Fayard et Éditions de La Martinière, París, 2013.

la mirada angelical que todo lo ve le sirve como metáfora de la razón omnipresente hacia la que se eleva el alma humana. La razón es para el filósofo renacentista «el ojo del alma», y ésta encierra dentro de sí las imágenes de todas las cosas, orientando así al hombre hacia el conocimiento y el amor. Igor Škamperle también basa su reflexión filosófica en la correspondencia entre la mirada y el conocimiento. Tomando el ejemplo de la aventura de Ulises con las sirenas, contrapone a las propiedades de la mirada otra forma fundamental de la percepción sensorial humana, el oído, e indaga en el dilema sobre la primacía de la palabra, es decir, de la narración, sobre la imagen.

Los episodios de la epopeya homérica han sido desde siempre una fuente desbordante de creaciones pictóricas. Jure Mikuž toma como punto de partida de su tratado una ilustración representativa del encuentro de Ulises con Polifemo, tal como la vio y plasmó el pintor modernista esloveno Marij Pregelj. En un análisis polifacético, el tratamiento del cíclope como motivo pictórico propio del enfoque de los historiadores de arte se ve complementado por el estudio de elementos antropológicos y psicoanalíticos, con los que el crítico desvela las más profundas motivaciones que movieron a este pintor a lo largo de toda su vida a volver siempre de nuevo sobre la figura del gigante de un solo ojo.

Los siguientes artículos de la monografía plantean la heterogeneidad de los roles de los temas mitológicos en el ámbito más directa e etimológicamente comprometido con la mirada, esto es, el teatro. Tomaž Toporišič –mediante estudios sociológicos, antropológicos, culturoológicos y literarios junto al análisis de espectáculos contemporáneos– arguye que el multiculturalismo y la identidad en la cultura actual y en las prácticas escénicas han sido sustituidos por una nueva forma de pluralidad cultural –el proceso de criollización. En dicho proceso es evidente la convergencia de distintas tradiciones culturales que, teniendo su origen en los mitos comunes a diversos contextos geográficos e históricos, supera la oposición entre lo global y lo local, y no sólo se pronuncia contra la dominación sino que advierte también sobre la importancia que ejercen en la actualidad la marginalidad, la otredad y los entornos locales.

Tres autores se centran en recreaciones modernas concretas de dos mitos clásicos en el teatro. José Luis García Barrientos expone el concepto de la mirada y sus nefastas consecuencias en la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles, para profundizar, a continuación, en el juego original de elementos metateatrales, autoficcionales y psicoanalíticos de los que se ha valido el dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco en la composición de su obra *Tebas Land*, y con el que ha conseguido crear una convincente ilusión de la realidad, así como entrelazar de una manera única gran variedad de lecturas históricas de este mito. Patrizia Farinelli, a su vez, elige el caso de la recreación del mito de

Antígona en la obra del mismo título de Valeria Parella, y enseña cómo la dramaturga italiana, sirviéndose de la resistencia de su heroína que acaba por romper la prohibición de la eutanasia, opta por tenderle el espejo a la conciencia colectiva, ampliando así la interpretación prevaleciente de este mito como ejemplo del acto de rebeldía de un individuo contra el poder político a la crítica de la inercia política, rigidez intelectual y falta de responsabilidad tanto del individuo como de toda la sociedad moderna. Alejandro Rodríguez aduce dos variantes más del mito de Antígona, una en la obra dramática y la otra en el texto poético en prosa de María Zambrano, ubicándolas en el contexto filosófico y autobiográfico del exilio de la propia autora, y en el principio del «apalabramiento» de la metáfora y el de la «razón poética».

El «bloque» literario consta de tres estudios que se complementan de una manera consistente, ya que manifiestan cómo la literatura contemporánea compagina los aspectos temáticos y formales de la actualización de los mitos. Las autoras de los dos primeros textos presentan, cada una desde diferentes perspectivas, la actualización del motivo mitológico del descenso a los infiernos en dos maestros literarios del siglo XX. Agata Šega ahonda en una serie de episodios que versan sobre este tema en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar. Apoyándose en la teoría de Jung, subraya aquellos acontecimientos diarios que contienen, aparte del significado directo y superficial, otros más profundos, simbólicos y arquetípicos, y que son presentados en la novela en la forma transgresiva y trivializada típicamente cortazariana. Irena Prosenc se dedica a la figura del poeta tal como la entiende Claudio Magris en dos de sus obras: en la primera, en relación con el mito de Orfeo y Eurídice, y en la segunda éste se entreteje además con los mitos de los Argonautas y Ulises. Sin embargo, en Magris el mito no aparece como motivo sino como principio para el planteamiento de importantes cuestiones literarias sobre la identidad de la voz narrativa y sobre la autenticidad de la narración asociada a ella. Margherita Cannavacciuolo desarrolla un minucioso análisis basado en las premisas filosóficas y psicoanalíticas de dos personajes femeninos de José Emilio Pacheco, para constatar cómo se perfilan a nivel temático y formal –por un lado, a través de la construcción de las relaciones hacia los protagonistas masculinos y, por el otro, mediante la articulación narrativa de las dinámicas visuales que llevan una vez de lo imaginario hacia lo real y otra vez desde lo real hacia lo imaginario– dos variaciones de la figura gorgónea.

Para terminar, hemos dedicado especial atención también a algunos mitos que se han conservado en la tradición eslovena, y a su papel y vigencia en la conciencia cultural nacional. Los tres últimos textos aportan así al patrimonio mitológico europeo motivos locales, que, sin embargo, confirman tanto por su forma como por su dimensión expresiva, que aun tratando los substratos mitológicos nacionales no dejamos de movernos en la esfera cultural universal.

Barbara Pregelj presenta primero el origen de uno de los motivos más frecuentes en la literatura popular eslovena –el de Hermosa Vida, joven madre que después de abandonar su hogar y a su bebé, acaba encontrándose en la corte española o árabe– para luego confrontar, mediante el análisis de distintos discursos –desde el androcéntrico y moralizador, pasando por el romántico, hasta el feminista y el paródico–, las lecturas canónicas de esta leyenda con las lecturas subversivas modernas. Peter Klepec, otra figura de la tradición popular eslovena en el que se concentra el estudio de Anja Moric, también se encuentra con los moros y de la misma manera su historia ha suscitado interpretaciones diametralmente opuestas en la conciencia eslovena. El muchacho física y socialmente débil que liberó el imperio de los Turcos, pasó rápidamente de héroe local a héroe nacional, pero a la vez puede servir además como alegoría de la debilidad eslovena en el contexto de la sumisión histórica de los eslovenos a otras naciones. En el último artículo, Tanja Kovačič representa aquel segmento en la mitología eslovena en el que se revela la compleja relación entre el hombre y el perro, y muestra cómo se formó el prejuicio según el cual el perro (negro) representa en esta relación las más veces fuerzas negativas, peligrosas y amenazantes del más allá, igual que en las demás tradiciones simbólicas y folclóricas europeas.

A manera de nexo entre la mirada del creador y la del investigador, y a la vez como introducción a la recopilación de estudios de la parte central de esta publicación, encontramos un texto con el título revelador: «Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real», de Sergio Blanco, director artístico y académico del proyecto *Crossing Stages*. En estas dos miradas míticas por excelencia el autor no reconoce únicamente su dimensión fatal, sino que acentúa en ellas otro efecto mucho más noble –la *poíesis*, es decir, su capacidad de cambiar, de transformar lo que tienen delante para acabar creando algo nuevo. A base de un sutil análisis y diálogo con la tradición clásica, legitima el papel del artista quien, con su mirada –en la que a la vez se refleja a sí mismo, al otro y al mundo circundante– también es susceptible de transformar la realidad y crear aquello que permanece para la eternidad.

Sergio Blanco

Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real

Al ser director tanto académico como artístico de este proyecto europeo *Crossing Stages*, esta doble condición me lleva a tomar la palabra desde estos dos lugares, es decir, desde lo académico y desde lo artístico. Desde dos lugares entonces casi antagónicos. La toma de la palabra académica responde en cierta forma a ciertas máximas de claridad y precisión, suele tender a ser un discurso medido, ordenado y equilibrado, que en cierta forma busca un conocimiento erudito por medio de procedimientos científicos lo más objetivos y sólidos posibles. Mientras que la toma de la palabra artística es todo lo contrario, es una palabra oscura, confusa, hiperbólica, amanerada, completamente desmesurada y caótica, y basada en experiencias y caprichos inminentemente subjetivos. Se me plantea entonces desde qué lugar hablar: ¿desde el académico o desde el artístico? Lo haré entonces desde ambos lugares, con lo cual en esta conferencia van a encontrarse con una palabra híbrida que va a ser atravesada por la prudencia de lo académico y por la exaltación de lo artístico. Se tratará por lo tanto de una palabra que tiembla, que se arriesga, que duda, que niega verdades y que afirma mentiras. Una palabra que sabe y que a la vez no sabe. Una palabra que habilita el conocimiento y que a su vez lo suspende. Una palabra que ha de padecer su saber y gozar su ignorancia.

Mi interés es proponerles y compartir con ustedes una serie de reflexiones acerca de las miradas de Narciso y Medusa, que a mi humilde entender son una hermosa metáfora de la mirada del artista. Creo que hay toda una serie de correspondencias entre las miradas que proponen estos dos mitos y el procedimiento llevado adelante por la mirada del artista. Y hay en particular tres aspectos en las miradas tanto de Narciso como de Medusa, en los cuales me detendré para poder establecer estas correspondencias.

En primer lugar, me parece importante destacar que tanto la mirada de Narciso como la de Medusa son dos miradas que plantean el juego confuso del *yo* y de la *alteridad*. Esto es, se trata en ambos casos de dos miradas que se encuentran a sí mismas, es decir que se reflejan –Narciso en una superficie acuosa: lago, arroyo o fuente; y Medusa en una superficie metálica: el escudo de Perseo–, pero que a su vez, en el instante mismo de esa auto-contemplación del *yo*, proponen una interrogación del *otro*. Podríamos decir que Medusa buscando a su enemigo es decir, a su alteridad, termina dando con su propio *yo*, y que al contrario, Narciso viéndose a él mismo a

su *yo*, termina creyendo reconocer según Pausanias la imagen de su hermana gemela muerta. En el mito de Medusa entonces *la mirada del otro me lleva al yo* y a la inversa, en el mito de Narciso *la mirada del yo me lleva al otro*.

Y este mecanismo ambiguo que supone encontrar en el otro al yo, y en el yo al otro –esta especie de destellos de espejos que me recuerda al extraordinario final de *La dama de Shangai* de Orson Wells–, me habla de lo que en cierta forma es también la mirada del artista, la cual al igual que en estos dos mitos, oscila y fluctúa permanentemente entre el *yo* y el *otro*.

De alguna manera todo creador parte siempre de un vivido, de una experiencia personal, de un dolor profundo o de una felicidad suprema, de un pensamiento extraordinario o de una duda inquietante, es decir, que en definitiva siempre parte de sí mismo. En lo que me respecta, mi primer material de trabajo siempre soy *yo mismo* –mi propio reflejo– pero al igual que sucede con Narciso o con Medusa, siempre lo hago en esa búsqueda de querer ir más allá de uno mismo para poder mirar al otro: amigo o enemigo.

Y este juego ambiguo, difuso y equívoco entre el uno y el otro, entre el yo y la alteridad –este ser *yo mismo* materia prima visual de trabajo para poder de esta forma alcanzar a *otro*–, deriva y es heredero de toda una corriente literaria poderosa que propone partir del conocimiento de sí mismo y de un vivido propio como desafío estético. Corriente literaria que va a atravesar toda la historia poética de Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días y que a mi entender está fundada por dos grandes pensamientos: el socrático y el paulista. Por un lado tenemos la célebre frase de Sócrates (399): «*Conócete a ti mismo*», en donde podemos encontrar el origen de toda esta corriente estética que va a fundar esta utilización del *yo* como materia prima de trabajo: es decir, el conocimiento del yo. Y por otro lado, algunos siglos más tarde, nos vamos a encontrar con el pensamiento de San Pablo (60), quien va consolidar esta necesidad imperiosa de aproximarse a un *yo* que hay que tratar de comprender debido a su complejidad. Así como Sócrates funda la importancia del conocimiento del yo, San Pablo va a fundar la complejidad de ese yo, que según él hay que desentrañar porque es más complejo de lo que pensábamos como lo atestigua su famosa afirmación: «*No hay más judío, ni Griego, ni hombre, ni mujer, ni esclavo, ni hombre libre*». En esta frase es clarísimo el nacimiento del *sujeto moderno* en toda su complejidad, es decir, un *yo* que va a existir por su identidad y ya no por su pertenencia, y que por lo tanto va a haber que explorar. En cierta forma San Pablo es quien inventa el *yo moderno* como entidad compleja que hay que desentrañar.

Y a partir de estos dos pensamientos fundadores es que se va a habilitar la exploración y la especulación de un *yo* complejo y complicado que puede ser utilizado

como forma de comprendernos no solamente a nosotros mismos, sino también el mundo que nos rodea, es decir, el otro. Y es aquí en donde se plantea ese juego de reflejos entre el *yo* y el *otro* que encontramos en los mitos de Narciso y Medusa: mirándome *yo* veo al *otro* y mirando al *otro* me veo *yo*.

A partir entonces de esta invitación a utilizar el *yo* como forma de comprensión de la experiencia humana, va a haber toda una serie de escritores que van a empezar a inscribirse en esta línea de la exploración del *yo*. Empezando por San Agustín (398) y sus *Confesiones* que van a implantar literariamente una escritura a la primera persona, es decir, el *yo* va a pasar de estatus de simple pronombre personal a ser no solo un personaje sino el protagonista: el héroe de las *Confesiones* es un *yo* que decide confesarse a partir de sus experiencias. Siguiendo luego con Santa Teresa de Jesús (1565) y su maravilloso *Libro de la Vida* en donde su vivido –como lo sugiere el propio título–, será la materia de exposición. En la misma época en Francia vamos a encontrar a Montaigne (1572) quien en el prólogo de sus *Ensayos* nos dice claramente: «*Yo soy yo mismo la materia de mi libro.*» Y algunos años más tarde tenemos a Rousseau (1782) quien en sus *Confesiones* –ya no ante un Dios como lo eran en el caso de San Agustín sino ante un auditorio laico y cívico–, va a formular claramente que dicha obra que va hablar de él mismo: «*podrá servir como comparación para el estudio de los hombres.*». Rousseau deja entonces bien clara esta posibilidad ambigua –heredera de Narciso y Medusa–, que supone encontrar siempre *en el yo al otro* y por lo tanto *al otro en el yo*, demostrando que finalmente *toda escritura de un yo puede contener a un otro*. Lo que de forma más bella va a formular un poco más tarde Rimbaud al escribir: «*Je est un autre / Yo es otro.*».

La segunda razón por la cual creo que las miradas de Narciso y Medusa operan como metáfora de la mirada del artista es porque creo que al igual que estas dos miradas terminan produciendo una transformación, la mirada del artista es una mirada que también transforman lo real. Tanto Narciso como Medusa terminan por medio de sus respectivas miradas trasformándose en otra cosa: él se va transformar en algo vegetal (la flor que lleva su nombre) y ella en algo mineral.

Y esta capacidad que tienen ambas miradas de transformar, de transmutar, de convertir, de transfigurar una cosa en otra, es lo que yo llamo la capacidad poética con la que cuenta el artista, que es aquella que también va a transformar una cosa en otra. Me estoy refiriendo a ese mecanismo que se ha designado también con el célebre nombre de *quijotismo* y que consiste en ver gigantes en donde hay molinos, mecanismo entonces en donde el solo ejercicio de la mirada opera un cambio en lo real que en adelante va a pasar a ser otra cosa: de molino en adelante será gigante.

Y esta transformación de una cosa en otra, es la base epistemológica de lo que es el mecanismo de la creación artística, es decir, el trabajo del poeta: aquel que lleva adelante el acontecimiento de la *poíesis*. Recordemos que el término griego de *poíesis* –descendiente de *poietiké* y de donde derivará la palabra poeta–, remite al campo de la acción de hacer, de fabricar, de confeccionar, de componer, de transformar. Heidegger, al explicar lo que según él sería la *poíesis*, afirma e insiste en esta noción de transformación, asegurando y subrayando que la *poíesis* se trataría de un procedimiento en donde algo se aleja de su posición inicial para convertirse en otra cosa, generándose así una entidad nueva. Heidegger, para ilustrar este procedimiento poético en donde una cosa se transforma en otra, va a utilizar el famoso ejemplo de la caída de una cascada de agua que empieza a surgir cuando la nieve empieza a derretirse. Procedimiento por excelencia de transformación en donde algo se convierte en una entidad nueva. De hecho, todo esto es lo que luego Heidegger va a designar con el término de *estética*.

Es decir, que así como sucede en los mitos de Narciso y Medusa en donde ambas miradas operan una clara transmutación de una cosa en otra, el acto de creación artística, el acto poético, es un acto innegable de transformación, de transmutación, de conversión de una cosa en otra.

Y por último, la tercera razón por la cual creo que las miradas de Narciso y Medusa, operan como metáfora de lo que es la mirada del artista, es un aspecto que me parece fundamental en estos dos mitos y es el hecho de que ambas miradas no solo transforman lo que tienen enfrente, sino que además, lo van a immortalizar: es decir, lo van a transformar en algo eterno e indestructible.

En lo que respecta a Narciso, recordemos que se va a transformar en una flor que según nos dice el mito, deberá renacer en todas las primaveras, es decir, una flor que estará immortalizada por esta especie de permanente renacer primaveral. Desde un punto de vista botánico es interesante destacar que el narciso es una flor que se multiplica indestructiblemente, como lo señala uno de los manuales de botánica al afirmar: «*donde al principio había pocos ejemplares, nos encontraremos con muchos, porque se habrán multiplicado por sí mismos*». Estamos entonces ante una especie de auto-regeneración cíclica e invariable, que hace que el narciso sea una flor casi inmortal que no muere nunca.

En el mito de Medusa, el procedimiento de immortalización es todavía más evidente ya que recordemos que el cruce de su mirada va a petrificar, es decir, a transformar en piedra a todo aquel que la mire de frente. Volver a alguien piedra es por supuesto eliminarlo, es quitarle la vida, pero es también immortalizarlo, volverlo imperecedero: inscribirlo y establecerlo en el tiempo de lo duradero. La piedra es indestructible y si

bien desde un punto de vista geológico puede estar expuesta a la erosión, no se habla nunca de destrucción total de las partículas que la integran.

Y estos dos procedimientos de immortalizar por medio de sus miradas operan para mí como la metáfora perfecta de lo que es la mirada del artista, del creador, del poeta, quien también va a inscribir su producción artística –su producto– en un circuito de inmortalidad, estableciéndola así en la eternidad. El artista es entonces aquel que de alguna manera también immortaliza.

Esto me hace pensar a aquello que sostenía Deleuze cuando afirmaba que el arte es un acto de resistencia, pero no tanto un acto de resistencia en el sentido político o social, sino un acto de resistencia metafísica ya que según Deleuze toda obra de arte resiste a la muerte o a lo que él designa *la idea de la muerte*. En una de sus conferencias Deleuze va a afirmar que nos alcanza con ver una escultura de tres mil años de nuestra era para comprender que toda obra de arte resiste a la muerte, es decir, que será siempre e indefectiblemente un acto de resistencia a la muerte.

Siempre insisto en que no es por azar que el primer texto poético, la primera obra de arte literaria de nuestra humanidad –que está inspirada de toda una serie de relatos sumerios–, aborde como tema central la resistencia a la muerte y la inquietud por la inmortalidad. En efecto *La epopeya de Gilgamesh* que es la más antigua epopeya de la humanidad, escrita en cuneiforme en las famosas tabletas de arcilla alrededor del año 1789 a. C. (inicios del II milenio) por un autor originario supuestamente, de Babilonia es una inmensa obra poética en torno al tema de la inmortalidad: la búsqueda de su héroe Gilgamesh es justamente, conocer una supuesta fórmula para resistir a la idea de la muerte. Gilgamesh no quiere morir y le produce un profundo dolor entender que no está en la naturaleza humana el ser inmortal: «¿También yo tendré que morir? *La angustia invade mis entrañas ...*», se lamenta Gilgamesh en la novena tableta. Esto demuestra para mí que desde su propia fundación ancestral, la escritura literaria se plantea el desafío de la inmortalidad: la resistencia a la muerte a través del relato escrito, es decir, de la producción literaria.

Creo que en todo gesto de creación hay una búsqueda de este resistir a la muerte. Creo que todo poeta le tiene un miedo enorme a la muerte y que ese miedo es una de las fuerzas que nos lleva a crear como una forma de resistir a la mortalidad. Como Gilgamesh no queremos morirnos, no queremos aceptar nuestra condición de mortales. Y entonces con nuestras miradas, al igual que lo hacen Narciso o Medusa, intentamos immortalizar, volver resistente a la muerte los objetos que creamos.

Y creo que esto es lo que explica también la necesidad antropológica que tiene toda comunidad de convocarse y reunirse en torno al arte: una forma de vencer también

como receptores al menos por un instante la muerte. Porque no solo los poetas le tenemos miedo a la muerte, todos compartimos ese miedo. Estoy convencido que justamente una de las funciones del arte es evacuar tanto en el creador como en el receptor, al menos por unos instantes, este miedo a morirnos que tenemos todos y que es el que finalmente nos hace bellamente humanos.

Estos tres aspectos entonces de las miradas en los mitos de Narciso y Medusa –el ambiguo juego del yo y el otro, el poder poético de transformar y la capacidad de inmortalizar–, son los que me permiten afirmar que la creación es este juego de miradas poéticas entre el yo y el otro que, buscando intervenir y transformar el mundo, producen finalmente sistemas de resistencia a la muerte.

Študije / Studies

Julia Kristeva

Qui est Méduse?*

DOI: 10.4312/ars.9.1.23-31

Une belle histoire de têtes coupées traverse l'Antiquité grecque : celle des Gorgones, trois monstres ailés au corps de femme et à la chevelure de serpents, dont le regard changeait en pierre celui qui se risquait à les contempler – Méduse, Euryalé et Sthéno. Pour commencer, Méduse est une jeune fille qui se fait remarquer : séduite puis violée par Poséidon, elle se révèle fertile puisqu'elle accouche de faux jumeaux, le cheval Pégase et le géant Chrysaor. Une longue fable la transforme en terrible puissance. Pour simplifier, disons que le monstre est par deux fois tué : Persée assassine d'abord Méduse pour assurer la protection de sa mère, Danaé, importunée par le roi Polydectès. Ensuite, il délivre Andromède des liens méduséens qui la retiennent et, pour ce faire, tranche la tête de la Gorgone. La mer se teinte de sang, tandis que le vainqueur tient à l'écart l'épouvantail de Méduse, de peur que ne soient changés en statues de pierre ceux qui s'exposeraient à sa vue.

Le premier témoignage de cette délivrance serait iconographique : la scène se déroule sur une amphore corinthienne du début du VI^e siècle av. J.-C., mais la légende de Persée est déjà mentionnée chez Homère. Philostrate, Plinie et Ovide l'enrichissent de précisions. Ovide fait pour sa part intervenir le *reflet*. Méduse, dit-il, se laisse piéger par l'ombre de Persée qui vole au-dessus des flots ; elle se jette sur ce faux double et Persée en profite pour la frapper dans le dos, esquivant ainsi les dents redoutables. Plus encore, Ovide insiste sur la pétrification des végétaux que le sang méduséen transforme en corail. Avant de se laver les mains, Persée dépose délicatement la tête couronnée de serpents sur une couche de feuillage, de peur qu'elle ne se blesse. Mais, à son contact, les tiges souples des algues absorbent le pouvoir monstrueux et se durcissent. Dès lors, le corail – qu'on appelle en grec *gorgônion* – possède la propriété de se minéraliser s'il est exposé à l'air. Dans l'eau, il est une branche flexible, mais dès qu'on l'en retire il devient pierre, *saxum*. Chez Ovide, c'est la contagion tactile, *tactu*, de Gorgô qui pétrifie, mais dans d'autres versions ce sera son regard. Le corail victime de Méduse ? Le grec utilise le mot *gorgoneion* en parallèle avec *gorgônion* pour désigner la figure fixée et visible d'un original vivant mais inaccessible au regard. Le mot générique « corail » pourrait provenir de « coré », qui signifie « jeune fille », comme Méduse ; ou encore il serait une allusion à Coré-Perséphone, la reine des morts, à laquelle appartient la tête coupée de Gorgone ...

* Ce texte est une réimpression du chapitre 2 de l'ouvrage *Visions capitales*. © Éditions Fayard et Éditions de la Martinière, une marque de la Martinière Groupe, Paris (France).

Anthropologues et historiens de l'art n'ont pas manqué de souligner que cette tête visqueuse, entourée d'une chevelure bouclée de serpents, évoque l'organe sexuel féminin – la vulve maternelle qui épouvante le jeune garçon s'il vient à y « jeter un œil ». Freud y déchiffre la fascination et l'horreur que provoque la castration féminine tout autant que la puissance génitale de la mère, vallée originelle des humains. On n'oubliera pas, cependant, en dépliant le symbolisme méduséen, de s'arrêter sur l'œil : Méduse-Gorgone ne saurait être vue, son regard pétrifie, son œil porte malheur ; mauvais œil, il tue. Vulve féminine, la tête de Méduse est un œil glaireux, tuméfié, chassieux ; trou noir dont l'iris immobile s'entoure de lambeaux-lèvres, plis, poils pubiens.

Des profondeurs marines surgit un monstre qui nous épouvante. Il conjugue les maléfices du monde souterrain des morts avec l'abjection des ambivalences maternelles – puissance *et* castration persécutrices. L'imagination antique l'a doté d'un pouvoir scopique qui tient à sa capacité de pétrifier, c'est-à-dire de paralyser, de rendre catatonique, de cadavériser, de tuer par la magie du seul regard. Serait-ce une inversion du regard humain qui désire précisément capter l'horreur de l'autre, la figer, l'éliminer ? Méduse renverrait-elle, le maléfice en plus, le regard décapant-décapitant que lui adresse l'homme, héros farouche ? Qui regarde qui ? Qui tue qui ? Répétitions, reflets : entre Persée et la Gorgone se noue une dialectique de représentations qui reproduit les passions ambivalentes de la séparation mère-enfant. Heureusement, le va-et-vient se résume en une issue brutale et simple : le regard de Méduse tue, mais c'est le *reflet* – figure du dédoublement, de la représentation – qui finit par tuer Méduse. En effet, la mégère monstrueuse ne se laisse voir qu'une fois décapitée, et ce n'est possible que ... dans son reflet. Plusieurs versions iconographiques de la délivrance d'Andromède par Persée présentent les deux amants contemplant la tête de Gorgone, coupée, se reflétant dans la mer, dans un puits, ou sur le bouclier d'Athéna. Ainsi, ce vase du IV^e siècle av. J.-C. : sur un cratère, Athéna assise sur son bouclier tient au-dessus d'une source la tête tranchée dont Persée ne dévore des yeux que ... le reflet (Fig. 1). Une fresque pompéienne du 1^{er} siècle ap. J.-C. montre également Persée et Andromède regardant la tête coupée de Gorgone. Sur une autre peinture (céramique italote du IV^e siècle), Athéna, Persée et Hermès laissent converger leurs regards vers le reflet inversé de Méduse en position de blason sur le bouclier de la déesse, à l'endroit même où se dessine habituellement un *gorgoneion*. Cette image est également visible sur des miroirs étrusques des IV^e et III^e siècles. Bien avant La Rochefoucauld, qui nous a appris que ni la mort ni le soleil ne se peuvent regarder fixement, Athéna serait-elle l'inventeur du rétroviseur, qui permet d'affronter l'horreur, non pas dans le face-à-face, mais à partir du duplicata, du simulacre ?



Fig. 1. Peintre de Tarpoley, *Cratère apulien*, IV^e siècle av. J.-C., céramique, 20,3 cm.
Boston, musée des Beaux-Arts.

Méduse-Gorgone ne devient donc supportable qu'en tant qu'*eikôn*. Coupez la tête du monstre et proposez son reflet à la vue : ce n'est qu'ainsi que vous serez protégés de la mort et du sexe féminin qui pourraient vous y absorber. Réfléchissez le monstre par l'intermédiaire de la sagesse, et la vie vous sera garantie ... par l'image, en somme. Serait-ce là la voie du salut ? On peut le supposer. Une tradition tardive évoque Persée comme fondateur de la ville phrygienne au nom explicite d'Iconion, ou Eikonion, qu'un poète tardif désigne comme « fabrique d'images de Gorgô » (*eikasteria gorgous*) : images représentant Gorgô ou images réalisées par Gorgô ? On ne peut que suivre Françoise Frontisi-Ducroux lorsqu'elle affirme avec force « le statut nécessairement iconique de la face de Gorgô [comme] vision interdite qui n'est accessible aux humains que sous forme d'*eikôn*¹ ».

Giacinto Calandrucci dessine à la sanguine une *Tête de Méduse* (Fig. 2) dont l'horreur se lit aussi bien dans la bouche béante et dentée, que dans la torsade de serpents qui la coiffe et dans les traits épais, d'une laideur primaire : tête de femme, de mâle guerrier ou de criminel sauvage ? Cette ambivalence sexuelle n'est pas vraiment un contresens du mythe antique. Méduse est abjecte en tant que mère primitive détentrice de cette indifférenciation archaïque où il n'y a ni sujet ni objet, rien que l'abject du gluant et du visqueux. De surcroît, et en tant que femme excitée, Méduse exhibe une vulve à laquelle les maléfices confèrent une puissance plus que phallique : tyran femelle apparemment castrée, elle reste fantasmatiquement à castrer. C'est dire qu'« elle » est un peu « il », et même plus qu'un peu : elle possède l'aspect terrifiant de l'humanité, cette épouvante que suscite la force phallique vitale, indissociable de l'effroi

1 Frontisi-Ducroux, F., « Andromède et la naissance du corail », in S. Georgoudi et J.-P. Vernant, *Mythes grecs au figuré*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. des Histoires », 1996, p. 50 sq., 135-166, 226 note 35.

que provoquent la castration et la mort. *Choïros*, en grec, signifie à la foi la vulve et le cochon : serait-ce donc « ça » que vise Parménide quand il demande au jeune Socrate s'il conçoit une Idée pour « poil, boue, crasse, ou toute chose, la plus dépréciée et la plus vile² » ? La laideur absolue du trou originaire est associée au postiche phallique dans la figure de Baubô, autre monstruosité antique liée aux mystères d'Eleusis, qu'on rapproche souvent de Méduse, et qui a « réjoui » Déméter en lui dévoilant sa « nature ». Qu'a vu alors Déméter ? « Le nom de la femme qui mit fin au deuil de Déméter signifie : *la vulve*. La plupart des philologues rattache ce mot à Baubon, qui signifie godemiché », précise Georges Devereux³. Baubô – la castration compensée par un simulacre phallique ? Ou, au contraire, le simulacre phallique révélant le pouvoir abject, non encore apparent, de la Mère détentrice de la vie pour la mort, antérieurement à toute capacité de représentation ?



Fig. 2. Atelier de Giacinto Caladrucci (Palerme, 1646 – *id.* 1707), *Tête de Méduse*, XVII^e siècle, sanguine, 32,2 x 17 cm.
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

2 Platon, *Parménide*, 130 D., cité par A. Roger, « *Vulva, vultus, phallus* », *Communications*, « Parure, pudeur, étiquette », 46, Le Seuil, 1987, p. 183.

3 G. Devereux, *Baubô. La Vulve mythique*, cité par A. Roger, « *Vulva, vultus, phallus* », p. 185.

La peur de l'organe génital féminin est dans tous les cas si intense que les artistes préhistoriques conjurent son pouvoir en le remplaçant par le crâne ou le visage féminin, ou au contraire l'hypertrophient en sculptant des vulves dilatées (voir celles de La Ferrassie, 30 000 av. J.-C.) qui hyperbolisent la vulve mais abolissent le visage. On aurait, en somme, le choix entre *vulva* et *vultus*, le sexe et le visage, deux équivalents fantasmatiques que le mythe de Méduse réunira des millénaires plus tard. Vulvaire, phallique, nécessitant sinon l'effacement du visage, du moins sa décollation pour qu'une représentation puisse en prendre le relais, Méduse est au cœur de l'aventure iconique des humains. Serait-elle une nouvelle variante des rites crâniens que nous avons mentionnés plus haut, plus spécifiquement orientée vers la peur du féminin que vers la peur de la mort, mais à condition d'y associer toutes les terreurs ? La vie que donne la mère n'est-elle pas une vie pour la mort ? La mère-Méduse donnerait ainsi, immédiatement, la mort. L'acte sexuel n'est-t-il pas, à son tour, une menace perpétuelle pour l'homme ? Menace de perdre son pouvoir de pénétration et de possession, jusqu'à s'engloutir dans des fonds sous-marins aveugles, jusqu'à perdre la face, disparaître, se pétrifier comme le corail. Non pas pour durer, tel le *gorgônion*, mais au contraire pour mieux mourir.

« Le monde appartient aux femmes,
C'est-à-dire à la mort.
Là-dessus, tout le monde ment⁴. »

Si Méduse incarne la peur qu'éveille chez l'homme l'organe féminin supposé engloutissant et castré, la mythologie de la « mante religieuse » évoque, en *contre-point*, la peur d'être dévoré en même temps qu'émasculé par la partenaire agressive et avide. Cet insecte de la famille des Mantidés dont la femelle dévore le mâle pendant et après l'accouplement, a suscité dans la mythologie mondiale maintes légendes associant nutrition et sexualité, fantasmes de dévoration et fantasmes de castration. Non plus visuelle mais orale, la menace se porte ici sélectivement sur le pénis de l'homme, et la mante religieuse apparaît comme la cousine brutalement érotique de la glauque Méduse.

Le marquis de Sade reprend et amplifie cette veine en associant satisfaction sexuelle et décapitation. Tel un succédané de Méduse et de la mante, mais plus proche de cette dernière, Lady Clarwil, dans *La Nouvelle Justine*, immole tous ceux dont elle est la maîtresse et ne se lasse pas de pratiquer, parmi d'autres raffinements érotiques, le cannibalisme sur ses amants. Le divin marquis raille l'Être suprême en lui opposant la puissance destructrice du plaisir sexuel, dont l'agent principal serait la Femme plus-que-castratrice, décapitante et dévoratrice, à la jouissance mortifère.

4 P. Sollers, *Femmes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 13.

Mais tandis que D. A. F. de Sade sature le versant érotique des liaisons dangereuses entre les humains révélés à leur vérité de maintes religieuses, le mythe de Méduse fixe la vengeance précoce sur le continent féminin, une vengeance où s'ancre la capacité même d'hallucination et de représentation. Coupez la tête de Méduse et faites-en un reflet, si vous voulez (la) voir, si vous voulez savoir. Le spectacle, la spéculation – qu'elle soit érotique ou philosophique – s'enracinent dans vos premiers triomphes sur vos terreurs archaïques ; ils dépendent de vos aptitudes à regarder en face, et à faire voir à d'autres, vos mélancolies endogènes. À partir de là, vous pouvez donner libre cours à vos phantasmes, y compris ... à vos phantasmes « sadiens ». Méduse serait-elle la déesse tutélaire des visionnaires, des artistes ?

Jacopo Zucchi, qui connaît bien son Ovide, élève et assistant de Vasari, décorateur talentueux du Palazzo Firenze, et qui a peint aussi la *Messe de saint Grégoire* pour l'église de la Santa Trinita dei Pellegrini à Rome, est l'auteur d'un projet de fontaine où l'on voit Persée exhiber la tête coupée de Méduse (Fig. 3). Pégase surveille la composition au sommet, les corps féminins s'ébattent dans les flots, tandis que les coraux durcissent déjà – « transsubstantiation » avant la lettre du sang méduséen.

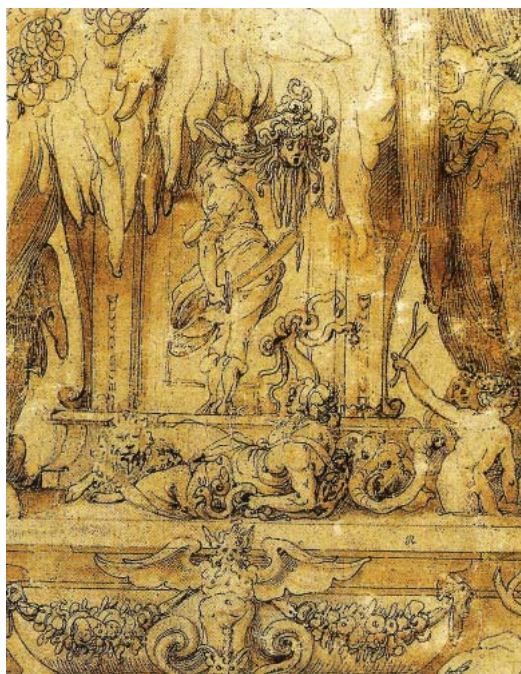


Fig. 3. Jacopo Zucchi (Florence, vers 1542 – Rome, 1596), *Projet de fontaine avec Persée tuant Méduse ; Pégase (détail)*, vers 1580, encore brune, lavis brun, plume, 45,7 x 33,4 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Poussin dans son classique dessin *L'Origine du corail* s'attache aux mêmes visions : il faut décapiter Méduse pour que « ça » prenne forme, pour que l'informe menace devienne visible corail, pour que le gluant-mou-fluide-menaçant-invisible prenne enfin forme. Son Persée qui dépose la tête du monstre sur les algues annonce la tête des bourreaux dans le dessin du *Martyre de saint Érasme* ; tandis que dans un style proche de *l'Empire de Flore* de Windsor, l'invention corallienne se teinte du rouge du sang gorgonéen, qui transforme l'informe végétal en formes indélébiles. Le corail, prototype du dessin, à condition que Méduse soit décapitée ? À tous les artistes, salut !

La vision la plus spectaculaire, la plus célèbre, est sans doute la grande statue en bronze de Benvenuto Cellini du *Persée* pour la place de la Seigneurie à Florence (Fig. 4). Inspiré de Michel-Ange, ce chef-d'œuvre inaugural du maniérisme exécuté pour Côme I^{er} de Médicis a littéralement emporté son auteur, si l'on en juge d'après l'enthousiasme et l'anxiété jubilatoire qui transparaissent dans les fameuses *Vies* de Vasari. Cet artiste aventureux, médailleur, orfèvre, sculpteur, ce tempérament impulsif semble se plaire à merveille dans la création du groupe méduséen qui nous accueille aujourd'hui devant les Offices, rivalisant avec les œuvres de Donatello, de Michel-Ange et de Bandinelli, et exhibant ses « huit points de vue » (au moins !) incomparables – comme le veut la théorie de l'époque et de l'auteur – aux regards éblouis des foules giratoires. Plus posé que les modèles antérieurs gracieux et virevoltants, ce Persée athlétique penche une belle tête dont la nuque n'est pourtant qu'un satyre grimaçant, tout en piétinant le corps décapité d'une femme dont on s'est plu à souligner les formes disparates : seins de jeune fille greffés sur un torse opulent et fort peu féminin. Tandis que l'épée pointe vers nous en prolongeant le sexe du héros, sa main gauche tient en haut, tout près de son propre visage, et comme sa chagrine doublure, la tête tranchée de Méduse. Une inquiétante impression de similarité se dégage de cette torsade : couché-debout, tranché-érigé, homme-femme, vieux-jeune. Un jeu de miroir où le héros exhiberait, dans les deux pièces du corps d'où giclent des jets de sang métallique, sa propre castration : simultanément angoissée – comme l'indique le recul du visage penché de Persée, et triomphale – comme le suggèrent la pose et plus insidieusement encore le torse offert, vivant, généreusement saignant, de Méduse elle-même. Nous savons désormais que l'« épreuve du miroir » est essentielle pour former l'identité archaïque du petit enfant, et qu'elle structure les incertitudes imaginaires de l'être parlant que nous sommes. Le *Persée* de Benvenuto Cellini, peut-être plus magistralement que les autres figurations méduséennes, nous fait voir que dans le *tain* de ce miroir se logent le triomphe sur la mère – le héros ne possède-t-il pas désormais la représentation de son visage et de sa tête *comme s'ils étaient les siens* – en même temps que l'affrontement infini avec l'angoisse de castration.



Fig. 4. Benvenuto Cellini (Florence, 1500 – *id.* 1571), *Persée avec la tête de Méduse*, 1553, bronze, 320 cm. Florence, loge des lanzi.



Fig. 5. Pierre Brébiette (Mantes, vers 1598 – Paris, 1650), *Persée décapitant Méduse avec l'aide de Minerve*, 1633-1638, sanguine, 23,6 x 18,9 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Au temps de Richelieu et de Mazarin, de la Fronde et de saint Vincent de Paul, Pierre Brébiette n'ignore pas les dévots et les saintes en extase, mais aime aussi glorifier le vin et la beauté naïve des jeunes filles (Fig. 5). Au carrefour des élans cartésiens, des quêtes mystiques et du libertinage, réapparaît, sous la sanguine, une Méduse en déesse romaine. Elle a préservé ses boucles serpentine, mais dans un décor de têtes coupées qui associe, explicitement cette fois, le culte crânien à la décapitation iconopoïétique du monstre vulvaire.

Méduse survit au XX^e siècle. Jusqu'à Alberto Giacometti qui persiste dans la figuration quasi masculine, androgyne, de la face fatale enveloppée de serpents. Dans *La Rétine malade de l'artiste*, Edvard Munch, sans faire voir Méduse, en présente néanmoins l'effet sur l'artiste : sa rétine est atteinte. Aveuglé, mais seulement à demi, le dessinateur ne voit l'horreur que d'un œil. Précaution nécessaire, ruse de la maladie pour ne pas succomber à la vérité abjecte ?

Œuvre-reflet et œuvre-corail. Une généalogie secrète se dessine au fil des siècles entre le pouvoir des Gorgones et l'expérience esthétique. Elle nous fait comprendre que si l'artiste parvient à éviter d'être la victime de Méduse, c'est parce qu'il la reflète tout en étant une transsubstantiation de son sang. Le mythe de Méduse annonce déjà une esthétique de l'incarnation.

Luz Neira

Medusa en los mosaicos romanos: de la mirada que petrificaba a una mirada apotropaica¹

Palabras clave: Antigüedad, mitos, mirada, Medusa, valor apotropaico, mosaicos romanos, *domus*, *villae*

DOI: 10.4312/ars.9.1.32-57

Introducción a la mirada en el mito

La mirada en la representación de episodios mitológicos responde a una gran diversidad, acorde a la variedad de las distintas leyendas en las que la mirada es esencial. En este sentido, tanto desde un punto de vista iconográfico como conceptual y simbólico son muy diferentes las miradas plasmadas. Miradas correspondidas, miradas de quién mira sin ser visto, miradas prohibidas, la consecuencia de una de estas miradas sin que la mirada aparezca de modo explícito ..., e incluso la mirada como recurso visual que, a su vez, atrae la mirada del espectador hacia el personaje o los personajes objeto de atención. En todas ellas, es protagonista tanto quien mira como quien es mirado.

Miradas correspondidas, como en algunas representaciones del Rapto de Europa, a lomos del bello toro blanco en el que se ha metamorfoseado Zeus, en alusión a la atracción sentida en una playa de la patria fenicia de la princesa, que, tras una intensa travesía marina culminaría después con la unión hierogámica en la isla de Creta y con el consiguiente nacimiento, al menos, de Minos, rey mítico y epónimo del mundo minoico. Una leyenda etiológica que, simbolizando el reconocimiento de los griegos al préstamo fenicio, evoca el surgimiento de la civilización en el continente, denominado a partir de este episodio como Europa, y que resaltaba, en aquel proceso, el papel pionero de Creta (Wattel de Croizant, 1997; López Monteagudo, San Nicolás, 2013).

Miradas de quién mira sin ser visto, de las que son imágenes muy elocuentes, y similares desde el punto de vista iconográfico, las escenas protagonizadas por Dioniso y Ariadna y Marte e *Ilia/Rea Silvia*. En el caso de Ariadna, la joven cretense, al haberse quedado dormida y ser abandonada por Teseo en la isla de Naxos, es descubierta por

¹ Este trabajo es resultado de la investigación desarrollada en el marco del Proyecto europeo de Cultura *Crossing Stages* (2013-2015), liderado por la UC3M.

Dioniso, o por un sátiro de su cortejo que levanta incluso el vestido de la joven con el fin de mostrársela al dios (San Nicolás, 2013, figs. 54-59); así como el sobrevuelo de Marte por el Lacio contemplando a la bella vestal que, habiendo ido en busca de agua, se había quedado dormida a orillas del Tíber (Neira, 2005; Neira, 2009).

En ambas escenas, el sueño de Ariadna e *Ilia/Rea Silvia* es sinónimo de su inconsciencia, ingenuidad e inocencia², ya que en particular en el caso de *Ilia/Rea Silvia* su sueño la salva de cualquier atisbo de consentimiento a la unión carnal de la que nacerían Rómulo y Remo, pues ¡cómo iba a ser el futuro fundador de Roma hijo de una vestal que hubiera incumplido el voto de castidad! De este modo se garantizaban los nobles orígenes genealógicos que remontaban a Troya, pero sin manchar la imagen de la madre.

Miradas prohibidas, con fatales consecuencias, como la del «voyeur» Acteón, convertido en ciervo por la afrenta de mirar a la diosa mientras disfrutaba del baño, en compañía de las ninfas (*LIMC* I, 1981, Acteón), como imagen expresiva del mito como fórmula de control social sobre el que volveremos más adelante.

E incluso la consecuencia misma de una de estas miradas prohibidas, como pueda ser la propia imagen de Acteón, ya convertido en ciervo, mientras es devorado por sus propios perros (*LIMC* I, 1981, Acteón; Mourao, 2014, 199-200, fig. 74), si bien, según una tradición recordada por Pausanias (*Descripción de Grecia*, IX, 34, 4), Acteón de alguna manera sobrevive en la estatua que el centauro Quirón modela para consolar a sus perros, ya que en Orcomene (Arcadia), el oráculo ordenó buscar todos los restos de Acteón, darles sepultura y hacer una figura de bronce, a la que cada año se dedicaban sacrificios fúnebres.

E incluso la mirada como recurso visual que, a su vez, atrae la mirada del espectador hacia el personaje o los personajes objeto de atención, entre cuyos ejemplos podemos citar las representaciones de Aquiles en Esciros, donde, como paradoja, oculto a la mirada de extraños en el gineceo del palacio del rey Licomedes en Esciros, destaca la figura de Aquiles, quien, mediante el recurso de personajes que dirigen su mirada hacia él, siente, no obstante, ante la estratagema de Odiseo, la llamada del deber y, por tanto, la asunción de su fatal destino. Una decisión que aparece reflejada captando al héroe en el instante previo a tomar las armas y, en concreto, el escudo, o en el mismo momento de enarbolarlo (Neira, 2012).

A este respecto, en algunas pinturas pompeyanas y en el mosaico parietal –*in situ*– del ninfeo de la *domus* de Apolo también en Pompeya, de mediados del siglo I d. C.,

2 Acerca del profundo sueño en el que aparecen sumidas algunas representaciones femeninas como estrategia para eliminar cualquier atisbo de su responsabilidad o consentimiento, ya nos hemos pronunciado en Neira, 2011.

la representación del escudo con el centauro Quirón instruyendo al joven Aquiles, refuerza de modo subliminal, que la decisión de Aquiles es en realidad la renuncia a aquel travestismo que, como fémina, Arminda o Pirra, según los autores, le mantenía en el gineceo, bajo la protección y la seguridad de la esfera doméstica, y significa el regreso consciente a su verdadero yo, la asunción de su auténtico papel y, en definitiva, de su trágico destino (Ghedini, 1997).

Un destino fatal e ineludible en el transcurso de la Guerra de Troya que se adivina igualmente en las imágenes de otros célebres mosaicos al contemplar al héroe enarbolando el escudo (Neira, 2012).

En suma, miradas de complicidad (Europa), sueños que revelan la inconsciencia y la ausencia de responsabilidad (*Ilia/Rea Silvia*), miradas prohibidas, y sus fatales consecuencias, como medio de control social (Acteón), miradas que dirigen nuestra atención hacia el protagonista (Aquiles). En todas ellas, es protagonista tanto quien mira como quien es mirado.

Sin olvidar la mirada de sí mismo, la que, por su significado a través del análisis de las representaciones de la propia imagen reflejada, en particular en un espejo o en el agua, aluden a la mismidad y la alteridad.

Es el caso de Afrodita/Venus, en escenas denominadas del Triunfo, en concreto aquellas en las que la figura de la diosa es recreada en el instante de su denominada «toilette» (Neira, 2012a), donde una cuestión es la imagen en sí misma y otra lo que el espectador ve a través de ella, contraponiéndose la estética y la fantasía, la objetividad y la subjetividad, la realidad y la ilusión. Y en esta línea, el reflejo desvela la realidad o la falsedad, la propia identidad o el descubrimiento de lo «otro», la mismidad y alteridad. Puede decirse, por tanto, que la imagen reflejada es un dispositivo de evocación, es un emblema de todo aquello de lo que vemos sin ver y, a la vez, de lo que queríamos ver y no vemos (López Monteagudo, 2013, 206-208, fig. 31), de las nereidas y de algunas representaciones que, como un fenómeno muy significativo en la Antigüedad Tardía, reproducen la imagen de una *domina* en el escenario doméstico de sus posesiones recibiendo las ofrendas de sus sirvientes y en particular en plena «toilette» junto a sus doncellas, en actitudes más propias de la iconografía de determinadas divinidades femeninas, como Venus, por ejemplo en un pavimento de las termas de la villa de Sidi Ghrib, en las cercanías de Carthago, en torno a principios del siglo V d. C. (Neira, 2011, 7-11).

En estrecha relación con la imagen reflejada, la contemplación del propio rostro reflejado, sin embargo, no siempre agrada a quién se mira, tal y como nos recuerdan algunos autores antiguos (Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 383-385; Ovidio, *Fasti*, VI, 695-

709; Higino, *Fabulas*, 165) al relatar un episodio atribuido a Atenea, quien habría desechado la idea de tocar la flauta al contemplar su rostro deforme en el agua, con los carrillos hinchados³, según se documenta en un mosaico del siglo IV d. C., hallado en Kelibia (Túnez) que se conserva en el Museo de Nabeul (Blanchard-Lémée et al., 1995). Es posible que este episodio, sobre el rechazo de Atenea hacia una parte de sí misma, simbolice ese conflicto permanente en el ser humano entre la mismidad y la alteridad.

En relación todavía con el reflejo de uno mismo en el agua, pero con diferente desenlace, es preciso retornar de nuevo a la leyenda del baño de Artemisa/Diana, que, entre otros autores, nos ha sido transmitida también por Ovidio (*Metamorfosis*, III, 138-252) y por Higino en dos de sus *Fabulas* (*Fabulae*, 180-181). A este respecto, ambos coinciden en señalar que en el transcurso de aquel célebre baño en la fuente llamada Partenia,

mientras allí se lava la Titania en su acostumbrada linfa, he aquí que el nieto de Cadmo, diferida parte de sus labores, por un bosque desconocido con no certeros pasos errante, llega a esa floresta: así a él sus hados lo llevaban. El cual, una vez entró, rorantes de sus manantiales, en esas cavernas, como ellas estaban, desnudas sus pechos las ninfas se golpearon al verle un hombre (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 174-176),

o más escuetamente «se puso a la vista de la diosa» (*Fabulae*, 181, 1) Acteón y fue descubierto por ella y las ninfas que la acompañaban.

No obstante, en el mosaico tunecino de *Thaenae* (Blanchard-Lémée, 1995) de fines del siglo III, que se conserva en el Museo de El Bardo, o en el mosaico argelino de las Termas Filadelfis de Timgad, que se fecha ya a fines del siglo IV o comienzos del V (Germain, 1969, 19-23, lám. VII), el descubrimiento y el sobresalto de la diosa se produce al contemplar no su voluptuoso cuerpo al desnudo reflejado en el agua, sino el reflejo de la imagen de Acteón, que, escondido y agazapado en las alturas de la caverna, se había quedado extasiado como un auténtico «voyeur».

Sin embargo, el episodio más emblemático en torno a la imagen reflejada es la conocida leyenda de Narciso, cuya fuente literaria más antigua de las conservadas se documenta, 50 años antes que el texto de Ovidio (*Metamorfosis*, III, 339-510), en un

3 Higino ofrece algunos detalles más en su obra (*Fabulae*, 165) : «Se dice que Minerva fue la primera que fabricó un aulós con huesos de ciervo y acudió a un banquete de los dioses para tocarlo. Juno y Venus se burlaron de ella, porque al hinchar los carrillos se le había puesto la cara azulada. Como la habían visto fea y se habían burlado de ella al tocar, fue al bosque de Ida a una fuente; se puso a tocar allí y, mirándose en el agua, vio que se habían burlado de ella con razón. Por eso tiró el aulós y, maldiciéndolo, deseó que cualquiera que lo cogiera sufriera un grave castigo ...». Este no sería otro que el pobre Marsyas, representado ya en plena competición con Apolo en numerosas pinturas de vasos griegos y otros soportes, quien tanto por la maldición de Atenea como por la osadía de competir con Apolo sería castigado a morir desollado colgado de un árbol, según refiere también Ovidio en otro pasaje (*Metamorfosis*, VI, 383-).

Papiro de Oxirrincó, descubierto en 2004. Ambos textos mencionan la insensibilidad de Narciso al amor de numerosos jóvenes y ninfas⁴, afligidos por el desprecio del joven, quien, como es sabido, finalmente habría de caer rendido ante el reflejo de su propio rostro en el agua de una fuente.

Ovidio describe que, a la vista de aquella imagen, se queda «como una estatua esculpida en mármol de Paros» y, lo más significativo, cree que es otro, enamorándose locamente de una imagen de la que ignora el nombre y la naturaleza. De hecho, Narciso afirma entre fascinado y destrozado «Soy seducido, yo veo, pero lo que veo no lo puedo asir», si bien finalmente termina dramáticamente por reconocerse, cumpliéndose entonces la profecía de Tiresias, cuando, a la pregunta de su madre, la ninfa Liriopé sobre la duración de la vida de su hijo, el adivino contestó que el niño vivirá largos años y tendrá una vejez prolongada siempre que no se conozca: *si se non noverit* (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 346-350).

La imagen reflejada nos da la imagen real y la imagen soñada, la mismidad y la alteridad. Pero también el plano del tiempo, porque la imagen reflejada no es tanto la imagen del presente, como la evocación del pasado, de otra identidad, o la emoción del futuro (López Monteagudo, 2013).

No obstante, al abordar la mirada en el mito, destaca sobre todas las antes citadas la leyenda de Medusa, como representativa de aquella mirada en sí misma fatal, que es preciso eludir a riesgo de quedar petrificado, una hazaña solo conseguida por Perseo, gracias a la inestimable ayuda de los dioses, de Hermes y, en particular, de Atenea. Y a consecuencia, la mirada que se transforma y se convierte en apotropaica.

Se trata de una mirada que, de modo extraordinario, al petrificar simboliza lo marginal, al otro, al mundo ajeno al ordenado mundo griego, y por tanto, sus estrategias para evitarla el triunfo de la civilización. En cierto modo la leyenda combina la mirada de fatales consecuencias y aspectos de la mirada a través de imágenes reflejadas, pues si los autores antiguos mencionan el efecto petrificante y mortífero de la mirada de Medusa, el episodio relativo a la estrategia urdida para su decapitación incluye elementos propios de las imágenes reflejadas, al eludir Perseo su mirada, mirando la imagen de Medusa reflejada en el escudo para atinar en la decapitación:

4 Entre todos los despreciados destaca Eco, mencionada también por Nonnos de Panopolis, autor del siglo V d. C. en sus *Dionysiacas*. Eco aparece en algunas pinturas pompeyanas y en uno de los mosaicos de Antioquía, identificados ambos por su nombre, y de un *eros* con una antorcha, haciendo referencia al amor no correspondido de la joven y al castigo que, por este motivo, los dioses imponen a Narciso, que es enamorarse de la imagen reflejada en el agua, lo que le conducirá a la muerte. Si bien es más frecuente la representación única de Narciso en otra serie de pinturas pompeyanas y en la mayoría de los mosaicos documentados, que parecen evocar los siguientes versos de Ovidio.

Perseo se detuvo junto a ellas aún dormidas y, guiada su mano por Atenea, volviendo la mirada hacia el escudo de bronce en el que se reflejaba la imagen de la Gorgona, la decapitó ... Perseo guardó la cabeza de Medusa en el talego y emprendió el regreso. Las otras Gorgonas despertaron de su sueño y lo persiguieron, pero no podían verlo pues iba cubierto con el yelmo (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 3).

Respecto a la consideración de Medusa y sus hermanas las Gorgonas como pertenecientes al mundo marginal, dominado por la barbarie, son sumamente reveladoras las referencias de algunos autores antiguos acerca del espacio geográfico en el que las tres hermanas habitaban, si bien no coinciden de modo preciso en la denominación del lugar.

Cerca de las Hespérides, según Hesíodo (*Theog.*, 274), quien nos revela además algunos de los datos más significativos de Medusa, su unión con Poseidón, la propia decapitación y los «seres» a los que dio a luz:

[...] y a las Gorgonas que viven al otro lado del ilustre Océano, en el confín del mundo hacia la noche, donde las Hespérides de aguda voz: Esteno, Euríale y Medusa desventurada; ésta era mortal y las otras inmortales y exentas de vejez las dos. Con ella sola se acostó el de Azulada Cabellera en un suave prado, entre primaverales flores. Y cuando Perseo le cercenó la cabeza, de dentro brotó el enorme Crisaor y el caballo Pegaso. A éste le venía el nombre del que nació junto a los manantiales del Océano, y a aquél porque tenía en sus manos una espada de oro. [...] monstruo extraordinario, en nada parecido a los hombres ni a los inmortales dioses, tuvo Medusa en una cóncava gruta: la divina y astuta Equidna, mitad ninfa de ojos vivos y hermosas mejillas, mitad en cambio monstruosa y terrible serpiente, enorme, jaspeada y sanguinaria, bajo las entrañas de la venerable tierra (Hesíodo, *Teogonía*, 295-301).

Sobre la localización de Medusa y sus dos hermanas, las Gorgonas, Píndaro (*Pin., Píticas*, X, 30-50) las sitúa cerca de los Hiperbóreos, Esquilo (*Aesch. Prometeo*, 791) en Cístene, Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, 3, 52, 4) en las regiones del oeste de Libia, más allá de las fronteras del mundo civilizado, Lucano (*Farsalia*, 9, 619) en los últimos confines de Libia, allí donde la tierra ardiente se une con el océano; donde los campos están desprovistos de árboles y plantas, sin cultivo, pero llenos de rocas resultado de la mirada de su reina, mientras Virgilio (*Eneida*, VI, 390-396) refiere que la Gorgona habita en la entrada del Orco, con otros monstruosos seres.

Más allá de su ubicación concreta en el extremo occidente, según la interpretación tradicional del mito, la idea de la decapitación de Medusa habría sido una estrategia de Polidectes para alejar al joven Perseo de la isla de Sérifos con el fin de lograr la mano

de su madre, Dánae. Sin embargo, otra versión referida por Apolodoro menciona que, ante la dificultad de obtener la mano de su amada Dánae, Polidectes había solicitado a sus amigos regalos para concurrir a la mano de Hipodamía, dándose en este contexto el atrevimiento del ingenuo Perseo, quien le habría asegurado que, si se lo pedía, podría traerle la mismísima cabeza de la mortal de las Gorgonas:

El hermano de Dictis, Polidectes, que era rey de Sérifos, se enamoró de Dánae, pero ante la dificultad de yacer con ella porque Perseo era ya adulto, convocó a sus amigos y con ellos a Perseo diciéndoles que reunieran regalos de boda para Hipodamía, hija de Enómao. Al decir Perseo que no vacilaría ni ante la cabeza de la Górgona, Polidectes pidió a los demás que buscasen caballos, pero de Perseo no aceptó caballos sino que le ordenó traer la cabeza de la Gorgona (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 2).

La versión que nos transmite Apolodoro nos recuerda a aquella leyenda en torno al encuentro de Pelias y Jasón, en cuyo transcurso habría tenido lugar, a instancias de Pelias, la formulación de una estratagema para alejar a un rival que pretendiera apoderarse de su trono. Como se recordará, Jasón le respondió a Pelias que, en ese caso, él enviaría a su oponente a la búsqueda de una misión imposible, el vellocino de oro. Y del mismo modo que a continuación Pelias le encargó a Jasón la recuperación del célebre vellocino de oro, Polidectes habría tomado buena nota de la idea de Perseo, encomendándole otra misión «imposible», la decapitación de Medusa.



Fig. 1. Ánfora beocia, 670 a. C. Musée du Louvre, París.
Según J. Boardman (2001), *The history of Greek Vases*, Londres, lám. 47.

Al mencionar los detalles y peligros de tal gesta, el propio Hesíodo en otra de sus obras (*Escudo*, 223-224) alude a los rasgos horribles de las Gorgonas, como fiel reflejo de la representación de la barbarie: «[...] Detrás de él, las Gorgonas horrendas e indecibles se precipitaban ansiosas de cogerle ... », tal y como se documenta en las representaciones más antiguas de la pintura de vasos de época arcaica, en concreto en la plasmada en un ánfora beocia, fechada en torno al 670 a. C. y conservada en el Museo del Louvre (Fig. 1) en la que Perseo aparece decapitando a una Medusa mitad humana, mitad animal, y en otras muchas en las cuales Medusa figura representada con cara horripilante y grotesca, como en el olpe del Pintor de Amasis, fechado hacia el 550 a. C., en el que Perseo decapita a una Medusa alada con cuerpo humano y cabeza monstruosa, boca y ojos amplios, dientes grandes, largos y afilados colmillos, lengua repelente y serpientes en la cabeza y en la cintura.

Un aspecto que evocan también siglos después Apolonio de Rodas (*Argonaúticas*, IV, 1515) al referirse al retorno triunfal de Perseo, tras conseguir la hazaña, «llevando al rey la cabeza recién cortada de la Gorgona, todas las gotas de negra sangre que cayeron al suelo hicieron germinar la especie de aquellas serpientes», y Ovidio (*Metamorfosis*, IV, 735-) al describirnos el regreso de Perseo a su paso por Libia «[...] para no dañar con la dura arena la cabeza portadora de serpientes, mulle la tierra con hojas y extiende retoños nacidos bajo el agua y pone encima la cabeza de la Forcínide Medusa».

Píndaro (*Píticas*, XII, 15-20), no obstante, mencionaba a Medusa con el apelativo de «la de hermosas mejillas», preludiando la Medusa bella que siglos más tarde el mismo Ovidio nos describe en su *Metamorfosis*:

Ella era de una belleza resplandeciente y fue esperanza deseada por muchos pretendientes, y en toda ella nada hubo más notable que su cabellera; he encontrado a quien contara que él la había visto. Se dice que a ella la violó el soberano del mar en el templo de Minerva; se volvió y ocultó con la égida su casto rostro la hija de Júpiter, y para que esto no quedara sin castigo, convirtió en repulsivas serpientes la cabellera de la Górgona. También ahora, para aterrorizar a sus enemigos, que quedan paralizados por el miedo, lleva delante de su pecho las serpientes que ella produjo (Ovidio, *Metamorfosis* (IV, 753-790).

El relato de Ovidio es, por tanto, muy esclarecedor, al describir la belleza, en origen, y en concreto los hermosos cabellos de la joven Medusa, quien por su esplendoroso aspecto habría suscitado el interés y el deseo de numerosos pretendientes, entre los que se cuenta el mismo dios Poseidón, a cuya unión y descendencia hacía alusión Hesíodo, si bien Ovidio menciona explícitamente que dicha unión fue en realidad una violación en el espacio sagrado de un templo dedicado a Atenea, siendo la joven una víctima de la ira de la diosa y de su propia transformación, la de sus hermosos cabellos en horripilantes serpientes.

Se trata de una leyenda que nos recuerda a la de la desdichada Escila de la Odisea (Hom. *Odisea*, XII, 101-110), igualmente relatada por Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, 730-739), quien alude también a los orígenes de la monstruosa figura, tan joven y bellísima en tiempos que atrajo el deseo incluso de Glauco, una divinidad marina de la que la maga Circe estaba secretamente enamorada. A este respecto, habrían sido los celos de Circe y su despecho ante el rechazo de Glauco, perdidamente enamorado de Escila, las causas que habrían conducido a la maga a transformar la belleza de la joven en un ser monstruoso y despreciable, igualmente digno de ocultarse.

A este respecto, Atenea no sólo priva a Medusa de su belleza al transformarla en un ser monstruoso, sino que, al convertir su mirada en petrificante, logra el rechazo unánime de la Gorgona, pues, a partir de aquel episodio, nadie se atrevería ya a mirarla y admirarla por temor a quedar de inmediato completamente petrificado. En este sentido, como el destino más cruel, la otrora bella Medusa, presente en tiempos en territorios civilizados en tanto la leyenda de su violación transcurre en un santuario, es condenada a la exclusión, a salir del mundo civilizado.

Sin embargo, a pesar de esta expulsión, la rivalidad y los celos de Atenea debieron persistir, a juzgar por Apolodoro (*Biblioteca*, II, 4, 3) «[...] Algunos dicen que Medusa fue decapitada a causa de Atenea, pues esta Gorgona había querido rivalizar en belleza con ella», lo que explicaría que la diosa, no satisfecha con haberla transformado en un ser monstruoso y, en consecuencia, haberla desterrado a territorios al margen de la civilización, habría decidido después su muerte y, lo más sobresaliente, su apropiación como codiciado trofeo.

En este sentido, al describir el episodio de la decapitación de Medusa, se suele mencionar que Perseo contó con la ayuda inestimable, entre otros, de la propia diosa Atenea:

Ayudado por Hermes y Atenea, Perseo marchó al encuentro de las Fórcides ..., hermanas de las Gorgonas, viejas de nacimiento. Las tres disponían de un solo ojo y un solo diente, que compartían ... se lo devolvería si le indicaban el camino que llevaba hasta las ninfas. Estas ninfas tenían sandalias aladas y la *kibisis* ... Las ninfas poseían además el casco de Hades ... cubierto con el veía a quién quería, pero era invisible para los demás. Con una hoz de acero recibida de Hermes llegó volando al Océano y sorprendió dormidas a las Gorgonas.

[...] Guiada su mano por Atenea, volviendo la mirada hacia el escudo de bronce en el que se reflejaba la imagen de la Gorgona, la decapitó ... Surgieron Pegaso y Crisaor ... las Gorgonas lo persiguieron, pero no podían verlo pues iba cubierto con el yelmo (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 3).

El episodio narrado por Apolodoro aparece representado en el cuadro figurado de un mosaico romano hallado en Esparta (Panagiotopoulou, 1994), que constituye un *unicum* en la musivaria (Fig. 2). Además del joven Perseo en el centro de la composición, captado en el instante de decapitar a Medusa, en presencia de sus dos hermanas las Gorgonas Esteno y Euriale, mientras él mira en sentido inverso a la imagen reflejada en el escudo sostenido por Atenea, al mismo tiempo que de la cabeza a punto de ser decapitada nace efectivamente Pegaso, han sido incluidos varios epígrafes con los nombres en griego de Perseo, Medusa, Atenea, Pegaso y Libia, éste último en alusión a la personificación del territorio de Libia, donde se sitúa la hazaña en este pavimento. Llama la atención, no obstante, la inclusión de los nombres de personajes mitológicos tan conocidos, que al ser contemplados habrían de ser identificados sin posibilidad de error, máxime si se considera el protagonismo que alcanzaron no sólo entre los autores de época griega, sino de modo particular entre los escritores latinos y griegos de época romana como Ovidio y Apolodoro, entre otros. A este respecto, caben varias interpretaciones, desde la que plantea un contexto poco familiar a la leyenda, requiriendo epígrafes identificativos, aquella otra que pretende demostrar el conocimiento detallado del episodio, incluyendo hasta el lugar donde supuestamente habría sucedido, y hasta la que precisa de los nombres, bien conocidos, para reivindicar aspectos ligados a la simbología de la leyenda, quizás como expresión en otro contexto del conflicto entre civilización y barbarie, pues, a pesar de su origen griego, es bien sabido hasta qué punto los romanos habían asumido el legado helénico.



Fig. 2. Mosaico de Esparta, segunda mitad del s. III d. C., *in situ*.
Según Panagiotopoulou, 1994.

Retornando a la decapitación de Medusa, sería más correcto afirmar, a tenor del argumento que nos proporcionan las fuentes literarias y la propia iconografía, que Atenea habría sido la autora intelectual de la decapitación, mientras que Perseo su autor material, tal y como sucede en el episodio de la muerte de Aquiles, donde Apolo dirige y orienta la flecha disparada por Paris, y en innumerables episodios protagonizados por héroes, entre otros, por Odiseo y Eneas siguiendo los consejos de las divinidades.

En esta línea, sobre la «ayuda» fundamental de Atenea en tal hazaña, aunque en diferente contexto, Pausanias se hace eco de una versión proporcionada por un cartaginés, que mencionaba de modo explícito la ayuda de la diosa Atenea:

[...] Pero un cartaginés, Procles ... otra leyenda: en el desierto de Libia, una mujer de éstos que se extravió llegó a la laguna Tritónide y causó daño a sus vecinos, hasta que Perseo la mató. Al parecer, Atenea le ayudó en la empresa, porque los hombres en los alrededores de la laguna Tritónide están consagrados a ella (Pausanias, *Descripción de Grecia*, II, 21, 6).

Sin embargo, Pausanias es el único autor que, al referirse a Medusa, nos ofrece además otra versión, diferente, según la cual Perseo le habría dado muerte sin la intervención de Atenea. Según esta leyenda, tras la muerte de su padre, Medusa habría heredado su trono, gobernando a sus súbditos cerca del lago Tritonide, en Libia, combatiendo con el mismísimo Perseo, príncipe del Peloponeso al mando de un gran ejército:

No lejos del edificio que está en el ágora de los argivos hay un túmulo de tierra; dicen que en él está la cabeza de la Gorgona Medusa. Aparte del mito, se dice con respecto a ella esto otro: que era hija de Forco, que después de morir su padre reinó sobre los que viven en los alrededores de la laguna Tritónide, que salía a cazar y que conducía a los libios en las batallas, y precisamente entonces, cuando con su ejército acampaba frente a las fuerzas de Perseo –a Perseo le acompañaban soldados escogidos del Peloponeso–, fue asesinada a traición de noche, y Perseo, admirando su belleza incluso después de muerta, le cortó la cabeza y la llevó para mostrarla a los griegos (Pausanias, *Descripción de Grecia*, II, 21, 5).

Aun a pesar de la decapitación, la mirada de la cabeza de Medusa mantiene intacta su capacidad de fulminar y petrificar. Así lo expresa, durante el regreso de Perseo, a su paso por el lugar en el que sostenía el cielo Atlas, formando el monte del mismo nombre, o por Libia, Ovidio, quien relata en otro episodio de la leyenda el origen del coral:

[...] para no dañar con la dura arena la cabeza portadora de serpientes, mulle la tierra con hojas y extiende retoños nacidos bajo el agua y pone encima la

cabeza de la Forcínide Medusa. Los retoños, recién cortados y todavía vivos con su médula absorbente, se adueñan del poder del monstruo y se endurecen con su contacto y experimentaron en sus ramas y en sus hojas una nueva rigidez ... Ahora también se mantiene en los corales la misma naturaleza de coger dureza al contacto con el aire, y lo que era dentro del agua rama flexible se convierte en la superficie del agua en piedra (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 735-752).



Fig. 3. Mosaico de Zeugma, primera mitad del s. III d. C.
Museo de los Mosaicos, Gaziantep. Foto: Luz Neira.

En el transcurso de aquel retorno, sobrevolando Libia, Perseo contemplaría a la desdichada Andrómeda, recuérdese, encadenada y prisionera de un monstruoso *ketos*, en tanto víctima inocente del atrevimiento de su madre Casiopea, quien había osado competir en belleza con las nereidas en la leyenda conocida como «Juicio de las Nereidas»⁵. A este respecto, Ovidio (*Metamorfosis*, IV, 695-) relata cómo en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo con el monstruo, sin el uso de la infalible mirada de la hija de Forcis, habría conseguido liberar a la joven. Varias son las representaciones documentadas en pavimentos, donde, con el *ketos* ya vencido, el héroe aparece en el instante de liberar de sus cadenas a la inocente joven⁶ (Fig. 3). Sin embargo, entre otros autores, Luciano (*Dialogos marinos*, 14) precisa cómo Perseo fulminó al temible *ketos*

5 Episodio narrado por las fuentes literarias antiguas, entre las que destaca de nuevo Apolodoro (*Biblioteca*, II, 4, 3), donde se menciona la soberbia de Casiopea al pretender competir en un concurso de belleza con las nereidas más bellas, tales como Doris, Tetis y Galatea. El episodio fue plasmado también en tres mosaicos romanos de la parte oriental del Imperio, en Nea Paphos (Chipre), Palmira, y Apamea (Siria), cf. Neira, 2001, núm. 221 y ss.).

6 Incluso dándose significativamente las diestras, preludiando la *dextrarum iunctio*, propia del rito del matrimonio, que habría de celebrarse con posterioridad a esta hazaña, véase Neira, 2011; Bermejo, 2014.

mostrándole tan sólo la cabeza de la Gorgona, certificando los poderes de Medusa incluso después de muerta, si bien tan sólo una de las representaciones musivas en las que se documenta este episodio refleja los poderes petrificantes de la cabeza de Medusa, una vez decapitada, en concreto en el cuadro figurado de un gran pavimento que cubría el gran corredor del peristilo de la *domus* de los Surtidores en Conimbriga (López Monteagudo, 1990), donde, junto al monstruo todavía vivo, Perseo le muestra la cabecita de Medusa (Fig. 4).



Fig. 4. Mosaico de la Casa de los Surtidores, Conimbriga, principios del s. III d. C., *in situ*. Foto: Luz Neira.

En la misma línea, al mencionar a Fineo –antiguo pretendiente de la joven Andrómeda con la que pensaba contraer matrimonio antes de su cautiverio, que sin haberse esforzado lo más mínimo en liberar a su prometida, reclama sus derechos sobre la joven– tanto Ovidio (*Metamorfosis*, V, 1-249), como Apolodoro (*Biblioteca*, II, 4, 3) expresan «... mostrando la cabeza de la Gorgona a los confabulados los petrificó al instante». Y, de nuevo al regresar a Sérifos, al encontrarse con Polidectes y sus amigos: «y volviéndose les mostró la cabeza de la Górgona: cada uno de los que miraron quedó petrificado en la posición en que se encontraba ...»

Sin embargo, la acción más decisiva la protagoniza Perseo al entregarle a Atenea la cabeza de Medusa, según Apolodoro «mientras que la cabeza de la Górgona se la entregó a Atenea [...] Atenea insertó en medio de su escudo la cabeza de la Górgona» (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 3), propiciando en realidad la apropiación de la desdichada Medusa por parte de la diosa, que, efectivamente a partir de aquel gesto de Perseo, pasaría a ser –¡qué paradoja!– el principal baluarte en la égida de Atenea.

Recuérdese, así lo refiere Ovidio (*Metamorfosis*, IV, 789-790): «También ahora, para aterrorizar a sus enemigos, que quedan paralizados por el miedo, lleva delante de su pecho las serpientes que ella produjo». Y en tanto la cabeza de Medusa mantenía inalterable su facultad de petrificar a quien se atreviera a mirarla, la decisión de Atenea, de portarla en su pecho, aparece documentada en las representaciones de la diosa ya en la pintura de vasos desde la época arcaica, una iconografía cuya tradición se advierte también siglos después en los mosaicos, en los que particularmente junto a Hera y Afrodita la diosa aparece en las escenas del Juicio de Paris⁷. Así en un célebre pavimento de *Caesarea* (Blanchard-Lémée, 1995), en otro de Antioquía, conservado en el Louvre (Baratte, 1978, núm. 43), y en un pavimento de unas termas de Cos (De Matteis, 1999), así como en tres mosaicos hispanos, el de Casariche (Neira, 2010, 107-109, 130-134) y otros dos más recientemente descubiertos en Noheda (Cuenca) (Fig. 5) (Fernández Galiano, 2011, 175) y *Castulo* (Fig. 6) (Blázquez, 2014).



Fig. 5. Detalle del Juicio de Paris, mosaico de la villa de Noheda, finales del s. IV d. C., *in situ*. Foto: Cortesía José Latova, en Neira, 2012, fig. 55.

7 Tal y como ya señalábamos en López Monteagudo, Neira, 2010, 107-109.



Fig. 6. Detalle del Juicio de Paris, mosaico de Castulo, finales del s. II-principios del III d. C., *in situ*. Foto: Luz Neira.



Fig. 7. Relieve de la época de Augusto, principios del s. I d. C. Musée du Louvre, París. Foto: Luz Neira.

Esta decisión de Atenea que, *a priori* suponía el triunfo definitivo de la diosa sobre su desgraciada rival, inició no obstante el reconocimiento del carácter apotropaico de Medusa que a partir de este episodio pasaría de ser un monstruo confinado en lugares extremos, al que nadie quería ni debía mirar, a convertirse en preciado talismán contra los enemigos, portado, a imitación de la diosa, en su pectoral o coraza, e incluso también en los escudos y los cascos, por los más diversos héroes del ámbito mitológico y por los más célebres comandantes de la Antigüedad de muy diferentes épocas tanto en la órbita helénica, helenística y romana⁸ (Fig. 7). Recuérdese a este respecto, la significativa representación de Alejandro Magno en el conocido mosaico de la Casa del Fauno de Pompeya, que se conserva en el Museo Nacional de Nápoles, donde el macedonio aparece en pleno combate contra su enemigo, el rey persa, portando en su pectoral la cabecita de Medusa, o el escudo decorado también con la cabeza de Medusa que porta uno de los personajes de una escena excepcional documentada en un mosaico hallado en los últimos años en Alter do Chao (Portugal)⁹ (Fig. 8).

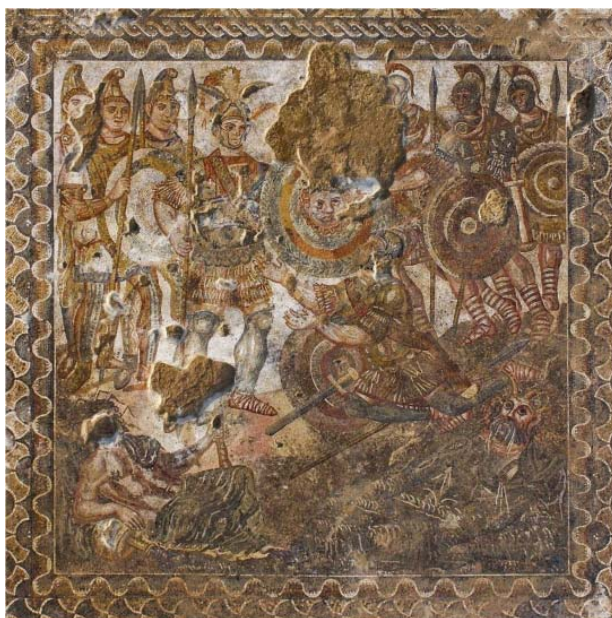


Fig. 8. Mosaico de Alter do Chao, s. III d. C., *in situ*.

Foto: Cortesía Catia Mourao.

En esta línea, el valor apotropaico de Medusa excederá el ámbito estrictamente bélico, de tal modo, que, sin perder su «lugar» primordial en corazas y escudos a título individual, pasará también a ocupar y protagonizar con su presencia otros ámbitos

⁸ Sobre este particular, véase Vargas, 2013, 80-81.

⁹ *Ibidem*.

de la esfera pública. Recuérdese a modo de ejemplo, entre las mejor conservadas, el *Gorgoneion* entre los intercolumnios del Foro de *Leptis Magna* (Fig. 9) en la Tripolitania (Libia), situados allí de modo majestuoso para proteger el espacio público, o las cabezas de Medusa, todavía visibles algunas en las grandes cisternas de Constantinopla (Fig. 10), al tratarse de un espacio digno de ser protegido ante los numerosos riesgos que podían entrañar las aguas.



Fig. 9. Medusa en el Foro de Leptis Magna, principios del s. III d. C., *in situ*.
Foto: Luz Neira.



Fig. 10. Medusa en las cisternas de Constantinopla, s. IV d. C., *in situ*.
Foto: ©iStock.com/Burcin Tuncer.

Más allá incluso de la esfera pública, el valor apotropaico de la cabeza de Medusa llegará además al ámbito doméstico, donde está representada en numerosos pavimentos de *domus* y residencias de *villae* documentados en todo el Imperio. No es de extrañar, si se considera el temor que, según los testimonios de las fuentes literarias antiguas, muchos romanos sentían ante el posible influjo de los malos espíritus, capaces de causar no sólo enfermedades, sino todo tipo de tragedias y males para los habitantes de la casa.

Por esta razón, el *Gorgoneion* destaca en el círculo central de numerosos mosaicos, que en un gran número pavimentaban las primeras estancias de acceso al interior de la casa para evitar de raíz la infiltración de los malos espíritus, gracias a la protección expresa de Medusa, cuya representación, según las creencias de quienes la seleccionaron, habría de disuadir y ahuyentar a quiénes pretendieran penetrar en el interior con malas intenciones.

Es la misma evolución que experimentaron otra serie de monstruos, en principio temidos de modo unánime, que después de haber sido «vencidos» y muertos por un héroe, adquieren mediante la representación de su figura un carácter apotropaico. Es el caso, por ejemplo, del Minotauro, aquel híbrido fruto de la pasión de Pasifae con el toro de Creta¹⁰, que, encerrado en el Laberinto, era alimentado con la carne humana de jóvenes víctimas destinadas a tal fin, como pago de un tributo que debía rendir la Atenas de Egeo a la Creta de Minos. Sin embargo, una vez vencido y muerto a manos de Teseo, el Minotauro¹¹, en ocasiones su cabeza, pasa a decorar el centro figurado, el cuadro central de un esquema geométrico, de algunos mosaicos que igualmente pavimentaban estancias de una *domus*, en particular, de nuevo, el vestíbulo, o un corredor del peristilo, con una finalidad estrictamente apotropaica, tal y como se documenta en la Casa de los Surtidores de Conimbriga (López Monteagudo, 1990).

Retornando a Medusa en los mosaicos, es preciso resaltar que, del mismo modo que el Minotauro se suele documentar en el único cuadro figurado, en el centro de un esquema geométrico identificado como representación del Laberinto, la cabeza de Medusa suele destacar en el círculo central inscrito en una composición geométrica que puede responder a varios modelos. Entre las más sencillas, la Medusa conservada en el Museo de Historia de Valencia (Fig. 11).

10 Recuérdese que la pasión de la esposa del rey Minos, Pasifae, por el toro de Creta habría sido inducida por los dioses. Según una versión por Poseidón y según otras por Afrodita.

11 Según Daszewski (1977, 38-39), mediante figuras simplificadas y simbólicas del Minotauro y el laberinto.



Fig. 11. Detalle del mosaico de Medusa, principios del s. III d. C.
Museo de Historia de la Ciudad, Valencia. Foto: Luz Neira.

Una de las más difundidas, no obstante, es aquella denominada como roseta de triángulos curvilíneos (Luzón, 1988, 231), que se caracteriza por la disposición de anillos concéntricos compuestos por el mismo número de triángulos y cuya regla esencial es el aumento progresivo de su tamaño desde el interior hasta el exterior de la roseta¹². A este respecto, en el centro de un esquema similar, Medusa está documentada, entre otros, en los mosaicos de Carmona (Fig. 12), Alcolea del Río (Fig. 13), Malibú, Roma, Ostia y especialmente en mosaicos de Grecia, procedentes de Corinto (Fig. 14), Cnossos, Patras y Thasos (Neira, 1998, 230).



Fig. 12. Mosaico de Carmona, finales del s. II d. C.
Museo Arqueológico de Sevilla. Según León, 2010.

12 Documentada antes del cambio de Era en Pompeya, fue muy frecuente en la musivaria itálica altoimperial, particularmente en la ostiense, aunque su difusión llega hasta el siglo VI d. C. En Hispania se documenta en mosaicos de los siglos II y III, en Ampurias, Itálica, Badalona, Linares, en varios de Mérida, Alcolea del Río, Écija y Carmona, siendo particularmente notable en Grecia, en dos mosaicos hallados en Patras, uno en Cnossos, otro en Thasos, y otro más en Mitilene y, con una rica policromía, en dos mosaicos hallados en el Pireo y Corinto (Luzón, 1988, 231; Neira, 1998, 230, 236).



Fig. 13. Detalle de Medusa, mosaico de Alcolea del Río (Sevilla), principios del s. III d. C. Hispanic Society de Nueva York. Foto: Luz Neira.

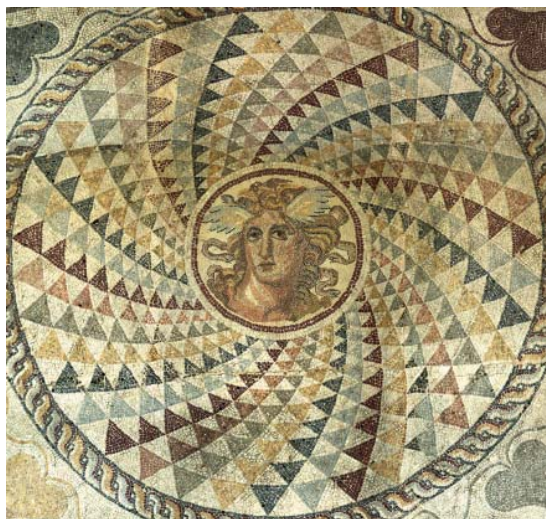


Fig. 14. Mosaico del Pireo, s. II d. C. Museo Nacional de Atenas.
Foto: Luz Neira.

Asimismo Medusa decora también el círculo central que se inscribe en una composición muy similar, denominada como roseta de escamas, tanto bícromas como polícromas, siendo de destacar las de Alejandría, Rodas y Ptolemais (Fig. 15) (Panagiotopoulos, 1994, 369-370).



Fig. 15. Mosaico de Ptolemais, principios del s. III d. C.
Museo de Ptolemais (Libia). Foto: Luz Neira.

Y por si fuera poco significativa en el mosaico la imagen de su rostro orientado generalmente hacia la entrada de la estancia (McKeon, 1986), en ambas composiciones el efecto que reproduce la representación de la cabeza de Medusa en el centro de un esquema geométrico de forma circular¹³ parece evocar aquella ubicación en el centro de un escudo, concibiéndose en cierto modo el mosaico como un auténtico *gorgoneion*, un escudo protector de la estancia, sea de una *domus* en el ámbito urbano, sea de una residencia de una *villa*, o incluso de una sala termal, donde, en cualquiera de ellas, también la cabecita de Medusa está documentada en el interior de otras figuras geométricas, de carácter secundario, sin el protagonismo estelar de las citadas composiciones, en otras serie de pavimentos, como el mosaico de la *villa* suburbana de Alcolea (Córdoba), con varias representaciones de Medusa en los cuadros de lados curvos situados en una composición de esquema a compás con la loba y los gemelos en el círculo central (Blázquez, 1981, láms. 32-34)

Dada la evolución de Medusa, desde aquella mirada que petrificaba, y sin la pérdida de esta facultad, a una mirada apotropaica, el auge de su representación tanto en el ámbito individual, como en la esfera pública y privada en el transcurso de la Antigüedad es en cierto modo sinónimo de su regreso a la civilización, donde recupera un protagonismo que a su vez implica el olvido de su poderosa rival en las representaciones documentadas en diferentes soportes artísticos, hasta el punto de afirmar que finalmente Medusa, mirando y siendo mirada, habría conseguido superar en fama a la mismísima Atenea.

13 No obstante, inscrito en un cuadrado o rectángulo que se adecuara a la estancia de planta generalmente cuadrangular.

Un análisis que, a tenor de las peculiares circunstancias de conservación de los mosaicos en su contexto originario, nos ofrece además otra mirada, en realidad, una doble mirada. Por un lado, una estrictamente visual, la de los usuarios de la estancia en la Antigüedad, y, por otro, una mirada más sutil y compleja, la ideológica y cultural de quién seleccionó y finalmente eligió una de estas escenas mitológicas para decorar el pavimento de una de las estancias de su *domus* en la ciudad o en la *villa*, contribuyendo a nuestra mirada sobre las creencias, temores y supersticiones de las elites en el Imperio Romano¹⁴.

Bibliografía

- Apolodoro, *Biblioteca* (trad. y notas Rodríguez de Sepúlveda, M.), Madrid 1985.
- Apolonio de Rodas, *Argonaúticas* (trad. y notas Valverde, M.), Madrid 1996.
- Baratte, F., *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes u Musée du Louvre*, París 1978.
- Bermejo, J., Escenas de matrimonio: una aproximación al ritual nupcial romano a través de la iconografía musiva, en: *Religiosidad, rituales y prácticas mágicas en los mosaicos romanos* (coord. y ed. Neira, L.), Madrid 2014, pp. 11-22, figs. 2-12.
- Blanchard Lémée, M. et al., *Sols de l'Afrique romaine*, París 1995.
- Blázquez, J. M., *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid 1981.
- Blázquez, J.M., Mitos del mosaico de Cástulo, *7 Esquinas* 6, 2014, pp. 109-112.
- Daszewski, A., *Nea Paphos II. La mosaïque de Thésee*, Varsovia 1977.
- De Matteis, L., I mosaici romani dell'area delle Terme occidentali, *La Mosaïque Gréco-Romaine VII* (eds. Ennaïfer, M., Rebourg, A.), Túnez 1999, pp. 59-67, lám. VIII, 4-IX, 1.
- Esquilo, *Tragedias* (trad. Fdez. Galiano, M., Perea, B.), Madrid 1986.
- Fernández Galiano, D., El triunfo del amor en el mosaico de Noheda, en: *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos* (coord. y ed. Neira, L.), Madrid 2011, p. 175.
- Germain, S., *Les mosaïques de Timgad. Étude descriptive et analytique*, París 1969.
- Ghedini, F., Achille a Sciro nella tradizione musiva tardoantica. Iconografia e iconologia, en: *Atti del IV colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (eds. Carra Bonacasa, R. M., Guidobaldi, F.), Ravenna 1997, pp. 687-704.

14 No en vano las circunstancias de conservación del contexto originario para el que fueron destinados los mosaicos refleja las pretensiones e inquietudes, en suma, la ideología y las creencias de aquellos miembros de las elites urbanas y rurales que seleccionaron y eligieron finalmente estas representaciones de gran simbolismo, cf. Neira, 2009^a, 11-53.

- Hesíodo, *Obras y fragmentos* (trad. Pérez Jiménez, A., Martínez, A.), Madrid 1997.
- Higinio, *Fabulas mitológicas* (trad. Rincón, F.), Madrid 2009.
- Homero, *Odisea* (trad. Pabón, J. M.), Madrid 2005 (reimp.).
- León, P. (coord.), *Arte Romano de la Bética III. Mosaicos, pinturas, manufacturas*. Madrid 2010.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* I, s. v. Acteón, Munich 1981.
- López Montegauda, G., El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores en Conimbriga, *Espacio, Tiempo y Forma* 3, 1990, pp. 199-232.
- López Montegauda, G., San Nicolás, M. P., El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, H. Antigua*, t. 8, 1995, pp. 383-438.
- López Montegauda, G., Neira, L., Mosaicos, en: *Arte Romano de la Bética III* (coord. León, P.), Madrid 2010.
- López Montegauda, G., El desnudo reflejado, en: *Desnudo y Cultura. La construcción del cuerpo en los mosaicos romanos* (coord. y ed. Neira, L.), Madrid 2013, pp. 197-208.
- Lucano, *Farsalia* (trad. Holgado, A.), Madrid 1984.
- Luciano de Samósata, *Obras I. Diálogos marinos* (trad. Martínez, A.), Madrid 1996.
- Luzón, J. M., La roseta de triángulos curvilíneos en el el mosaico romano, en: *Anejos de Gerión I. Homenaje a García Bellido V*, Madrid 1988, pp. 213-241.
- Mckeen, C. H., *Iconology of the Gorgon Medusa in Roman Mosaic*, Michigan 1986.
- Mourao, C., La Alquimia divina: Ejemplos de metamorfosis mágicas de la forma humana en mosaicos lusitanos, en: *Religiosidad, rituales y prácticas mágicas en los mosaicos romanos* (coord. y ed. Neira, L.), Madrid 2014, pp. 193-210.
- Neira, L., Paralelos en la musivaria romana de Grecia e Hispania. A propósito de un mosaico de Alcolea del Río y un pavimento de Mitilene, *Anales de Arqueología Cordobesa* 9, 1998, pp. 223-246.
- Neira, L., *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y tritones*, Madrid 2002.
- Neira, L., Los orígenes de Roma en la musivaria romana, en: *IX Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico* (ed. Morlier, H.), Roma 2005, pp. 894-895.
- Neira, L., Rea Silvia, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Supplementum*, 2009, p. 445.
- Neira, L., La imagen en los mosaicos romanos como fuente documental acerca de las elites en el Imperio Romano, *Estudos da Linguagem* 7, 2009a, pp. 11-53.

- Neira, L., Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos. El mito como argumento, en: *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos* (coord. y ed. Neira, L.), Madrid 2011, pp. 7-36, 105-125.
- Neira, L., Aquiles y la Guerra de Troya. La asunción del destino heroico, en: *Civilización y barbarie. El mito como argumento en los mosaicos romanos* (coord. y ed. Neira, L.), Madrid 2012, pp. 165-186.
- Neira, L., The Sea *thiasos* of Nereids and Tritons in the Roman mosaics of Turkey, en: *Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World. Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaics until The Late Byzantine Era* (ed. Sahin, M.), Estambul 2012a, pp. 631-655 y 59 figs.
- Ovidio, *Metamorfosis* (trad. Álvarez, C., Iglesias, R.), Madrid 2001.
- Panagiotopoulou, A., Représentations de la Méduse dans les mosaïques de Grèce, en: *Colloquio Internacional de Mosaicos Antiguos VI*, Guadalajara 1994, pp. 369-383.
- Pausanias, *Descripción de Grecia* (trad. Herrero, M. C.), Madrid 1982 (reimp. 2009).
- Píndaro, *Odas y Fragmentos* (ed. y trad. Ortega, A.), Madrid 1984.
- San Nicolás, M.P., El modelo iconográfico de Ariadna y Rea Silvia adormecidas, en: *Desnudo y Cultura. La construcción del cuerpo en los mosaicos romanos* (coord. y ed. Neira, L.), Madrid 2013, pp. 49-58, figs. 54-59.
- Vargas, S., Atenea y Medusa. Entre civilización y barbarie, en: *Civilización y barbarie. El mito como argumento en los mosaicos romanos* (coord. y ed. Neira, L.), Madrid 2012, pp. 69-82.
- Virgilio, *Eneida* (trad. Echave, J.), Madrid 1992.
- Wattel de Croizant, O., *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (I^{er}-VI^e siècles). Évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*, París 1995.

Luz Neira

Meduza v rimskih mozaikih: od pogleda, ki okamni, do apotropejskega pogleda

Ključne besede: antika, miti, pogled, Meduza, apotropejski značaj, rimski mozaiki, domus, villae

Ko govorimo o vlogi pogleda v mitu, ima med različnimi utelešenji pogleda v različnih mitoloških obdobjih poseben pomen Meduza, legenda o njenem pogledu, ki spreminja v kamen, pa je odražala pogled starih Grkov, njihov pogled na »drugega« kot ključ do mitološkega. Na ta način veliko razkriva tudi epizoda o preoblikovanju pogleda, ki je spreminjal v kamen, v nov, apotropejski pogled.

Kasneje je, zaradi simbolike tega mita, upodabljanje Meduze dobilo širok odmev v rimskem svetu, in sicer na različnih podlagah, na prav poseben način pa v mozaikih. Tako zaradi svojevrstnih okoliščin, v katerih so se mozaiki ohranili v svojem prvotnem kontekstu, analiza upodobitev Meduze na tlakovcih – gledamo jo in ona gleda nas, kakor je gledala, ko so njo gledali lastniki hiše, prebivalci in povabljeni, in skozi izmenjavo pogledov se v današnjem času izriše antika – priča o zavestni in želeni izbiri apotropejskega pogleda in o verovanjih v njegov pomen v domačem in zasebnem prostoru, bodisi v kontekstu domusa, bodisi znotraj ville.

Luz Neira

Medusa in Roman Mosaics: From the Gaze that Changes to Stone, to the Apotropaic Gaze

Keywords: Antiquity, myths, regard, Medusa, apotropaic character, Roman mosaics, domus, villae

When we speak of the role of the gaze in myth, Medusa – and the legend of her gaze, which changes the viewer into stone – has a special significance among the various embodiments of the gaze in various mythological periods, for it expresses the view of the ancient Greeks and their regard of the “other” as a key to the mythological. In this way much is also unveiled through the episode about the transformation through the gaze, which transforms into stone, into a new, apotropaic gaze.

Thereafter, given myth's symbolism, representations of Medusa resounded through the Roman world, in various media, and very significantly in mosaics. Thanks to the conditions of conservation of mosaics in their original context, the analysis of representations of Medusa on pavements – in an exchange that today actualises the crossing of gazes which is thereby established between Medusa and the inhabitants of villas and their guests during the time of Antiquity – shows that in this apotropaic gaze there was a clear conscience choice linked to beliefs in private and domestic domains, be it in context of the domus, be it in within the villa.

Marko Uršič

The Gaze of the Soul and of the Angel in the Renaissance Philosophy of Marsilio Ficino *

Keywords: Marsilio Ficino, angel, soul, symbolic form, Sandro Botticelli

DOI: 10.4312/ars.9.1.58-75

The Renaissance did not merely rediscover the “human being” – as is commonly known – but also discovered *anew* (perhaps even primarily) the human *soul*. The most prominent Florentine philosopher of the second half of the *Quattrocento*, Marsilio Ficino,¹ defined the soul in terms of “the bond of the world” (*copula mundi*) that binds the lower and upper levels of being, this Here and that There: “The soul is the middle level of being. It links and unites all the levels above it and below it when it ascends to the higher and descends to the lower levels” (Ficino, 2002, 21). In his book titled *Theologia Platonica* (The Platonic Theology), Ficino associated classical Platonism (i.e. Plato himself) and particularly Neoplatonism (Plotinus, Proclus et al.) with Christian theology and biblical tradition. The subtitle of his book is “On the Immortality of Souls” (in the plural), since Ficino, by referring to Plato, tried to prove the immortality of the individual soul. Furthermore, a prominent role in his Renaissance Platonism is assumed by *symbolic thought* (analogies, metaphors, images as *imagines* in general) which is quite different to the conceptually abstract Aristotelian scholastics of the late Middle Ages. In accordance with Renaissance reverence for a human being, Ficino says:

This [the human soul] is the greatest miracle in nature. For the remaining things below God are each individually something singular in themselves, but this essence is all things together. It possesses within itself images of things divine (*imagines divinatorum*) on which it depends, and these images are the reasons (*rationes*) and paradigms (*exemplaria*) of the lower entities which in some sense it produces (Ficino, 2002, 25).

* The Slovene version of this article is available on: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/>. / Slovenska različica članka je dosegljiva na <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/>.

1 Marsilio Ficino (1433–1499), being the court philosopher of Cosimo and Lorenzo de' Medici, established the “Platonic Academy” in Florence. He revered Plato, Plotinus and Hermes Trismegistus as well as translators of their works from Greek into Latin. The main three Ficino works include: “The Platonic Theology” (*Theologia Platonica*, 1482), “On Love” (*De Amore*, the first version dating from 1469, the final from 1484) and “On Obtaining Life from the Heavens” (*De vita coelitus comparanda*, 1489). I have written extensively on Ficino in my book *O renesančni lepoti* (On Renaissance Beauty; see Uršič, 2004).

Consequently, the emphasis on the *individual* soul denotes that the soul in Ficino's Renaissance (Neo)Platonism, as is generally the case with Renaissance philosophy, becomes increasingly linked with space and time, or, in other words, the soul becomes increasingly through one's body, of course – located in space and time. It is precisely the very “location of the soul” or rather its gaze which is essentially associated with the Renaissance discovery of *perspective*, of “viewpoint”. The term ‘perspective’ stems from the Latin word *perspecto* – “I look through”, meaning through “the window” of a two-dimensional picture into a three-dimensional space. The perspectival “illusion” is made possible by two means: the Euclidean geometry and the location of the beholder's viewpoint, the subject of seeing. As is generally accepted, the principles of perspective were discovered in the early Renaissance art predominantly by two painters, Masaccio and Piero della Francesca, and the architects Brunelleschi and Alberti. The latter introduced the notion of a “visual pyramid” stretching from the eye or viewpoint, thus forming its apex boundlessly far away in space, whereas in a picture it is represented by one of the rectangular flat planes of the pyramid.



Fig. 1: The interior of the Basilica di San Lorenzo (Basilica of St Lawrence).
("Einblick LH2 San Lorenzo Florenz" by Stefan Bauer.)



Fig. 2: The colonnade in front of Ospedale degli Innocenti. Both were designed and built by architect Filippo Brunelleschi in the mid-15th century (photo by M. U.).

In Renaissance architecture the location of a beholder is characterised by the visual connection between the interior and the exterior of buildings. Filippo Brunelleschi was the master of linking the interior with the exterior, which is seen, for example, when

relating the colonnade of the main nave of the Basilica di San Lorenzo to the colonnade of the *loggia* in front of the building Ospedale degli Innocenti in Florence (Figs. 1 and 2): the gaze slides from “the inner exterior” of the basilica to “the outer interior” of the *loggia* and backwards; it “observes” the space from several different locations (*perspecto* also means: I observe, i.e. “examine closely”). Along with the parallel lines of the Euclidean geometry the essence of perspective resides in the beholder's location, the viewpoint of the subject or, in the old term, – of a human *soul*. This passing-through of the soul in the Renaissance space is obviously very different in relation to the medieval attitude towards architectural exterior and interior: a gothic cathedral, for example Notre-Dame in Chartres, certainly one of the most beautiful buildings of all times, stands in a little town which was not really large in the Middle Ages and now may even be seen as one of the smaller ones. It was not particularly beautiful in relation to the magnificent cathedral into which a pilgrim walked as if stepping onto the threshold of a heavenly kingdom where the marvellous stained glass windows under rib-vaulted and “in transcendence” oriented fractured ceiling was intended for the angelic rather than a human gaze. In the Middle Ages the contrast between the secular exterior and sacral interior was tremendous, while in the Renaissance town planning corresponded to the interior architecture of buildings, the connecting link between the two being the *loggia* as an “open stage” in the middle of a town.



Fig. 3: Beato fra Angelico, *The Annunciation*, around 1440, fresco in the Convent of San Marco in Florence.

Fig. 4: San Marco, the monastic atrium (photo by M. U.)

The next connection of great relevance in Renaissance aesthetics is the connection between the real and the virtual space. The wonderful Fra Angelico picture *The Annunciation* (around 1440) in the Convent of San Marco in Florence (Fig. 3) displays semi-circular vaults of a kind of *loggia*, i.e. *hortus conclusus*, in which the Archangel Gabriel visits Virgin Mary. Here, the perspectively-painted vaults display a straightforward continuum of the real architectural space of the very same Dominican convent which was renovated in the middle of the *Quattrocento* by the architect

Michelozzo, i.e. the space adorned with a colonnade in the atrium surrounding the monastic garden (Fig. 4) and the interior of the prominent library in the first floor where one climbs the staircase at the top of which his or her gaze is captured by Fra Angelico's *Annunciation*. The perspective of virtual and real architecture is harmonised as much as possible, the interior interacts with the exterior, and the real building continues in the virtual space of the fresco. Of course, one could come across many such paintings, but the aim of this article is not to elaborate on the retrospective of the Renaissance perspective, but rather to relate it to the gaze of the soul and the angel in Renaissance philosophical and/or theological thought.

The Renaissance also brings forward architectural utopias, that is, paintings of “the ideal city” (*città ideale*). One of them may be seen in the Ducal Palace of Urbino (Fig. 5). The utopia, i.e. “the place which does not exist” (literally, “no place”), stems from Antiquity, from Plato's *Republic* as well as from Plotinus' idea according to which he would build *Platopolis*, the city of philosophers, with the help of the Roman emperor Gallienus (3rd century). Thomas More was the first to use the term *Utopia*, namely, in 1516 as the title of the book in which he imagined the ideal city (or state) in terms of a social and political project in order to criticise the growing social stratification of early capitalism. Nevertheless, it is already in the paintings of the *Quattrocento* that there emerge utopian cities characterised by “geometry” or urban planning which were influenced by the Florentine Platonism inspired by “Platonic ideal solids” (regular polyhedra in *Timaeus*). Although it seems that the human being is almost absent from such cities, small and lost as he is in the middle of high and accomplished architecture, a human/a beholder is very much present in the perspective, i.e. in the invisible “foreground” as the observing, seeing, thinking subject – of course, this gaze is not the gaze of an angel, it is not even classically Platonic, but the gaze of a *human*, the gaze from the “location” of an individual soul.²



Fig. 5: Luciano Laurana (?), *Ideal City*, 15th century,
Galleria nazionale delle Marche, Urbino.

2 More on the “ideal city” is written in the first book of my tetralogy *Štirje časi* (Four Seasons) titled *Pomlad – Iskanje poti* (Spring – The Quest of a Path), p. 175 (see Uršič, 2002).

The perspective may also assume the role of “symbolic form”. This thought was first conceptualised by Erwin Panofsky, the founder of modern iconology, who was influenced by Ernst Cassirer, a philosopher, and who wrote the treatise titled *Perspective as Symbolic Form* (1927). In the treatise he developed the thought – known to painters since the discovery of perspective – that perspective is not only a painting technique, but a *symbolic form* of fine arts' expression of content and meaning; therefore it is a component of the painting's “content”. This may well be represented by Piero della Francesca's renowned painting *The Flagellation of Christ* (Fig. 6). In this painting, the focus of perspective (i.e. the point where the picture plane cuts through the rectangular perspectival “ray” stretching from the eye or viewpoint) is set much lower than “usual” which means that a beholder is either a child or he is himself “humbled” in the face of Christ's demeaning flagellation or something completely different. For example, one might say that from the earthly point of view the conversation among the three rich citizens in the foreground is more relevant than the evangelical scene of flagellation, etc. In the case of this painting the interpretations differ, but the “location” of the observing soul is the key part of the symbolic iconography of the painting.³



Fig. 6: Piero della Francesca, *The Flagellation of Christ*, around 1455, Galleria nazionale delle Marche, Urbino.



Fig. 7: Rafael Santi, *The School of Athens*, 1510, Vatican Museums, Rome.

The second example of the Renaissance painting in which the symbolic message conveyed by perspective is more obvious is the renowned Vatican fresco by Rafael titled *The School of Athens* from 1510 (Fig. 7). The two greatest Greek philosophers, Plato and Aristotle, are placed at the centre of the painting surrounded by Socrates, Heraclitus, Parmenides, Diogenes, Euclid, Epicurus, Ptolemy et al., but in the farthest right corner there is also Rafael himself, the artist's self-portrait. All the distinguished Greek sages are

3 Similarly, the position of the camera in films is obviously of utmost importance, not only from the aesthetic point of view, but also from the conceptual and symbolic point of view. Let us mention an example: the classical Japanese director, Jasujirō Ozu (1903-1963), shot the majority of his films, especially the interior scenes, from the height of around one meter which gives his films quite special *conceptual* emphasis.

gathered in this Renaissance “projection plane”, and spiritual simultaneity has overcome temporal dissimultaneity, including spatial differences as well as differences of conviction that had historically divided them. The gaze of the beholder is spatially centred and temporally de-centred, since this scene embraces a period of a thousand years. One might say that the spatial perspective is human and the temporal perspective is angelic.

In his book *Florence and Bagdad, the Eastern and Western History of Gaze* (*Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, 2008) Hans Belting, a prominent art historian and theorist, compares Renaissance art to the Arabic medieval sciences, particularly mathematics, which are essential for the subtle nature of Islamic non-iconic ornaments. He comes to the conclusion that in spite of the very accomplished geometry of Islamic art one cannot possibly find the located visual focus, because the de-centred viewpoint of this art is outstandingly “angelic”. It is characterised by the omnipresence of God's gaze and not by the viewpoint of a human beholder, neither by an individual or incarnated soul that would be placed in the real space and time of the world. Belting highlights that perspective is not only a geometrically optical but also cultural phenomenon when, in relation to the discovery of perspective in the Renaissance, he says: “Perspective was a cultural technique and a matter of concern not just for artists, since it came to symbolise the right to perceive the world with one's own gaze” (Belting, 2011, 15). Therefore, it is not a coincidence that painters, sculptors and architects re-discovered perspective (no sooner than) in the Renaissance: not because the geometry and/or optics before had not been developed enough, but because the medieval theocentric world did not need the human “realistic” perspective, since the spiritual content of the art object was incomparably more relevant than either the three-dimensional illusion with perspectival regular size of figures placed at various distances or the eye-point-location of the beholder, individual soul. Belting continues: “Space in perception exists as space for the gaze. The picture plane in perspective art is a metaphor for the presence of the observer, who is constructed as a function of the picture” (*ibid.*). The Renaissance perspective announces individuality of the modern subject who in Renaissance art still does not prevail over the platonic-divine order and harmony of nature and world. The individual human and the cosmos remain harmonically balanced in the Renaissance, as was also stated by Ernst Cassirer in his highly influential book *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy* (*Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, 1927). Being the historian of ideas, he emphasised “how the new universal life sought by the Renaissance leads to the demand for a new cosmos of thought” (Cassirer, 2000, 6) – i.e. according to the modern world of thought which was established in philosophical terms after the period of the Renaissance by Descartes with his most famous thought (and one he believed to be the most clear and distinct) *Cogito ergo sum*. And by paraphrasing this renowned sentence in the context

of perspective as symbolic form one could say: *Perspecto ergo sum* ("I see, therefore I am"). In both cases the subject sees/thinks object(s) "at a distance" as if looking on the world through "the window" of his mental images and thoughts.⁴

However, the Renaissance is by no means uniform; it is rather complicated, complex and also internally contradictory from the historical as well as the spiritual and the cultural point of view. By placing a human being at the centre of the cosmos (and emphasising an individual soul etc.), the cosmos becomes increasingly de-centred, beginning with the metaphysical cosmology of Nicholas of Cusa, who considered the universe as "a sphere of which the centre is everywhere, and the circumference nowhere", through the greatest cosmological revolutionary, Nicolaus Copernicus, who replaced geocentrism with heliocentrism, and finally to the ecstatic infinitist theorist Giordano Bruno, who was burned at the stake by the Inquisition due to his teaching on the infinite and completely de-centred universe. The Renaissance, therefore, demonstrates two temporally parallel but opposite processes of thinking: the centralisation of the human being (an individual) and decentralisation of the world.

Leonardo da Vinci, given his ingenious intuition, certainly must have foreseen the arrival of modern conflict between anthropocentrism and theocentrism, which would eventually (as was the case with Bruno's pantheistic and cosmological vision) de-centre and thus relativise the place and meaning of a human being in the cosmos. But the Renaissance in Leonardo's time, i.e. at its height, still managed to maintain the sensitive balance between man and God or between soul and angel if we apply Ficino's distinction we shall elaborate further on. In Leonardo's immortal – albeit very "mortal" in the real time – *Last Supper* (around 1490) there is a certain less known "code" which conceals "the double reading" of this famous picture: the earthly and the heavenly, the human and the angelic. This "code of transcendence" (as Karl Jaspers would put it) is concealed in the very double perspective of *The Last Supper*, i.e. in the *virtual* perspective of the fresco as opposed to the *real* perspective of the hall (refectory) of the Convent of Santa Maria delle Grazie in Milan. If one looks at the painting while standing on the ground (or sitting by the table as monks used to do; see Fig. 8), the perspective lines *are fractured* (as the holy bread) when passing from the real into the virtual plane. But if one was lifted up off the ground for around four metres (i.e. if one "levitated" in the middle of the hall while looking at the fresco; see Fig. 9), the same perspective lines would "flatten out" and continue without disruption

4 In Belting's treatise the connection between perspective and portrait in terms of the two associated symbolic forms is of special interest: "The Renaissance represented the human subject, whom it celebrated as the individual, in two ways, once by painting portraits of individuals and once by painting the viewer's gaze. The portrait and perspective are independent of each other, but they were invented at the same time. Both grant a symbolic presence to a person in the picture, the former with the face as it appears in the portrait and the latter by depicting an individual gaze. Both perspective and portraiture are symbolic forms" (Belting, 2011, 18).

from the real space of the hall into the virtual space of the painting. Leonardo's gaze in this "code" is again de-centred although it is merely doubled here, split into two planes – the "immanent" and the "transcendent" planes of *The Last Supper*. Therefore, the symbolism of this evangelical event is doubled in much the same way as the liturgy of the Eucharist. The perspectival duality is almost certainly not a coincidence, since with Leonardo there is no such coincidence. (Let us follow a thought-experiment and imagine that we have two eyes separated in space at a distance of more than four metres: how would we see the perspective lines of the *Last Supper*?)

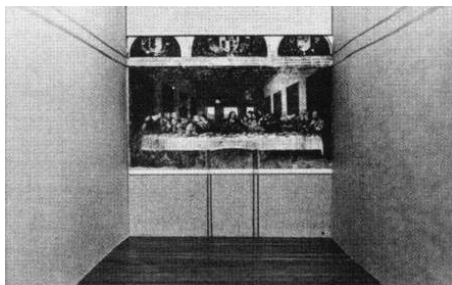
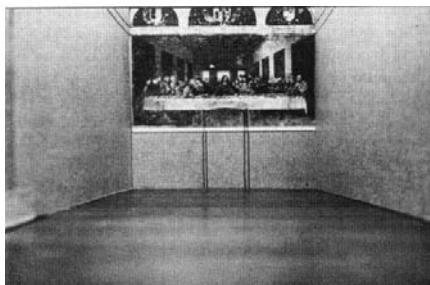


Fig. 8 (left): View of Leonardo's Last Supper from the ground of the refectory in the Convent of Santa Maria delle Grazie in Milan.

Fig. 9 (right): View of the fresco from a height of approximately 4.5 metres. The figures 8 and 9 are taken from the Ernst Ženko's book *Prostor in umetnost* (Space and Art), 2000, p. 69.

Now, let us return to the main topic of this article, the gaze of the soul and the angel in the philosophy of Marsilio Ficino. At the beginning, we stated that Ficino in his *Platonic Theology* defined the human soul as "the bond of the world" which assumes the central position in the cosmos – in the material as well as in the spiritual one, because the soul links lower levels of being with higher ones. The angel in the pentadic scheme of being and/or beings which Ficino adopted from Plotinus and Proclus is placed on the next level of the hierarchy *above* the soul. Let us list the five levels of being (see Ficino, 2001, 212 ff.) which are organised in a hierarchical order in terms of the relation between many and one (*multum-unum*). The first and the lowest level of being is the body (*corpus*). Bodies are characterised by multiplicity; all bodies are different; therefore they are merely "many" (*multa*). The second level of being is "quality" (*qualitas*), i.e. the quality or characteristic. Multiplicity also applies for the quality which already contains one (e.g. one quality of many bodies); therefore qualities are "many and one" (*unum et multa*). The third level of being is the soul (*anima*) which is "one and many" (*unum et multa*). Oneness is of key relevance to the soul. Souls are many, however, each one of them participates differently in the oneness of the intellect – all of them just imperfectly due to being associated with body, motion

and time. The fourth level of the hierarchical scheme is the angel (*angelus*) who is “one-many” (*unum-multa*), because angels are many, however, each one of them is perfect, immobile and eternal, each reflects divine perfection in its own way. And on the top of the ladder, on the fifth level, there is God (*deus*) who is pure oneness – from the philosophical point of view, it is seen as the (Neo)Platonic highest One (*unum*). We see that according to Ficino the entire metaphysically theological pyramid is hierarchically structured in relation to one-many: from above there descends creation, from below there ascends knowledge and on the top the great circle joins together. In the pagan Platonism the top of the pyramid or this closure is called Good-One, whereas in Christianity, God.

One of the key statements in Ficino's *Platonic Theology* is as follows: “Above the mobile soul is the motionless angel” (*Super animam mobilem est immobilis angelus*) (Ficino, 2002, 58). What does that mean? What is the meaning of the angel's “motionless” gaze in Ficino's philosophy? Why is it placed “higher” than the gaze of the soul? First, it needs to be said that Ficino's angel is motionless in the sense of “immobile”. Therefore, by being an angel it cannot move or “be moved” in time, because it is “substantially” and not only “accidentally” (actually) immobile and timeless.⁵ Angels in Ficino's theology are motionless, like “fixed” stars which maintain their unchangeable “constellations” (as it was believed), while the mobile human soul is changeable, like the Moon with its phases or, as Ficino says in his *metaphor on the star and the Moon*, “Justly, therefore, angel is above soul like a star above the Moon, refulgent with the light of its Sun, entire, forever, unchanging” (Ficino, 2002, 11). Moreover, the Renaissance Platonic thinker explains the essence of the angel in relation to the soul as follows:

So far we have discovered some sort of form above the body's complexion, which we shall call rational soul. Its essence always remains the same. This is proved by the stability of the will and the memory. Its activity, however, is liable to change, in that it does not think about all things simultaneously, but step by step; nor does it nourish, increase and generate the body in a single moment, but over the course of time. [...] The life that is at once whole, united with itself, and not distant from itself is more pure and complete than the life that, having been extended over various different moments of

5 In order to illustrate the distinction in meaning, let us compare it with a difference between the motionless angel in an old icon and its image in a particular “snapshot” of a modern film. In an old icon the angel's immobility has an aim *per se*, it does not lack anything in its “substantial” immobility although it may be “caught” by a painter while flying. It is painted in the precise moment, for example, when it has just landed in front of the amazed Virgin Mary – whereas in a particular “snapshot” of a film the angel is merely “accidental” motionless, since its momentary immobility has its aim only in motion, i.e. outside itself. Of course, if angels are still present in films and if we can recognise them, for example, in Wim Wenders's renowned film *Wings of Desire*, where two angels come to Earth in human form and mingle with people.

time, is pulled apart from itself, one might say, in accordance with its inner actions and feelings. So above this form whose external activity wanders over intervals of time, and whose life, that is, internal activity, is dispersed as it were in a flood, we must posit another form, more sublime, whose activity is constant and whose life is at once whole and united. [...] Above what changes because it is deficient there must be something which does not move because it never needs anything or because it is already completely fool. [...] What naturally lacks an end-point must be given one by something more perfect (Ficino, 2001, 59–63).

... and that “something” which transcends the soul is, according to Ficino, called “the angel”. It involves the spiritual ascent from time to eternity, from mobility to immobility, from soul to angel (in classical Platonism from the world of senses to the world of Forms). According to Ficino, angel is thought of *and* seen as a symbolic form which is neither only a myth nor merely an abstract thought, but above all intellectual vision grounded on belief (here it is also true: *Credo ut intelligam* – I believe, so that I may understand). Angel is the transcending *télos* of the soul. And a particularly surprising thought here is the one stating that the angelic immobility contains *life*, which is even “more alive”, more whole than the mobile life of the soul – because within the angel there is the Intellect who *lives eternally*! This paradoxical thought, which is quite difficult to understand for a modern man, is not originally Ficino's: it was outlined already in Plato's late dialogues and more clearly expressed by Plotinus, Proclus and the Christian Platonic thinker Dionysius the Areopagite. With Platonic thinkers the Intellect and the angel are tightly knit: the essence of the Intellect is angelic. From Plotinus' vision of the Intellect as “a richly varied sphere [...] of] all faces, shining with living faces”⁶ to Ficino's Renaissance angels to whom souls ascend through intellectual contemplation, there is a long but continued development which leads from pagan to Christian Platonism. Here, the Intellect is not perceived merely as Reason, but also as the heart of all creation, since the angel unites knowledge and love. In this development, the essential role is attributed to the “Neoplatonic or mystical interpretation of symbolism” as Ernst H. Gombrich says, because in it “the *symbol* is seen as the *secret language* of the divine” (Gombrich, 1990, 38). Thus we may say that in the Christian Renaissance Platonism the Platonic ideas are transformed into *icones symbolicae* and revealed in the images of angels.

6 Plotinus in the *Sixth Ennead* compares the universal Intellect with “richly varied sphere” and attributes it eternal *life*: “And so, if one likens it to a living richly varied sphere, or imagines it as a thing [of] all faces, shining with living faces, or as all the pure souls running together into the same place, with no deficiencies but having all that is their own, and universal Intellect seated on their summits so that the region is illuminated by intellectual light – if one imagined it like this one would be seeing it somehow as one sees another from outside; but one must become that, and make oneself the contemplation” (Plotinus, *Enn.*, VI.7.15.25–33). See also (Uršič, 1997).

Ficino's *metaphor of the eye* is directly linked with the title of this symposium "The Myth and the Gaze". When referring to the ascent of the mobile soul towards the immobile angel and providing the answer to the question on *how* can a soul in its intellectual contemplation recall its heavenly origin, i.e. its angelic nature, Ficino uses the following metaphor:

Your mind is to your soul what your eye is to your body. Your mind is the eye of your soul. [...] Imagine your eye growing so that it fills your whole body, and, when every species of limb has disappeared, that the universal body is a single eye. [...] Now imagine that your mind has such power over your soul that with the rest of the parts of the soul effaced, those concerned with imagination, sense and generation, your whole soul is one mind alone. This remaining sole, uncontaminated mind will be angel (Ficino, 2001, 83).

The metaphor of the "all-physical" eye reminds us of some of the medieval depictions of angels' wings "scattered" with many eyes, e.g. the seraph from the Church of St Clement of Tahull in Catalonia (Fig. 10), though an even closer comparison would be "the winged eye", the symbol of all-seeing and all-knowing which originates from the Egyptian mythology (Horus as the Falcon God). The Fig. 11 shows the Renaissance medal with an inscription QUID TUM ("What then?") which was made by the Veronese jeweller Matteo de' Pasti as an emblem for Leon Battista Alberti. With this phrase Cicero hinted at "what may be foreseen only by God" (Huxley, 1990, 53). Alberti, being a great admirer of Cicero, clearly associated the falcon gaze of the winged eye with his aesthetic convictions and, at least indirectly, also with the notion *concininitas* characteristic of him (further reading in Komelj, 2007, 193 and 208 ff.).

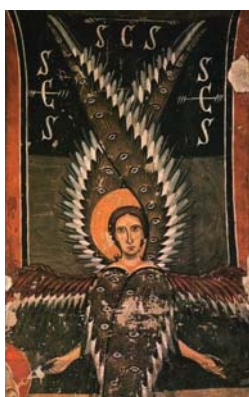


Fig. 10: Seraph, St Clement, Tahull, fresco, 13th century (from Huxley, 1990, 81).

Fig. 11: Matteo de' Pasti, medal of Leon Battista Alberti, 15th century (*ibid.*, 53)
By anonymous engraver or photographer (scan from 19th century book).

In his metaphor of the eye, which is filling up the whole body, Ficino knowingly or unknowingly followed the same symbolic traditions, and being a Platonic thinker himself, he particularly emphasised the importance of sight – sensual as well as intellectual – for human knowledge, for the ascent of the soul to the angel. And here, we may form a question: why is it that sight is given advantage over the other four senses when the soul ascends to the angelic perfection? In philosophy, this question goes all the way back to Plato and Aristotle. In the sixth and seventh books of *The Republic*, Plato compared the eye to the Sun and the Sun to the highest Good. Aristotle, in *On the Soul*, thought in a more analytical way and gave primacy to the sight because it reaches the farthest in relation to all five senses (but even further reaches Reason, which enables us to ponder upon the things we cannot see). Different to the Greek culture and to our modern consciousness is, generally speaking, the Jewish tradition where hearing precedes sight, because God addresses human beings with a word, with His voice. However, even in Greek culture the leading position of sight is not absolute, since the philosophical tradition says, for example, that in the “Epicurean Garden” the primacy was given to taste. In our modern contemporary culture which is more prone to sensuality in relation to traditional cultures, it is the touch, more particularly the erotic touch, that frequently struggles with sight, which generally still assumes the position of the first among the five senses. Let us imagine such modification of the metaphor of the eye in which the whole body would not only be the eye as the organ of sight, but the eye as a thorough erogenous zone ... of course, this bizarre thought draws us away from Ficino's “Platonic love” and/or Christian etheric *agápe*, but on the other hand it is interesting to note that in the Renaissance there emerges a thought on “sensual pleasures in heaven” as is the case with Lorenzo Valle's *De voluptate* (further reading in Uršič, 2004, 128 ff.).

Let us return to the angelic gaze in *The Platonic Theology* by Marsilio Ficino. The angel *simultaneously* sees *everything*, “beyond” space and time. The soul's motion and all its temporalisation is present to the angel in a single eternal, time-transcending moment. The soul and its one-in-many does give, or rather enable, the identity of an individual person – its own as well as that of other persons and things – however, the soul sees, feels and thinks the world *in time* by successively “travelling” from one adventure to the other, from one thought to the other. In Neoplatonism, this form of temporalisation was called the soul's “audacity” (*tólma*), since the soul does *not* want to see/know everything at the same time, and this is precisely its adventure, but at the same time its “fall” from the perfection of the transcendent One to the plurality of the world. According to Ficino's Platonic-Christian teaching, an individual soul is also immortal, and the angel to which it ascends, does not live “always” but *eternally*, i.e. “beyond” time – or as Plotinus says in his well-known treatise *On Eternity and Time* (*Enneads* III, 7):

“eternity as a life which is here and now endless because it is total and expends nothing of itself, since it has no past or future” (Plotinus, *Enn.*, III.7.5.26-28). Ficino's angel, the being of eternity, is without the past and the future, because if it had them, it would not contain the life in its totality, towards which it attracts and raises the soul.

Ficino's philosophically theological treatment of the relationship between the gaze of the soul and the gaze of the angel is also important for understanding Renaissance painting. For example, Botticelli's *Primavera* surely represents some sort of “angelic” scene, albeit depicting pagan figures. First, when the eye embraces the painting in all its totality, we are taken aback by its superabundant, heavenly beauty. Then, the eyes follow the details: the gaze slides from one figure to the other, from one flower in the meadow to the other, but the totality remains “potentially” present “in the background”, although we cannot see the whole scene *and* all individual details *all together* – because the soul contemplating the scene lives in time and space. The angelic view, however, would *truly* see the totality with all, even the smallest details, in one “instant”, in timeless eternity. Nevertheless, Marsilio Ficino in his philosophical work does not mention Botticelli's paintings – although they surely knew and saw each other in Florence, since Ficino was the court philosopher of Lorenzo the Magnificent and Botticelli was the most favourite painter of the Medici family – but when reading Ficino's metaphor on Apelles and the meadow, one cannot resist the assumption that the philosopher had Botticelli's *Primavera* in mind when he wrote the following (*Theol. Plat.*, III.1.14):

When Apelles admired a meadow, he tried to paint a picture of it with colors. All the meadow instantaneously appeared and instantaneously excited Apelles' desire [to paint it]. This instantaneous appearance and incitement can be called act it is true, since it does something, but not movement, since it does not act step by step. For movement is act that traverses moments in time. But the [subsequent] act of observing and painting which occurs in Apelles is called movement because it does take place gradually. He looks first at one flower, then at another, and he paints them in the same way. To be sure, it is the meadow that makes Apelles' soul see it and yearn to paint it, but in does this instantaneously. It is Apelles' soul, not the meadow, that makes him look first at one blade of grass then at another over various moments of time and to depict them in the same gradual way. And it is the nature of his soul not to examine various blades of grass and represent them all at once but to do so gradually. The beginning and the end of this movement which consists in seeing and painting is the meadow; for the painter's observation began with the meadow and his desire is directed towards it. But the source by means of which such an act occurs gradually over time and is called movement is the soul of the painter himself (Ficino, 2001, 229).



Fig. 12: Sandro Botticelli, *Primavera* (detail), around 1482, Uffizi, Florence.

The metaphor on Apelles and the meadow assists us in penetrating the thought that *the soul contemplating the angel temporalises eternity* or, in Ficino's words which also reflect a certain metaphor, "this movement properly does flow out of the soul's own nature as its own fountain of movement defined as activity within time; but it is aroused by those above, as by a beginning and end outside itself" (Ficino, 2001, 229). The meadow may be understood as a metaphor of the Platonic "world of ideas" that the soul "reads" in time, but when it ascends to the angel, intellect and/or spirit, it instantly contemplates its totality while keeping all the details in view. A painted work of art is a moment "stopped" in eternity, it is the *panopticum* of the world that the soul experiences in space and time. We presume that Leonardo da Vinci regarded painting higher than any other form of art (I do not argue here that he was right, probably not) also due to its Platonic, "angelic" totality, represented in a painting. In *A Treatise on Painting* we read: "Painting manifests its essence to thee *in an instant of time*,—its essence by the visual faculty, the very means by which the perception apprehends natural objects, and *in the same duration of time*,—and in this space of time the sense-satisfying harmony of the proportion of the parts composing *the whole* is formed" (Leonardo, 2005, 19, italics M. U.).

Finally, let me draw attention to the paradoxical duality of the Renaissance once again, i.e. the duality of centralisation and de-centralisation: on the one hand the Renaissance gradually put a human into the centre, an individual soul, a person, a seeing, thinking subject – and this centralisation of the human point of view is revealed in Renaissance art also through the discovery of perspective – on the other hand this is properly the period when de-centralisation of the world, nature and cosmos begins, starting with Copernicus' heliocentrism and proceeding to Bruno's infinitism. And if one forms a question on whither in the late Renaissance and in the following centuries "fled away" that spatially de-centred, but spiritually centred angelic gaze that Marsilio Ficino wrote about in *The Platonic Theology*, we could say (*cum grano salis*): it moved on to modern *science*. For Galileo Galilei and his successors wanted to transcend any subjective gaze in their new science, any subjective view point of the beholder, because it is precisely this methodological "de-centralisation" of the human gaze that enables "objectivity" of science – while a human as a social, historical and spiritual being is increasingly "subjectivised". We might say, following Ficino's metaphor, that the soul in modern times is becoming more and more withdrawn from the angel, from the spiritual

wholeness seeing the whole along with all the details. On the other hand, modern art once again establishes the de-centred gaze, which is of course quite different in relation to the Renaissance. Mostly, it is no longer angelic, but it is surely more secular – scattered, fragmented, fractal, frequently broken as a discarded mirror ...

Finally, let us briefly go back to the main topic of the article – the Renaissance Platonism of Marsilio Ficino. In the Florentine Golden Age, Ficino with his philosophical brightness expressed and co-created the conviction that beauty is the key to happiness and intransience, that it is the humanly divine beauty which lifts the soul to the angel – whereas now, half a millennium later, we can see in the Renaissance angel at least a “symbolic form” which nostalgically connects the almost forgotten myth with our postmodern gaze, over-enlightened by the modern age of enlightenment.

Translated by Mateja Petan

References

- Alberti, L. B., *O arhitekturi* (trans. Jurca, T.), Ljubljana 2007.
- Belting, H., *Florence and Baghdad, Renaissance Art and Arab Science* (trans. Lucas Schneider, D.), Cambridge, Mass., London 2011.
- Cassirer, E., *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, New York 2000.
- Ficino, M., *Theologia Platonica / Platonic Theology* (trans. Allen, M.), The I Tatti Renaissance Library, Cambridge, Mass., London 2001, Vol. 1.
- Gombrich, E. H., *Spisi o umetnosti (Essays on Art)* (trans. Golob, N. et al.), Ljubljana 1990.
- Huxley, F., *The Eye, the Seer and the Seen*, London 1990.
- Komelj, M., “Albertijeva concinnitas”, in: *Leon Battista Alberti, O arhitekturi*, Ljubljana 2007.
- Leonardo da Vinci, *Traktat o slikarstvu* (trans. Jurca, T., Žlender, M.), Ljubljana 2005. English translation available at: <http://www.gutenberg.org/files/29904/29904-h/29904-h.htm> [last acces: 12. 2. 2015].
- Plotinus, *Enneads in Seven Volumes* (trans. Armstrong, A. H.), Cambridge, Mass., London, 1966-1995.
- Plotinus, *O večnosti in času* (trans. Zore, F.), Ljubljana 2005.
- Škamperle, I., Uršič, M. (ed.), *Renesančne mitologije, Poligrafi* 25/26, Ljubljana 2002.
- Uršič, M., “Metafora uma kot ‘žive sfere’ in Plotinus's *Eneadi* V.7”, *Analiza* 3/4, 1997, pp. 148-152.

Uršič, M., *O renesančni lepoti* (Štirje časi, Poletje, Part I), Ljubljana 2004.

Uršič, M., *Iskanje poti* (Štirje časi, Pomlad), 2. ed., Ljubljana 2010.

Ženko, E., *Prostor in umetnost*, Ljubljana 2000.

Sources of illustrations

Figure 1: www.ferras.at – Own work. Licensed under CC BY-SA 2.5 via Wikimedia Commons – http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Einblick_LH2_San_Lorenzo_Florenz.jpg#mediaviewer/File:Einblick_LH2_San_Lorenzo_Florenz.jpg

Figure 3: https://www.youtube.com/watch?v=3B-V_pG3HPQ&hd=1

Figure 5: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg

Figure 6: Piero della Francesca [Public domain], via Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APiero_della_Francesca_042.jpg

Figure 7: Raphael [Public domain], via Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASanzio_01.jpg

Figure 8: [Public domain], via Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ALeon_Battista_Alberti_by_Matteo_de_Pasti.jpg

Marko Uršič

Pogled duše in angela v renesančni filozofiji Marsilia Ficina

Ključne besede: Marsilio Ficino, angel, duša, simbolna forma, Sandro Botticelli

Renesansa je znova odkrila dušo: postavila jo je v središče sveta. Marsilio Ficino dušo imenuje »sponka sveta« (*copula mundi*), ki povezuje zemeljski in nebeški svet, imanenco in transcendenco, čas in večnost. Po drugi strani pa se v renesansi središče sveta vse bolj relativizira, duša postaja vse bolj individualna ter živi v času in prostoru. Njeno gledišče je v renesančnem slikarstvu določeno s perspektivo, ki jo odkrivajo Masaccio, Fra Angelico, Piero della Francesca idr., pri čemer sama perspektiva nastopa kot »simbolna forma« (Erwin Panofsky). Toda nad vsako posamezno in »giblivo« dušo se pnejo krila »negibnega« angela: *super animam mobilem est immobilis angelus*, kot zapiše Ficino, ki se v svojem renesančno prenovljenem krščanstvu vrača k platonsko-gnostičnemu mitu o vsevidnem angelskem pogledu. Arhetip angela mu pomeni metaforo za vseprisotni Um, h kateremu se dviga človeška duša. Ficinov novoplatonizem je močno vplival tudi na Botticellijevo slikarstvo, kar dokazuje Ernst Gombrich v razpravi *Botticellijeve mitologije*.

Marko Uršič

The Gaze of the Soul and of the Angel in the Renaissance Philosophy of Marsilio Ficino

Keywords: Marsilio Ficino, angel, soul, symbolic form, Sandro Botticelli

The Renaissance rediscovered the soul as the focus of the universe. Marsilio Ficino calls the soul the “bond of the world” (*copula mundi*), because it connects the earth and the heaven, immanence and transcendence, time and eternity. On the other hand, the centre of the world becomes more and more relative during the Renaissance period, and individual souls live more and more in their particular times and spaces. In Renaissance paintings, a soul's point of view is determined by perspective, as developed by Masaccio, Fra Angelico, Piero della Francesca et al., and the very position of the eye also features as a “symbolic form” (Erwin Panofsky). However, above each individual and “mobile” soul there are the wings of the “motionless” angel: *super animam mobilem est immobilis angelus*, as Ficino says in his renaissance Christianity, in reviewing the Platonic-Gnostic myth of the omnipresent angelic gaze. In the archetype of the angel Ficino perceives a metaphor for the all-knowing Intellect, towards which the human soul ascends. Following the iconology of Ernst Gombrich, this paper also takes notice of the influence of Ficino's philosophy on Botticelli's paintings.

Igor Škamperle

Vedere o sentire? Ulisse e le sirene. Le due porte percettive e le loro svariate implicazioni*

Parole chiave: il canto delle sirene, visuale, udito, Ulisse

DOI: 10.4312/ars.9.1.76-85

Come spunto per iniziare si possono prendere due constatazioni inerenti alla problematica del mito o della mitologia e al suo significato: il *mythos* si basa sul più «umano» dei fenomeni, ossia sulla parola e sul racconto, come pure sul significato nato dall'espressione orale. La seconda constatazione può essere presa in prestito dall'antico maestro Sallustio, un autore del IV sec. d. C., già collaboratore dell'imperatore Giuliano l'Apostata. Nel trattato *De diis et mundo* (*Sugli dei e il mondo*) descrisse l'impostazione e la forma dei miti antichi osservando che il mito non narra di eventi storicamente attendibili e realmente accaduti in un determinato luogo e momento, ma di quelle cose che succedono sempre, cioè di argomenti eterni (Salustio, 2000).

Partendo da queste riflessioni è lecito chiedersi se Ulisse, l'eroe epico di Omero, durante il suo lungo viaggio verso casa, abbia visto realmente le affascinanti e pericolose Sirene o le abbia solamente sentite. Se non le ha viste, come sembra indicarci l'opera letteraria, per quale motivo allora il canto delle sirene è talmente pericoloso da annientare l'uomo? Qual è il mistero di questo canto che attrae irresistibilmente l'uomo, lo induce ad abbandonarsi rovinosamente portandolo alla morte? La strega Circe avvertì Ulisse, prima che questi salpasse con i propri compagni, di restare alla larga dall'isola delle Sirene per non farsi incantare dal loro fascino. Ulisse, narrando le proprie avventure ad Alcinoo, re dei Feaci a Scheria, l'isola che segna uno dei luoghi di nascita della narrativa occidentale, dichiarò in particolar modo:

»O cari, non devono saperle uno o due soli / le predizioni che Circe mi disse, chiara fra le dee, / ma io voglio dirvele, perché conoscitule o noi moriamo / o scampiamo, schivando la morte e il destino. / Anzitutto ci esorta a fuggire il canto / e il prato fiorito delle divine Sirene. / Esortava che ne udissi io solo la voce. Legatemi dunque / in un nodo difficile, perché lì resti saldo, / ritto sulla scassa dell'albero: ad esso sian strette le funi« (*Odissea*, XII, 155-162).

* La versione slovena dell'articolo è visibile sul sito <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>. / Slovenska različica članka je dosegljiva na <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>.

Questo racconto e il suo mito sono rimasti iscritti nella nostra tradizione e gli autori moderni, per esempio Adorno e Horkheimer, vi hanno riconosciuto la base della dialettica dell'illuminismo. Ciò significa che in un modo o nell'altro influiscono su tutti noi. Lasciamo in disparte la letteratura ideologicamente impegnata e le incoerenze nelle quali sono incappati entrambi gli autori marxisti, incoerenze rilevate da Peter Sloterdijk (2013) affermando che l'interpretazione di Adorno e Horkheimer [1947] del capitolo sulle sirene nell'*Odissea* trasforma Ulisse da navigatore greco in «borghese con istinti repressi» che progredisce diventando un prototipo di «soggetto» europeo. Chiediamoci, allora, cosa Ulisse realmente udì? Cosa gli dissero le Sirene, senza che, se abbiamo ben capito, nemmeno le vedesse? Legato all'albero della nave è stato l'unico ad ascoltarle davvero e a rimanere vivo. Sappiamo che ai propri marinai tappò le orecchie con la cera. L'unica imbarcazione ad aver navigato con successo prima di loro lungo le rive dell'isola delle Sirene era stata la mitica nave Argo con i propri eroi, come ce ne rende conto Apollonio Rodio (*Argonautica* IV, 891-909). Allora il cantore Orfeo aveva impugnato la cetra e cantato ad alta voce, coprendo i suoni delle Sirene:

Un vento propizio spingeva la nave, e ben presto
furono in vista di Antemoessa, l'isola bella
dove le melodiose Sirene, figlie dell'Alcheloo,
incantano e uccidono col loro canto soave
chiunque vi approdi. Le partorì ad Alcheloo
la bella Tersicore, una Musa; un tempo servivano
la grande figlia di Deo, quando era ancora vergine,
e cantavano insieme; ma ora sembrano in parte uccelli,
in parte giovani donne. E stando sempre in agguato al di sopra
del porto, tolsero a molti, consumandoli nel languore,
il dolce ritorno. E anche per loro, senza esitare
mandavano l'incantevole voce, e quelli già stavano
per gettare a terra le gomene, se il figlio di Eagro,
il tracio Orfeo, non avesse teso nelle sue mani
la cetra bistonica, e intonato un canto vivace,
con rapido ritmo, in modo che le loro orecchie
rimbombassero di quel rumore, e la cetra
ebbe la meglio sulla voce delle fanciulle.

Appaiono nel mito, paragonando l'episodio degli Argonauti con quello dell'*Odissea*, due forme interessanti di approccio al canto e alla voce, in questo caso al canto delle Sirene. L'esempio proposto dai due racconti, può essere trasferito per analogia al nostro tempo: il caso di Orfeo offre la possibilità di «coprire» con il proprio canto, se bello e ben eseguito, quello delle micidiali Sirene. La mossa di Ulisse invece

ci illustra un esempio di «autolimitazione». Non necessariamente il suo gesto descrive un borghese con istinti repressi, come affermavano Adorno e Horkheimer. Omero ci vuole dire tramite Ulisse: agiamo in modo sensato e cerchiamo di prevedere il futuro! Prevediamo sin d'ora, quando abbiamo ancora tempo, cosa può succedere prossimamente e autolimitiamoci saggiamente. In questo modo sopravviveremo e sentiremo contemporaneamente cosa offre «l'altra» voce. Con l'esistenza e il piacere saremo partecipi anche della conoscenza. Facendo riferimento all'ottima analisi teorica sui modelli della razionalità umana, scritta da Jon Elster (1983), possiamo dire si tratta di una razionalità intenzionale con scelta autolimitante individuale. L'autore comunque spinge la sua analisi verso obiettivi di natura logica che differiscono dalle questioni che ci interessano qui e si concentrano nell'ambiguità che sembra accompagnare il canto delle Sirene e la loro seduzione.

Ripetiamo la domanda: perché sono pericolose le Sirene? Perché il loro canto e la loro voce portano l'uomo alla rovina? La risposta ce la può dare Ulisse che le ha incontrate e le ha ascoltate. Sebbene avvertiamo solo il suono delle Sirene che rimangono, a quanto sembra, invisibili, nascoste lungo la rive o perfino identificate con gli scogli e le onde, esse sono, in un certo senso, realmente presenti. Offrono conoscenza. Da dove giunge, allora, la loro voce? Le Sirene riconoscono Ulisse, sono quasi le uniche a saperlo nell'intera epopea. A riconoscerlo sono solamente Circe, le Sirene e Polifemo, quest'ultimo dopo essere stato accecato da Ulisse che riesce a sfuggirgli assieme ai compagni. In queste figure mitiche si possono intravedere entità spirituali del sé¹. In questo caso si tratta del sé di Ulisse: Circe è il riflesso della sua anima; Polifemo è il figlio del dio del mare ed esprime l'ombra dell'eroe – infatti, Poseidone è il principale nemico di Ulisse durante l'intero viaggio. L'epopea termina con l'omaggio di riconciliazione al dio del mare Poseidone. Le Sirene ovviamente rappresentano il riflesso dell'io di Odisseo, l'entità psicologica dell'eroe. Esprimono il passato di questo io e del sé più in generale, il mondo delle ombre passate, delle avventure e dei desideri. Sono desideri autoerotici, amorevoli che includono le voci delle vicissitudini passate, le loro tentazioni che divengono mitologia remota, ma non sono fuori dall'indistinguibile presente temporale dell'io dell'eroe protagonista. Le voci delle Sirene rappresentano solamente la diversità interna e sono perciò pericolose per il futuro dell'esistenza. Potrebbe trattarsi del risucchio dell'io da una voce che vorrebbe essere l'altro, incantevole e proibita, offrendoci un futuro che è passato e presente².

-
- 1 Applico il concetto nel significato che ha nella psicologia del profondo. È stato sviluppato da C. G. Jung, J. Hiltmann e E. Edinger. Vedi per es. Jung, C. G., *Aion*, Celje 2010. Che il viaggio di Ulisse sia un modello di costruzione del sé, lo affermano anche Adorno e Horkheimer: «Il vagare da Troia a Itaca è la via a sé stessi di un soggetto fisicamente inferiore alle forze della natura e la cui autocoscienza si sta appena formando attraverso i miti» (Horkheimer, Adorno, 2002, 60).
 - 2 Vedi la bella analisi di Michel Foucault ([1966] 1984, 125-126): «Le sirene sono la forma inafferrabile e proibita della voce che attira, esse non sono che canto. [...] Offerto come risucchio, il canto non è che

L'epopea di Omero narra in modo favoloso che quando la nave giunse nelle vicinanze dell'isola delle Sirene, il vento calò improvvisamente e subentrò un «sereno silenzio nell'atmosfera». Il *daimon*, lo spirito individuale e universale, conosciuto nella cultura greca antica, appianò le onde (*Odissea*, XII, 168-169). Per analogia, anche se è difficile comparare il *daimon* della mentalità pagana allo Spirito Santo della teologia cristiana, possiamo supporre che fosse il momento di «mezzogiorno», quando il tempo si ferma e alla coscienza si apre una presenza prescelta, perfetta, che tocca la perennità. Le Sirene, che scorsero la nave e riconobbero l'eroe, cantarono:

Vieni, celebre Odisseo, grande gloria degli Achei, / e ferma la nave, perché di noi due possa udire la voce. / Nessuno mai è passato di qui con la nera nave / senza ascoltare dalla nostra bocca il suono di miele, / ma egli va dopo averne goduto e sapendo più cose. / Perché conosciamo le pene che nella Troade vasta / soffrirono Argivi e Troiani per volontà degli dei; / conosciamo quello che accade sulla terra ferace (*Odissea*, XII, 184-191).

Così era il loro canto celestiale. Incantevole e attraente. Le Sirene di Omero sono ovviamente due, altrove ne incontriamo tre, otto e anche dieci. La parte superiore del corpo delle sirene è un essere femminile, la parte inferiore è coperta da una coda di pesce e si muovono tra le acque. Possono avere anche piume di uccelli che sembra l'immagine primaria, prima di essere trasformata nelle sembianze di pesce. Originariamente le Sirene furono ragazze vergini, amiche di Persefone. Le piume di uccello crebbero loro quando cercavano la figlia di Demetra, quando la rapì Plutone e volavano per il mondo per trovarla. In alcune versioni sono descritte con la parte inferiore del corpo di gallina, ad esempio nelle figure create dell'artista contemporanea Kiki Smith. (Bettini, Spina, 2007)

Le Sirene seducono, ma offrono anche la conoscenza e perciò Ulisse vuole ascoltarle – «Così dissero, cantando con bella voce: e il mio cuore / voleva ascoltare e ordinai ai compagni di sciogliermi, / facendo segno cogli occhi: ma essi curvi remavano» (*Odissea*, XII, 192-194).

Cosa lo attrasse tanto? La consapevolezza che le Sirene sanno tutto ciò che accade sulla terra? Oppure la loro seduzione e il piacere sensuale ed erotico del loro canto? Incantano con la propria libidine e la bellezza presagita e desiderabile del canto soave, oppure con la consapevolezza che si apre sulla conoscenza? La domanda rimane aperta. Nonostante sono stati scritti moltissimi saggi sulla questione ingombrante e allo stesso tempo affascinante del canto delle Sirene, il dilemma della natura di questo fascino non ha avuto soluzioni conclusive. La mia ipotesi, che propongo in questo scritto, è che il vero nocciolo del fascino del canto dalle Sirene consiste appunto nella

l'attrazione del canto, ma non promette nient'altro all'eroe che il doppio di ciò che egli ha già vissuto, conosciuto, sofferto: nient'altro che ciò che egli è. Promessa ingannevole e verace al tempo stesso.»

duplice ambiguità e nel sovrapporsi di due forme elementari del desiderio umano. La prima ambiguità ci rimanda alla loro manifestazione fisica che cerca di sintetizzare le due forme di percezione, la vista e l'udito, appagando sopra tutto il secondo, l'udito della voce seducente, anche se questa non è astratta e difficilmente può essere separata dall'immaginazione visuale. La seconda ambiguità consiste nel duplice conforto che le Sirene offrono ai navigatori: la soave piacevolezza e la conoscenza.

L'uomo in realtà brama entrambe: il vero piacere è quello che offre la conoscenza. Il pericolo, però, deriva proprio dal loro contatto, quando la conoscenza è accompagnata dal piacere e si mescola ad esso. I due elementi assieme rappresentano un pericolo. Molti si sono soffermati su questo problema che riguarda la costituzione umana e la costruzione delle norme morali. Tra i pionieri che hanno cercato di spiegare, attraverso l'apparato psichico, il nocciolo complementare dell'eros e il desiderio di conoscere, si deve menzionare Freud. Nei suoi saggi sulla sessualità infantile, Freud ha dovuto constatare che il desiderio sessuale, la libido, include in sé la volontà di sapere. Che da questa sinergia nasca un problema morale, lo sappiamo dal peccato originale. Nella vicenda biblica di Adamo ed Eva è narrata la seduzione del serpente. Dopo avergli ceduto, la donna raccolse il frutto, osservando, che «il frutto dell'albero era buono a mangiarsi, piacevole all'occhio e desiderabile per avere la conoscenza del bene e del male» (Gen 3,6). Si tratta della costituzione antropologica dell'uomo. A quanto narrato dal testo biblico, le percezioni dell'uomo si concentrano sul tatto e sul sapore del cibo, sulla bellezza visuale e sul valore della conoscenza che l'uomo vorrebbe possedere. La prima però è stata la voce incantevole e seduttiva del serpente. Come se ci fosse stato ordinato: uomo, vivi il proprio stato naturale ma non intrometterti nella conoscenza! Ovvero: pensa e apprendi, ma nel farlo ignora i piaceri fisici! L'uomo, però, desidera entrambe le cose; anzi, va oltre e le collega. Ed è proprio ciò che è pericoloso.

Circe disse a Ulisse che la tragica perdizione accade agli ignoranti, come sarebbe potuto succedere a lui, quando voleva venire da lei per la prima volta. Se durante il tragitto non gli avesse fatto visita Hermes e non lo avesse istruito su come comportarsi³. Chi sa e riesce ad ascoltare la voce dolce, incantevole e letale racchiusa nella forma più pura dall'arte poetica, può vivere l'esperienza del piacere, della gioia del corpo e dello spirito.

Omero non ci dice da dove le Sirene traggano la conoscenza. Non è del tutto chiaro nemmeno perché il loro canto sia così incantevole e pericoloso. Solamente a causa della connessione tra piacere e conoscenza, come appunto è la nostra tesi? Sono incantevoli però anche il canto e le ispirazioni delle Muse che sono figlie della Dea

3 «Dove vai ancora, infelice, solo per queste cime, / ignaro della contrada? Sono chiusi lì i tuoi compagni, / da Circe, come maiali che vivono in fitti recessi. / Vieni qui a liberarli? Neanche tu tornerai, / io penso, ma li resterai come gli altri anche tu. / Ma su, ti scioglierò e salverò dai pericoli» (*Odissea*, X, 281-286).

della memoria, Mnemosine, e ispirano l'uomo a rendersi conto delle cose belle ed essenziali del mondo. Il canto delle Muse però non è pericoloso, nonostante anche in esso si ricongiungono sapere e piacere. Perché allora le Sirene devono perdere la battaglia contro le Muse ed essere ridotte a esseri pericolosi, demoniaci, il cui canto è letale nonostante la conoscenza? Dev'esserci, dunque, un'altra ovvero un'ulteriore causa per la loro pericolosità. Potremmo pensare che le une come le altre richiamino la funzione del medium, ricordandoci di cosa stia succedendo sulla terra. Perché le Sirene sono pericolose, le Muse invece no? Le Sirene sono distruttive, mentre le Muse ci appagano di «virtù e conoscenza»?

La prima risposta potrebbe essere che si tratta di «mimesi». Possiamo dire che nelle Sirene si tratta di un canto che compare come una diversità interna e si riferisce solamente al proprio io. Imita una realtà vissuta, la rappresenta fuori dai limiti temporali e la innalza a un livello divino strappandoci dall'esistenza reale. Si tratta di una voce mimetica che ci assorbe nel suo abbraccio ferendoci, dimenticando il proprio posto nel mondo. La parola ha sempre questo potere, nella sua forza persuasiva è più forte dell'immagine. – «Sebbene non ti veda, ti sento!» Incontriamo questo impulso nella sostanza di molte tradizioni religiose e mistiche, dal patriarca Abramo in poi. La parola, il suono e l'udito hanno in tal senso un carattere del tutto diverso dello sguardo e dall'aspetto. La voce non è statica, ma introduce una dinamica viva e un rapporto personale. Come persone europee siamo dediti alla scoperta del Rinascimento per la razionalizzazione del campo visivo e siamo inclini alla lode dell'occhio, il che è racchiuso nel detto – »saper vedere!« Nonostante ciò l'episodio di Ulisse con le Sirene, a scapito della differenza che tradizionalmente venne attribuita alle due culture antiche, quella greca e quella ebraica, attribuendo alla prima il primato dell'occhio e la conoscenza visuale, alla seconda il valore dell'udito, si pone ad un livello diverso⁴. Rientra piuttosto nel fenomeno della voce, del quale anni fa scrisse il filosofo Derrida [1967]. La differenza però sta nel fatto che quella delle Sirene non è una voce musicale, che implica, metaforicamente parlando, una struttura pitagorica delle tonalità, l'interdipendenza e una scala matematica delle proporzioni, ma si tratta di una forza dall'incanto magico o demoniaco e di un trasferimento spirituale.

A differenza dell'immagine, il trasferimento auditivo non è fissato. Implica intimità particolari e una forma d'interpellanza individuale. La voce instaura un rapporto che continua e mantiene un'apertura per l'avvenire, cosa che l'immagine non fa. In questo senso il riflesso incantevole è pericoloso. È proprio in questo campo che ci attrae la voce delle Sirene, con il loro canto soave che canta le storie del passato, desideri ed

4 La problematica è stata trattata da diversi teologi. R. Bultmann ha sostenuto che la nozione di conoscenza non è la stessa per gli Ebrei e per i Greci. Secondo Bultmann la conoscenza greca è fondata sull'occhio, mentre la conoscenza ebraica, *da'at*, è fondata sull'orecchio (Momigliano, 1982, 66).

esperienze. Il dolce canto ci attrae e ci spinge a una riflessione sul sé, nella quale, come in un labirinto, è compromesso il nostro io, poiché non ha più una visione chiara del futuro e i tratti distintivi, grazie ai quali è possibile proseguire. Il discorso maturo e saggio – che purtroppo decolla come la civetta di Minerva solo dopo che è calato il buio – vorrebbe dirci che non è veramente importante ciò che è, ma ciò che deve ancora avvenire. Il canto delle sirene ci distoglie da ciò: ci offre una dolce melodia di ciò che siamo e siamo già stati.

Da quanto detto, dunque, volendo trovare una distinzione per l'ispirazione delle Muse e il seducente ma distruttivo canto delle Sirene, l'ipotesi proposta sembra non essere sufficiente. La semplice convergenza di due desideri, il piacere sensibile e la volontà di sapere, a quali il canto delle Sirene sembra voglia prestarsi, non ci convince. Dobbiamo allora approfondire la natura della forza persuasiva, con la quale le Sirene distruggono coloro che le ascoltano, spingendogli al naufragio.

L'incontro di Ulisse con le sirene descritto da Omero può esser interpretato come – *un'altra forma di tentazione* affrontata dal protagonista sulla sua via del ritorno a casa. Tale tentazione è diversa da come a volte la leggiamo e interpretiamo, in modo scolastico, quando affermiamo che Ulisse era incline a cedere al fascino erotico degli esseri femminili che incontrava, oppure che era troppo curioso e voleva sempre sapere troppo! La vera tentazione, che si estende come una linea rossa per l'intera *Odissea* e accompagna il suo eroe, è in realtà l'occasione di desistere dal proprio percorso, di abbandonare e dimenticare lo scopo principale e l'obiettivo del viaggio – il ritorno a casa, nella propria patria. Il vero pericolo è perdere le tracce e rimanere bloccati in qualche luogo. Tutte le tappe nascondono in sé questa tentazione: i Lotofagi, il cui cibo ti fa dimenticare tutto e ti abbandona al pacifico presente. Circe dopo la prima prova lo accoglie, lo pulisce e lo invita a letto, dove Ulisse passa dei momenti piacevoli. La ninfa Calipso vorrebbe tenerlo per sé per sempre. La giovane Nausicaa, presso i Feaci, offertagli da suo padre come sposa, ma che Ulisse la rifiuta perché lo attendono il proprio focolare e la moglie Penelope. È possibile includere in queste avventure anche le Sirene. Il loro canto è incantevole, offre piacere e conoscenza, ma è imperfetto, come si esprime Maurice Blanchot nel proprio scritto «Le Chant des Sirènes» (Risset, 2006). Ulisse corregge questo loro canto e lo completa. Come? Lo completa e lo sviluppa offrendo la propria storia e il proprio racconto. In tal modo si stacca dalla fase riflessa e chiusa, preservata dalla voce delle Sirene. Con le proprie avventure e la loro narrazione, apre un nuovo spazio includente arrivi e partenze, ospitalità, narrazione viva che mantiene la direzione, il senso e lo scopo delle partenze e dei molti percorsi. Si apre così il processo dell'individualizzazione che corrisponde alla nascita della coscienza e allo sviluppo dell'essere umano. Quest'atto include anche parole alate che cercano di confrontarsi con l'autenticità del mondo e il suo divenire.

Seguire l'esempio di Ulisse significa uscire dal personaggio mitico e porsi al livello del poeta Omero. Dall'abbraccio delle avventure, al cui ritorno invita la soave voce delle Sirene, promettendo piacere, ma racchiudendoci nello stato autoriflessivo e chiuso, passiamo al livello del narratore che sa raccontare i fatti. L'uomo in se stesso non è solo una realtà presente, con dati anagrafici e il proprio mondo empirico, ma una storia in svolgimento, dispiegata nel tempo. Può vivere perché è indirizzato verso il futuro e verso l'altro che differisce da noi. Sa narrare di sé e del proprio percorso. Quando non sarà più capace di farlo, ciò segnerà la fine dell'umanità nel mondo.

Bibliografia

- Apollonio Rodio, *Le Argonautiche* (trad. Paduano, G.), Milano 2004.
- Blanchot, M., *Le Chant des sirènes*, Paris 1954.
- Bettini, M., Spina, L., *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2007.
- Derrida, J., *La voix et le phénomène* [1967]; trad. slov. Skušek-Močnik, Z., *Glas in fenomen*, Ljubljana 1988.
- Elster, J., *Ulisse e le sirene. Indagini sulla razionalità e l'irrazionalità*, Bologna 1983.
- Foucault, M., *La pensée du dehors* [1966]; trad. it. Milanese, C., *Il pensiero del di fuori. Euridice e le Sirene*, *Scritti letterari*, Milano 1984.
- Horkheimer, M., Adorno, W. Th., *Dialektik der Aufklärung* [1947]; trad. slov. *Dialektika razsvetljenstva. Filozofski fragmenti*, Ljubljana 2002; trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino 1966.
- Momigliano, A., *Il tempo nella storiografia antica, La storiografia greca*, Torino 1982.
- Omero, *Odissea* (trad. Privitera, A. G.), Milano 2004.
- Risset, J., *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Roma 2006.
- Salustio, *Sugli dèi e il mondo*, Milano 2000.
- Sloterdijk, P., *Du Musst dein Leben ändern*, Berlin 2009; trad. slov. Leskovec, A., *Spremeniti moraš svoje življenje*, Ljubljana 2013.

Igor Škamperle

Videti ali slišati? Odisej in sirene. Dvoje vrat naših zaznav in različne implikacije

Ključne besede: petje siren, vizualno, sluh, Odisej

Prispevek obravnava dve temeljni obliki človekove čutne zaznave, pogled in sluh. Obe sta od nekdanj predmet razmisleka, saj ponujata možnost različnih implikacij. Vizualna zaznava in pogled ustvarjata občutek sveta, vendar sta bila tako mit kakor religija do vizualnega posnemanja resničnosti kritična in mu odrekala spoznavno vlogo. Je Odisej na morski poti očarljive in nevarne sirene videl ali jih je v resnici zgolj slišal? Referat skuša prikazati nekaj temeljnih dilem, ki jih ponuja Homerjev mit o sirenah ter njegove številne predelave. Kritično oceno pogleda in njegove magične moči podaja tudi mit o Perzeju in meduzi Gorgoni, ki s svojim pogledom opazovalca začara, kakor bi okamnel. Prav tega se je Odisej bal, ko je sestopil v podzemlje. A če je dostop do resnice zavesti in sveta lažje in primerneje udejanjiti z besedo in prek sluha, zakaj so sirene nevarne in zakaj morajo v tekmi z Muzami izgubiti? Ker čarajo in začarajo tudi s pogledom?

Igor Škamperle

To See or to Hear? Odysseus and the Sirens. Two Doors of our Perceptions and Various Implications

Keywords: the singing of the Sirens, the visual, hearing, Odysseus

This paper deals with two fundamental forms of human sensory perception: the gaze and hearing. Each has been the subject of reflection, as each offers the possibility of various implications. Visual perception and the gaze create a sense of the world, though both myth and religion have been critical of visual imitating of reality and have denied the gaze a perceptual role. Did Odysseus, on his sea journey, see the alluring and dangerous Sirens, or did he in fact only hear them? This paper seeks to demonstrate some fundamental dilemmas offered by Homer's myth of the Sirens and its many modified versions. A critical assessment of the gaze and its magical powers is also offered in the myth of Perseus and the Gorgon Medusa, whose gaze enchants the viewer, as if he were petrified. It was precisely this that Odysseus feared when he descended into the underworld. But if access to the truth of consciousness and the world of lies is easier and more suitably put into practice through words and hearing, why are the Sirens dangerous and why must they lose in their competition with the Muses? What do they enchant with the gaze?

Jure Mikuž

La métamorphose du regard de Polyphème dans la peinture de Marij Pregelj (1913-1967) *

Mots-clés: Marij Pregelj, peinture moderniste slovène, Polyphème, œil [« windeye »]

DOI: 10.4312/ars.9.1.86-103

En 1959, le personnel de L'Académie des Beaux-Arts de Ljubljana a fait une photo de groupe (Fig. 1). Il est d'usage que toutes les personnes rassemblées se placent à cet effet *de face* en regardant vers l'appareil photo. Tout le monde, sauf Marij Pregelj qu'on reconnaît par son profil bien net¹. Ce déplacement de la tête sur le côté montre bien son caractère : c'était un original, un homme rebelle, cynique, mais spirituel, révolutionnaire dans sa création artistique, et, au niveau éthique, un homme de principes dans ses décisions esthétiques. Parmi les nombreux thèmes qu'il a développés, nous nous intéresserons ici à la problématique du regard par un œil qui est – dans les arts visuels – étroitement lié à la visée en dessin, au développement de la perspective en peinture, à l'apparition de la chambre noire et, par là même, à l'appareil photographique ainsi qu'au tournage et à la projection filmiques.



Fig. 1. Le personnel de L'Académie des Beaux-Arts de Ljubljana, 1958-1959, détail. ALUO, Ljubljana.

* Cet article est disponible en slovène sur le site: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>. / Slovenska različica članka je dosegljiva na <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>.

1 C'est Nadja Zgonik (1994, 13) qui a attiré l'attention sur ce détail. Le même auteur a traité aussi de nombreux autres éléments mentionnés également dans cette intervention. C'est encore elle (Zgonik, 2007) qui a résolu l'énigme thématique du hachoir à viande sur les esquisses et les tableaux de Pregelj en rapprochant ce dernier de la théorie d'Eisenstein, ce qui lui a permis d'élucider la composition du montage des dernières œuvres de l'artiste. Je tiens à la remercier de m'avoir donné la possibilité de voir la reproduction de l'avant dernier tableau de Pregelj (selon son propriétaire) que je ne connaissais pas, c'est-à-dire le *Portrait de ma femme* appartenant à une collection particulière.

À la fin des années 1930, Pregelj termina avec mention ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Zagreb où il apprit l'art de représenter le monde d'une manière réaliste, sobre, aux coloris harmonieux. Pendant la Seconde Guerre, il passa trente-deux mois dans divers camps d'emprisonnement italiens et allemands où il échappait aux systèmes déshumanisants d'enchaînement et de menace permanente justement grâce au dessin ; pourtant, ces expériences marquèrent profondément son âme et restèrent des thèmes obsessifs de sa création (voir : Bihalji-Merin, 1970). Les premières années d'après-guerre, l'art yougoslave a été enjoint d'exercer l'esthétique du réalisme socialiste selon l'exemple soviétique. Pregelj, qui depuis ses études à Zagreb connaissait bien l'art moderne des pays occidentaux de l'époque, tâchait, après la césure-censure des années de guerre et d'après-guerre, de retrouver un contact avec celui-ci², ce qui lui réussit tout d'abord dans les illustrations de *Illiade* et *Odyssée* dans les années 1949-1951 (Kastelic, Mikuž, 1991). Son interprétation d'Homère est très proche de la pensée esthétique existentialiste contemporaine qui, soit dit en passant, était alors en Yougoslavie réprouvée parce qu'elle était considérée comme une philosophie décadente et bourgeoise d'un Occident capitaliste pourri et en dégradation, et pour cela inopportune (esthétique représentée dans les arts plastiques par Francis Bacon, Alberto Giacometti, Henry Moore et d'autres). On comprend alors, et ceci également au niveau symbolique, pourquoi il consacre tant d'attention au personnage du cyclope Polyphème, cannibale à l'œil unique aveuglé de la taille d'une meule de moulin, qui dévore quotidiennement deux compagnons d'Ulysse.



Fig. 2. Goya, *Saturne dévorant ses enfants*, 1819-1823.
Wikipedia.

2 Sur les sources et les influences étrangères concernant l'art de Pregelj, voir : Mikuž (1995, 118-173).

En effet, dans de nombreuses situations des premières années d'après-guerre, l'artiste se rend compte que la révolution dévore ses propres enfants, ce qui apparaît dans les illustrations des deux poèmes ainsi que par son choix des scènes de combats ou de massacres les plus cruelles, ou encore par le fait qu'il a repris son personnage, au moins partiellement, d'après l'image effroyablement tragique du père antique des dieux, Saturne de Goya qui dévore ses enfants pour que personne ne soit plus fort que lui (Fig. 2).

En achevant la dernière, vingt-quatrième illustration de l'*Iliade* (peut-être la plus tragique de toutes car le roi Priam, abattu, y baise humblement la main d'Achille, meurtrier de son fils Hector, et l'exhorte à lui rendre son corps), Pregelj dessine en arrière plan une série de personnages en équipement de combat. Parmi eux, on voit aussi un homme au chapeau à la mode d'alors qui semble vouloir examiner encore une fois le travail terminé : il s'agit de son autoportrait, vu de profil. Les illustrations de l'*Iliade* et l'*Odyssée*, terminées en 1951, occupent une position clef dans l'évolution de son modernisme, car ce sont justement les nouveautés que l'artiste avait perfectionnées ici qui ont constitué, au cours des seize années suivantes, le temps qui lui restait jusqu'à sa mort subite à l'âge de cinquante-quatre ans, la base même de son style unique. Il abandonnait le réalisme descriptif et narratif et, en libérant les surfaces chromatiques du mimétisme, il soulignait leur côté plat. Il désarticulait ses tableaux en petites facettes et en grandes surfaces, bien délimitées, soulignant une coloration vive, de plus en plus sanglante.



Fig. 3. Pregelj, neuvième livre de l'*Odyssée* : *Le cyclope Polyphème*, 1951.
Moderna galerija, Ljubljana.

Mais, avant tout, il stylisait les figures humaines en les décomposant pour atteindre une expressivité plus efficace et faire passer un message immédiat, il les défigurait jusqu'à les rendre méconnaissables. Souvent, il atteignait son but en plaçant la tête de profil, ce qui est dans la tradition de la peinture, par sa rigueur, son orientation précise et par cette autre moitié du visage énigmatiquement non représentée, toujours plus provocant qu'un visage présenté de face. De profil, on ne voit qu'un œil encore accentué sur l'image de sa tête par une grosse et sombre monture de lunettes semblable à celle que Pregelj portait en réalité ; et c'est cet œil qui va l'intéresser de plus en plus (Fig. 3).

Un artiste visuel, dont la création dépend avant tout du regard, doit être bien affecté par la description qu'Homère fait du cruel aveuglement de Polyphème par un pieu durci au feu (Figs. 4, 5). Or, chez Pregelj, les hommes ne sont pas les seuls à être dotés d'un œil unique ; c'est également le cas des objets (Figs. 6–9). Dans ses carnets de croquis, nous trouvons des métamorphoses de l'œil aveugle (de Polyphème) en fenêtre aveugle qui se change en rosace de cathédrale, en porte vitrée d'un lave-linge, en cadrans de téléphone, en roue de la roulette, en montre, en amphithéâtre, en fusée qui, par son œil unique, regarde vers la terre (voir : Zgonik, 1994, 34-44). L'œil est la première fenêtre de l'homme ouverte sur l'univers à la manière des fenêtres qui sont des ouvertures dans les murs aveugles d'une maison. Et si elles sont des lucarnes rondes, elles sont, par leur fonction comme par leur forme, assimilées aux yeux qui reçoivent la lumière et permettent de voir. Les mots fenêtre [*okno*] et œil [*oko*] ont dans les langues slaves une origine étymologique similaire (ainsi, par exemple, le mot biélorusse *aknó*), ils proviennent de la racine indoeuropéenne **hok* qui signifie voir, c'est-à-dire que la signification primordiale la plus probable du mot fenêtre est tout simplement l'œil (de la maison)³.



Fig. 4. Pregelj, *Dans l'atelier*, 1955, huile sur toile, 127.5 x 160 cm.
Moderna galerija, Ljubljana.

3 Voir : Bezljaj, F., *Etimološki slovar slovenskega jezika*, II., Ljubljana 1982, s. v.; Snoj, M., *Slovenski etimološki slovar*, Ljubljana, 1997, s. v.

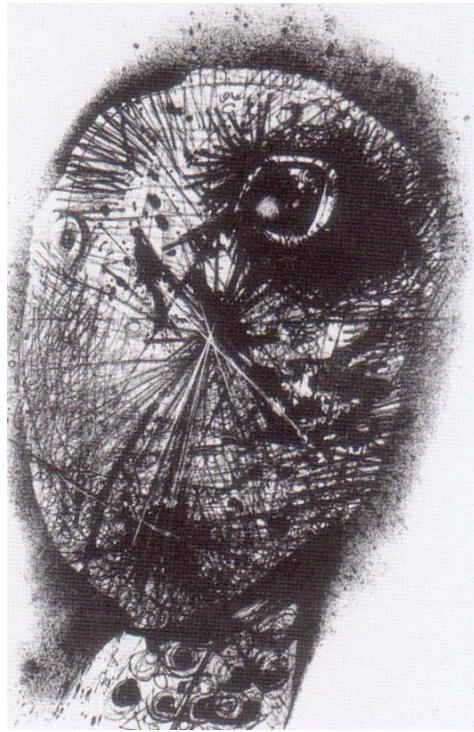


Fig. 5. Pregelj, *Polyphème*, 1966, lithographie.
Moderna galerija, Ljubljana.

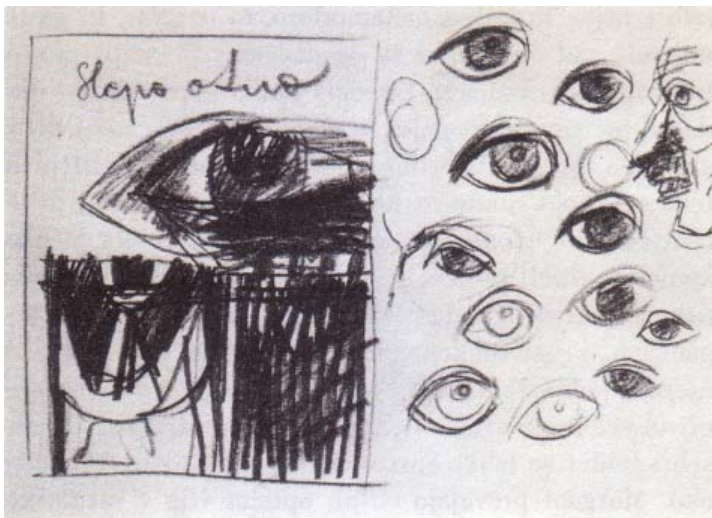


Fig. 6. Pregelj, *Fausse fenêtre*, 1962, dessin.
Moderna galerija, Ljubljana.

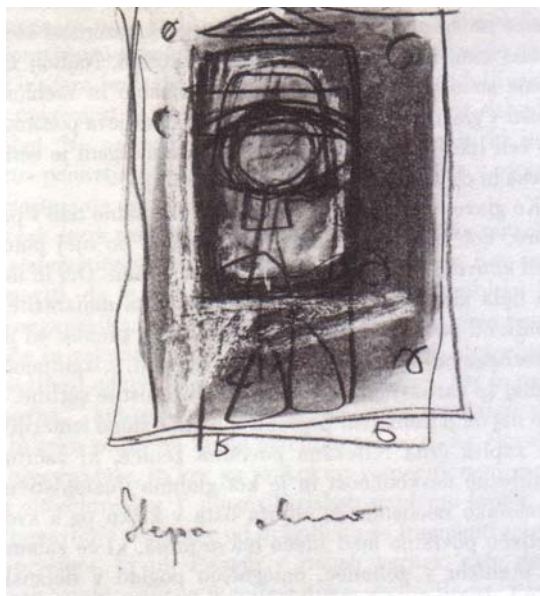


Fig. 7. Pregelj, *Fausse fenêtre*, 1962, dessin.
Moderna galerija, Ljubljana.

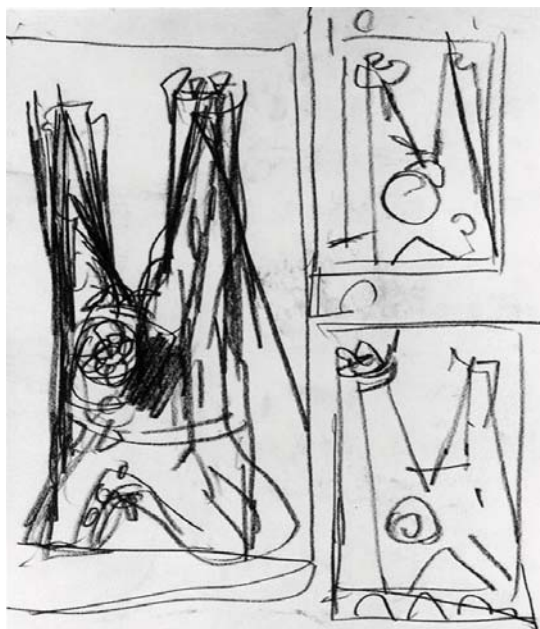
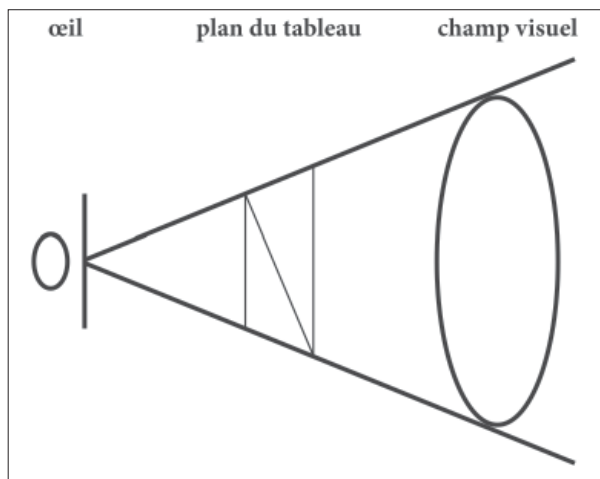


Fig. 8. Pregelj, *Corps – cathédrale*, esquisse.
Moderna galerija, Ljubljana.



Fig. 9. Pregelj, *Cathédrale*, 1965, esquisse.
Moderna galerija, Ljubljana.

Depuis la Renaissance, la peinture est basée sur une perspective monoculaire conçue scientifiquement et la seule véridique. Au milieu du XV^e siècle, le théoricien Leon Battista Alberti écrit : « Je trace un rectangle de la taille qui me plaît et j' imagine que c'est une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui y sera représenté ». Si nous inscrivons les mots slovènes, contenus l'un dans l'autre, schématiquement en tant que OK(N)O (œil contenant une fenêtre) nous obtenons dans le discours théorique des arts plastiques un diagramme spéculaire : dans le faisceau conique du visuel il y a entre l'œil et le champ visuel une fenêtre imaginaire qui est le plan du tableau.



Léonard, pour qui le miroir était le principal maître du peintre, écrivit : « La perspective n'est rien d'autre que la vision d'un objet derrière un verre lisse et transparent, à la surface duquel pourront être marquées toutes ces choses qui se trouvent derrière le verre ; tout se rend au point de l'œil par diverses pyramides et ces pyramides se coupent sur le verre ». C'est ainsi qu'en langue slovène les mots œil [*o-ko*], fenêtre [*o-kno*] et miroir [*o-gledalo*] sont des notions liées entre elles ayant en commun la première lettre, le O. Le signe de cette lettre est un cercle et est donc ronde comme un œil, *oculus* en latin ; or, les premières fenêtres (lucarnes), ainsi que les premiers miroirs convexes, étaient de la même forme.

Filippo Brunelleschi établit la perspective monoculaire en changeant le spectateur en voyeur qui regardait avec un œil à travers le trou d'une tablette peinte comme à travers une serrure. Il devait voir le tableau à partir d'un point bien déterminé, celui-là même d'où regardait l'auteur comme, semble-t-il, par un œil de cyclope. Comme nous regardons en réalité le monde autour de nous avec deux yeux en mouvement vif et permanent, de sorte qu'il est difficile de fixer le regard avec précision, la vision monoculaire est la seule manière qui permette de transformer l'espace global, tridimensionnel psychophysique qui nous entoure en espace plat, mathématique, géométrique du tableau. Le créateur décide minutieusement de la vision du monde, car il concentre toute l'apparence dans un point d'où il la domine en tant que maître. Le regard d'un œil, omnipotent, offre les spéculations symboliques les plus diverses qui le relie à la conviction religieuse, à l'idéologie régnante, à la conception du monde, aux mœurs et à la croyance générale puisqu'il reflète l'assimilation à l'œil divin des anciens Égyptiens, l'omnivoyance divine chrétienne de la Sainte Trinité ainsi que la société monarchique absolutiste d'une structure pyramidale⁴.

4 Les deux derniers paragraphes, notamment les citations, se rapportent à Mikuž (1997, 79-101).

Après les deux tablettes parallèles dotées d'un seul trou d'observation, ce procédé de la perspective utilisé à la Renaissance, c'est surtout en Hollande qu'on commence, à partir du XVII^e siècle, à développer des instruments d'optique pour un regard monoculaire dont les expériences sont utilisées également en peinture. Constantijn Huygens, érudit hollandais décrit l'enthousiasme des gens d'expérience et des profanes qui ont regardé pour la première fois à travers le microscope des choses jusque là jamais vues. Il souligne tout particulièrement le désir de dessiner avec précision ce « Nouveau monde » pour que les autres puissent le voir également, car on découvre mieux le monde en regardant qu'en lisant. Seules les lentilles du microscope et du télescope permettent de voir pleinement la grandeur de la création divine. Huygens décrit la chambre noire comme une chambre sombre dans laquelle se projettent, par le biais de rayons lumineux passant à travers un seul trou, muni ou non d'une lentille, des images inversées. À côté d'elles la peinture est morte car non seulement ces images reflètent la vie authentiquement, mais elles sont encore plus belles qu'elle. L'invention de l'appareil photographique et de la caméra plus tard n'a fait que fixer les images projetées dans la chambre noire. Au XVII^e siècle, la *perspectifkas* hollandaise (boîte à perspective), dans laquelle le spectateur voyait un intérieur à trois dimensions qui était en réalité peint d'une manière illusionniste sur les parois, avait aussi une seule ouverture ronde située sur chaque côté plus étroit de la boîte correspondant à l'œil observateur. L'invention suivante de l'appareil monoculaire, qui cette fois ne recevait pas les rayons mais les transmettait, c'est la lanterne magique, l'ancêtre des projecteurs de toute sortes. Constantijn Huygens était enthousiasmé par toutes ces inventions : grâce aux lentilles, chaque mortel est l'égal des dieux, car il voit des créations jusqu'alors inconnues, depuis les plus petites jusqu'aux plus grandes, depuis les plus proches jusqu'aux plus éloignées. Mais, à cause de la relativité de leurs grandeurs, la question de la vision réelle et de sa représentation visuelle se pose à lui, car celle-ci peut totalement changer la vérité, peut leurrer l'œil, de même que l'on voit le monde renversé dans la chambre noire (cf. Alpers, 1983, 1-25).

La vision monoculaire attirait de plus en plus Pregelj, au point que ses personnages se sont transformés en cyclopes borgnes (Fig. 10), comme s'il se demandait dans ses tableaux comment un œil, organe permettant de regarder les images, voyait les représentations enregistrées et projetées par un appareil technique monoculaire.



Fig. 10. Pregelj, *Tablée fantastique*, 1966, huile sur toile, 176 x 150 cm.
Moderna galerija, Ljubljana.

À cette époque, son fils (né en 1948), que le père considérait comme un enfant prodige vu qu'il avait tourné son premier film à l'âge de dix ans, entrait en adolescence. Sur le tableau intitulé *La Fête à l'atelier* (1965), on voit, à droite, le père Marij de profil et, à gauche, peint schématiquement, le profil aquilin typique du fils qui filme avec sa caméra (Fig. 11). Au-dessus de la scène, il y a trois puits à projecteurs cinématographiques tels que les possédaient les salles de cinéma de l'époque. Le segment d'en haut et le partage d'en bas de l'arrière-plan sombre et clair selon le nombre d'or témoignent d'une conception du « montage » typiquement constructiviste, ce que confirme encore le hachoir à viande se trouvant au milieu du tableau (Zgonik, 2007). Le hachoir à viande (c'est-à-dire l'appareil servant à découper la viande) était pour Eisenstein le synonyme du montage cinématographique, base de la création cinématographique : « Mes œuvres sont toujours orientées vers le 'hachoir à viande' et non vers l'esthétique », écrivit le metteur en scène russe (Eisenstein, 1981, 46, 316).



Fig. 11. Pregelj, *La Fête à l'atelier*, 1965, huile sur toile, 130.5 x 162 cm.
Moderna galerija, Ljubljana.

Pregelj était toujours intéressé par un corps dénudé, ensanglanté, mortifié à la manière baconienne ; peu avant sa mort, il écrivit : « Les vers rongent mon corps, je me décompose, car je suis déjà mort tandis que le cerveau fonctionne irrésistiblement, sans relâche » (Pregelj, 1969, 21-27). C'est pour cette raison qu'il a pu comprendre l'affirmation d'Eisenstein que la caméra imite « la chair de la vie », pourtant le film d'auteur ne doit pas reproduire cela, mais il doit découper, dépecer cette « chair » (Eisenstein, 1981, 46, 316). Cette année-là, le livre des premières traductions serbes de la théorie d'Eisenstein, qui était jusqu'alors non traduite et à cause de l'interdit presque inconnue même ailleurs dans le monde, devenait en Yougoslavie très apprécié⁵. À cette époque, Marij Pregelj découpait pour ses esquisses et ses tableaux des éléments particuliers provenant de différents médias écrits pour élaborer des collages à la façon d'un montage cinématographique (Fig. 12).

5 Ce sont les cinéastes de Belgrade, regroupés autour de la Cinémathèque yougoslave, qui ont assuré l'une des premières traductions et publication en général de cette œuvre, principalement Dušan Stojanović: *Ajzenštajn /Eisenstein/*, (1964). Dans les années soixante, on vit naître dans la culture yougoslave, en littérature, en philosophie et dans d'autres domaines créatifs (notamment dans le « nouveau cinéma yougoslave ») des œuvres d'avant-garde d'un mordant plus ou moins fort et évident, dirigé contre la politique d'alors, l'idéologie dominante et les dirigeants. Ces derniers ont aggravé la situation, qualifié ces œuvres de « vague noire » tout en les interdisant pour la plupart. Marij Pregelj devait connaître très bien ces événements puisqu'il se sentait toujours artiste yougoslave ; il fut, entre autres, Président de l'Association des artistes yougoslaves et représenta souvent l'État fédératif d'alors dans les plus éminentes expositions à l'étranger ; de même, les autres républiques yougoslaves lui passèrent commande d'œuvres monumentales en mosaïque et lui achetèrent tableaux et gravures. Avant sa mort, il légua la moitié de ses œuvres au Musée de l'art contemporain de Belgrade.



Fig. 12. Pregelj, *Olympia*, 1966-1967, technique mixte (collage, détrempe) sur toile, 76.5 x 149.5 cm.
Moderna galerija, Ljubljana.

Un an avant sa mort, en 1966, il retourna au mythe antique et peignit *Nausicaa* et *Le lit de Jocaste*. Au cours des trois premiers mois de 1967, les derniers de sa vie, il termina le *Diptyque* [*Diptihon*] sur lequel apparaît de nouveau le hachoir à viande, et trois tableaux qui sont en quelque sorte son testament (Fig. 13).



Fig. 13. Pregelj, *Dyptique*, 1967, technique mixte sur toile, 176 x 150 cm (2x).
Moderna galerija, Ljubljana.

La première de ces toiles, le *Portrait de la femme*, représente sa femme avec une valise à la main, devant un miroir (Fig. 14).



Fig. 14. Pregelj, *Portrait de la femme*, 1967, technique mixte sur toile, 100 x 81.5 cm.
Moderna galerija, Ljubljana.

Son visage est tout à fait reconnaissable et très bien caractérisé, tandis que le reflet la montre sous la forme d'une chimère pâle, horrible, à moitié effacée, comme un fantôme qui prépare pour son mari les bagages de son dernier voyage. Sur la toile suivante, le *Portrait du fils Vasko*, le regard du fils, qui était jusqu'à sa mort prématurée à 37 ans un cinéaste enthousiaste, se prolonge dans la caméra qui va supplanter le pinceau du père ou bien, comme l'avait écrit le fils : « Dans son avant-dernier tableau, le père a tracé la forme apparente de ma destinée » (Pregelj, 1969, 21-27) (Fig. 15).



Fig. 15. Pregelj, *Portrait du fils Vasko*, 1967, technique mixte sur toile, 117 x 89 cm.
Moderna galerija, Ljubljana.

Vasko, pour qui la plus grande qualité des tableaux de Marij résidait justement dans la mise en scène, est devenu, après la mort de son père, un interprète de son œuvre digne de confiance. Sur les illustrations de *Illiade* et *Odyssée*, il a écrit que les personnages de Pregelj « sont purifiés de toutes les valeurs héroïques et éthiques de l'image apollinienne de la Grèce. Ce sont les représentants de la réalité la plus brutale qui vivent en dehors de tout domaine spirituel mythique ou mystique. Nous voyons les deux poèmes comme la vision d'un gigantesque carnage, nous y rencontrons les actes les plus scabreux, indignes de l'homme, élevés sur la scène d'un abattoir universel [...] Toute l'énergie de la force spirituelle (de Polyphème) est concentrée dans son œil (Fig. 16).



Fig. 16. Pregelj, *Polyphème*, 1967, technique mixte sur toile, 183 x 133 cm.
Moderna galerija, Ljubljana.

Sa grandeur est le symbole de la force de l'individu qui a dépassé les cadres d'une foule stéréotypée et qui, grâce à la force de son œil unique, métaphore du cerveau, saisit et conclut une pensée. Son personnage envisage historiquement l'avenir tout en oubliant le présent, ce qui le conduit à sa perte définitive. C'est ce que nous prouve l'ultime œuvre de Pregelj où l'artiste s'identifie à Polyphème et montre, sous la forme d'un jugement eschatologique de l'humanité, la vision d'un terrible cataclysme » (Pregelj, 1969, 21-27). Le peintre est donc revenu au géant tragique lorsque, avant d'être opéré, il a appris qu'il souffrait d'un cancer. Le tableau est un autoportrait dissimulé où les rayons s'écoulant de l'œil blessé progressent comme des filets de sang vers le segment de droite, vers une caméra cinématographique stylisée, tandis que, dans la coupure au montage en bas, les caméras stylisées flirtent avec « l'œil » aveugle du lave-linge – peut-être la paraphrase cynique et ironique que Pregelj fait de l'œil de Polyphème ou de la nouvelle acquisition consummatrice de cette époque.

Traduit par Mojka Žbona

Bibliographie

- Ajzenštajn, S. M., *Montaža atrakcija. Eseji o filmu* (trad. Vučićević, B. et al.), Belgrade 1964.
- Bihalji-Merin, O., *Marij Pregelj*, Maribor 1970.
- Eisenstein, S. M., *Montaža, ekstaza. Izbrani spisi* (dir. Vrdlovec, Z.; trad. Pečenko, P.), Ljubljana 1981.
- Kastelic, J., Mikuž, J., *Homer, Iliada, Odiseja*, Ljubljana 1991.
- Mikuž, J., *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost*, Ljubljana 1995.
- Mikuž, J., *Zrcaljena podoba. Ogledalo in zunanost polja*, Ljubljana 1997.
- Pregelj, V., *Reminiscence, Sinteza* 15, 1969, pp. 21-27.
- Zgonik, N., *Marij Pregelj. Risba v sliko*, Ljubljana 1994.
- Zgonik, N., *Slikarjevi zvezki*, in : Denegri, J., Zgonik, N., *Marij Pregelj. Slike/Paintings 1957-1967*, Koper 2007, pp. 60-151.

Jure Mikuž

Preobrazba Polifemovega pogleda v slikarstvu Marija Preglja (1913–1967)

Ključne besede: Marij Pregelj, slovensko moderno slikarstvo, Polifem, ok(n)o

Marij Pregelj, eden najzanimivejših slovenskih slikarjev modernistov, je med leti 1949 in 1951 ilustriral Homerjeva speva *Iliado* in *Odisejo*. Njegove ilustracije so v času socrealistične estetike pomenile napoved ponovnega vključevanja slovenske umetnosti v svetovne okvire. Med ilustracijami je tudi postava kiklopa, ki požira Odisejeve tovariše. Podoba velikana z enim očesom je Preglja zaposlovala vse življenje: eno oko lahko slikar, ki je pri svojem poslu najbolj odvisen od pogleda, prikaže v profilu. In profili drugih ter lastnega obraza so Preglja zanimali vse življenje. Enooki niso bili samo ljudje, ampak tudi predmeti: rozeta katedrale, ki se je spremenila v človeško postavo, vrata pralnega stroja, odprtina mlinčka za meso, slepo ok(n)o itd. Motiva zadnjih dveh slik, ki ju je – že več kot leto prej sluteč nesmiselno smrt pri 54 letih – delal tik pred njo, morda celo ne dokončal, sta *Polifem* in *Portret sina Vaska*. V prvi kri iz iztaknjenega očesa brizga proti stilizirani filmski kameri, v drugi pa se pogled sina, navdušenega cineasta, podaljšuje v kamero, ki bo spodrinila očetov čopič.

Jure Mikuž

The Metamorphosis of Polyphemus's Gaze in Marij Pregelj's Painting (1913-1967)

Keywords: Marij Pregelj, modern Slovenian painting, Polyphemus, “windeye” [“ok(n)o”]

In 1949-1951 Marij Pregelj, one of the most interesting Slovenian modernist painters, illustrated his version of Homer's *Iliad* and *Odyssey*. His illustrations were presented in the time of socialist realist aesthetics announce a reintegration of Slovenian art into the global (Western) context. Among the illustrations is the figure of Cyclops devouring Odysseus' comrades. The image of the one-eyed giant Polyphemus is one which concerned Pregelj all his life: the painter, whose vocation is most dependent on the gaze, can show one eye in profile. And the profiles of others' faces and of his own face interested Pregelj his whole life through. Not only people but also objects were one-eyed: the rosette of a cathedral, which changes into a human figure, a washing machine door, a meat grinder's orifice, a blind “windeye” or window, and so on. The themes of his final two paintings, which he, already more than a year before his boding senseless death at the age of 54, executed but did not complete, are *Polyphemus* and the *Portrait of His Son Vasko*. In the first, blood flows from the pricked-out eye towards a stylized camera, in the second, the gaze of the son, an enthusiastic filmmaker, extends to the camera that will displace the father's brush.

Tomaž Toporišič

Myth and Creolisation of Cultures and Performing Arts in the Mediterranean *

Keywords: Creolisation, performing arts, Mediterranean, otherness

DOI: 10.4312/ars.9.1.104-116

1 "Le Roi est mort, vive le Roi!"

Theatre today manifests a new type of cultural manifoldness. It is characterized by a creolisation or intermingling of two or several formerly discrete traditions or cultures: one can interpret it as a series of transcultural identity networks, woven from different threads and deriving from myths shared by the entire territories, Mediterranean basin being one of the most interesting examples and fields for this kind of research.

I will begin the discussion about myth and creolisation of cultures and performing arts in the Mediterranean basin to which belongs also Slovenia with a paraphrasing of the famous statement "Le Roi est mort, vive le Roi!" – the declaration traditionally made by the Duc d'Uzès, a senior Peer of France, as soon as the coffin containing the remains of the previous king descended into the vault of Saint Denis Basilica. This is being used to describe a paradox connected to the phenomena of modernism and postmodernism. If we all proclaim that the postmodern condition has been abandoned, we appear much less in accord as to what to make of the state it has been abandoned for. As if we were not able to find the body in the coffin or to locate the successor to which we would transfer the sovereignty. *Le mort saisit le vif* simply does not work. We have no immediate transferral of power behind the phrase.

In order to illustrate this situation I will quote two statements about the death of postmodernism pronounced by two contemporary theorists of art and culture, Mikhail Epstein and Nicolas Bourriaud.

1. In a 1999 book, *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, the Russian-American scholar Mikhail Epstein decides to designate the new era following "postmodernism" with the prefix "trans-":

The last third of the 20th century developed under the sign of "post", which signalled the demise of such concepts of modernity as "truth" and "objectivity",

* The Slovene version of this article is available on: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>. / Slovenska različica članka je dosegljiva na <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>.

“soul” and “subjectivity”, “utopia” and “ideality”, “primary origin” and “originality”, “sincerity” and “sentimentality”. All of these concepts are now being reborn in the form of “trans-subjectivity”, “trans-idealism”, “trans-utopianism”, “trans-originality”, “trans-lyricism”, “trans-sentimentality” etc. (Epstein, 1999).

Epstein's prefix trans- is a reference to what's happening in Russian art – and is mostly linked to the field of literature – but the idea of “trans”- gression could be borrowed to serve as a presupposition to a specific theatrical style of physicality within the field of the performing arts. The physically advanced bodies of the actors can thus tell unique stories that will extend one's imagination to limitless boundaries.

2. In his *Altermodern Manifesto* French theoretician and curator Nicolas Bourriaud coins a new term, one he thinks could define the new art. Instead of “trans-” he chooses “alter”. In his *Altermodern Manifesto*, written for London's 2009 Tate Triennial exhibition, he declared: POSTMODERNISM IS DEAD.

A new modernity is emerging, reconfigured to an age of globalisation – understood in its economic, political and cultural aspects: an altermodern culture

Increased communication, travel and migration are affecting the way we live

Our daily lives consist of journeys in a chaotic and teeming universe

Multiculturalism and identity is being overtaken by creolisation: Artists are now starting from a globalised state of culture

This **new universalism** is based on translations, subtitling and generalised dubbing

Today's art explores the bonds that text and image, time and space, weave between themselves

Artists are responding to a new globalised perception. They traverse a cultural landscape saturated with signs and create new pathways between multiple formats of expression and communication.¹

In the introduction to the exhibition Bourriaud wrote:

Usually an exhibition begins with a mental image with which we need to reconnect, and whose meanings constitute a basis for discussion with the artists. The research that has preceded the Triennial 2009, however, had its origins in two elements: the idea of the archipelago, and the writings of a German émigré to the UK, Winfried Georg Sebald. The archipelago (and its kindred forms, the constellation and the cluster) functions here as a model representing the multiplicity of global cultures [...] As for Sebald's writings – wanderings between ‘signs’, punctuated by black and white photographs –

1 <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm> [10. 10. 2011].

they appear to me as emblematic of a mutation in our perception of space and time, in which history and geography operate a cross-fertilisation, tracing out paths and weaving networks: a cultural evolution at the very heart of this exhibition. The two concepts – the archipelago and Sebald's excursions – do not intertwine arbitrarily: they represent the paths I followed led by my initial intuition: that of the death of postmodernism as the starting point for reading the present (Bourriaud, 2009).

2 The language of art has no centre and no borders

Nicolas Bourriaud chooses as an exemplary artist the German novelist W. G. Sebald, who, in Bourriaud's view, lays out the territory of what he calls the "Altermodern", an "other" modern – a rootless modernism for the 21st century, a synthesis of modernism and post-colonialism, in which the artist "turns cultural nomad". With their detached emotional tone, Sebald's books take us on journeys around Europe, into the past and across the uncertain terrains of memory, history and fiction.

"There are no longer roots to sustain forms, no exact cultural base to serve as a benchmark for variations, no nucleus, no boundaries for artistic language", says Bourriaud. Sebald's writings follow a similar wandering path, as do the real and imaginary journeys of the artists in question. Bourriaud also wrote:

Iftwentieth-century modernism was above all a western cultural phenomenon, altermodernity arises out of planetary negotiations, discussions between agents from different cultures. Stripped of a centre, it can only be polyglot. Altermodernity is characterized by translation, unlike the modernism of the twentieth century which spoke the abstract language of the colonial west, and postmodernism, which encloses artistic phenomena in origins and identities (Bourriaud, 2009).

Let us take another example: a performance conceived and directed by an American choreographer for the Ljubljana-based Mladinsko Theatre premiered in May 2014. *Un vent de folie* (A Crazy Wind) is a project in which a charismatic choreographer, director, dancer and performer decided to closely collaborate for the very first time with Slovene actors. Like the Crazy Wind from the title of the performance, this artistic collaboration points in several directions.²

For those interested in the history of performing arts as well as for those that worship Josephine Baker, the very icon of the American Paris-based 1920's theatrical

2 Mark Tompkins: *Un vent de folie* / *Veter norosti*, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, 2013/2014 season.

and musical avant-garde (in the way that Ivan Mrak,³ the most peculiar Slovene “tragedist” of the 20th century, did; he dedicated one of his hymnic tragedies to her memory), the performance suggests a specific homage to this dancer. More specifically, it alludes to the famous Banana costume she wore for her wild dance scene with a special version of the Charleston in the vaudeville *Un vent de Folie* in 1927.

This very costume is one of the main visual props of the “crazy” or “folle” or even better “folie” Paris in the beginning of the last century, introducing to the European artistic scene and culture a sense of a strong wind of spring. This wind of spring undoubtedly served as an inspiration for the theatrical imagination and magic of Mark Tompkins and Jean-Louis Badet during their process of shaping the spring of new artistic forms: a new art to be born out of the pagan tradition – the tradition of the Slovene *kurents* (wild men), a great inspiration for Tompkins and Badet. But this spring has to be linked to the spring of the crazy twenties with *The Rite of Spring* bringing together the music of Igor Stravinsky and Vaclav Nijinsky for Les Ballets Russes and Josephine Baker and her wildly fascinating acts on the Folies Bergères stage. It also has to be linked to something completely contemporary: the Arab Spring as a social and political phenomena, because of which we were for a limited time misled to believe that a political spring has come, ending the period of the neoliberal winter.

Among these springs one could easily find also the Slovene political spring of the last two decades of the 20th century as well as some other Slovene springs. These Slovene springs include the one of the Liberation Front during the Second World War, the spring of the post-war socialism, the spring of the sexual and student revolutions of the 1970s, the spring of the protests and uprisings against the neoliberal politics and corruption during the last two years – that is, the springs that brought the spirit one could compare to the one brought by the Arab Spring three years ago (a spring that would bring the spirit of the egalitarian political spring also to Slovenia).

Tompkins organised his performance as a specific performative dialogue between the Slovene folk and poetical tradition on the one hand and the traditional of American and French theatrical genres such as vaudeville, minstrel show, operetta, cabaret, music hall on the other. These heterogeneous forms are bound together by a genre of the dance theatre originating in the principle of the contact improvisation.

Kurent as a wild man embodied in an erotic figure of a woman is transformed in *A Crazy Wind* into various icons of the 20th century who perform in the dialogues of theatre, music and dance ranging from the anthropological armoury of folk, partisan and pop songs, fiction, the clown-like tradition of Monsieur Loyal, the tradition of American Westerns, the bizarre forms of music theatre and musicals to the famous

3 Ivan Mrak (1906-1986), Slovene writer and playwright.

grotesque Jacobean tragedy *'Tis a Pity She's a Whore* by John Ford, cut in its most dramatic moments by Betty Mae Page, the queen of the pin up girls from Nashville and New York of the 1950s (from movies like *Trip-o-Rama*, *Varietease* and *Teaserama*), and finally the queer performance of the cowboy pop hit of Bing Crosby "I'm an Old Cow Hand (from the Rio Grande)" from 1936. And as a special highlight of the iconoclasms, the weirdest of all possible combinations: Artaud's essay *Theatre and Plague* performed by "Cruella" accompanied by partisan, pioneer and *Heimat* songs in a cappella technique.

In *Un vent de folie* Tompkins travels into the regions of complex iconographies, images and stories structuring the semiosphere of the performance in which borders are made to be crossed. This specific border crossing applies to all the elements of the performance: from genres creating a melting pot of streams negating the hierarchy and dichotomy of High and Popular culture. Thus they create a platform for the creolisation of cultures in which fiction, drama, poetry, vaudeville, theory, dance, music and cirque build up dialogues, trialogues and polyphonies. All this is to create a form of Artaudian liberated stage in which the logocentrism is being replaced by the visual, physical and metaphorical language of the stage.

3 Multiculturalism has been replaced by Creolisation

Seeberg and Tompkins are witnesses of a process in which multiculturalism and identity are being overtaken by 'creolisation' in which artists start from a "global state of culture". But they are far from being lonely examples. A perfect example of creolisation as well as the altermodernist position of the artist is one of Canada's most honoured theatre artists Robert Lepage. The characters of his performances from *The Dragon Trilogy* to *The Blue Dragon* have no fixed national identity; they are above it, in the air, constantly displaced, free as a bird, changing their identity according to their current needs.

Furthermore: Creolisation of cultures within the field of performing arts became even a starting point for a trans-national European University Project 'Playing Identities, Performing Heritage: Theatre, Creolisation, Creation and the Commons', a two-year interdisciplinary collaboration between the Department of Scienze Storiche e Beni Culturali at the University of Siena, Italy, the Drama Department at the University of Kent, and four Academies of Dramatic Arts in Romania, Spain, Lithuania and the UK. The project aims to investigate how theatre and performance might contribute to the production of new 'creolised' European forms of identity and heritage by promoting artistic residencies in which acting and directing students in

the participating academies collaborate cross-culturally, and by fostering audience participation through an online platform called Pan Speech. It will culminate in a cycle of Creole Performances which will be presented at a festival in Siena in the summer of 2016.

Creolisation, as it is used by some anthropologists, is an analogy taken from linguistics. This discipline in turn took the term from a particular aspect of colonialism, namely the uprooting and displacement of large numbers of people in the plantation economies of certain colonies, such as Louisiana, Jamaica, Trinidad, La Réunion and Mauritius. The concept of cultural creolisation, introduced in anthropology by Ulf Hannerz, refers to the intermingling and mixing of two or several formerly discrete traditions or cultures. Hannerz defines creole cultures as follows:

Creole cultures – like creole languages – are intrinsically of mixed origin, the confluence of two or more widely separated historical currents which interact in what is basically a center/periphery relationship. [However,] the cultural processes of creolization are not simply a matter of constant pressure from the center toward the periphery, but a much more creative interplay. [...] Creole cultures come out of multi-dimensional cultural encounters and can put things together in new ways (Hannerz, 1992, 264-265).

In an era of global mass communication and capitalism, creolisation can be identified nearly everywhere in the world, but there are important differences as to the degree of mixing. The concept has been criticized for essentialising cultures (as if the merging traditions were “pure” at the outset). Although this critique may sometimes be relevant, the concept nevertheless helps make sense of a great number of contemporary cultural processes, characterised by movement, change and fuzzy boundaries. The concept of creolisation can therefore be applied to a wide range of performative practices, from the “original” politico-aesthetic process of creolization of the Jamaican dance theatre's ongoing abstraction from African Jamaican folk ritualistic roots to a unique modern dance vocabulary (see *Dancing Postcolonialism: The National Dance Theatre Company of Jamaica*, p. 20) or Derek Walcott's creolization of the myth of Odysseus in his play *The Odyssey* (1993) to the above discussed Sebald and Tompkins and other “Western” cultural phenomena, such as Slovene poet and dramatist Veno Taufer's “creolized” version of the Odyssey, 1990 poetic play *Odysseus and Son or World and Home*.

At this point I would like to move our focus to the specific features of Mediterranean basin: I will allude to the well-known article *Metaphors for the Mediterranean: Creolization or Polyphony?* by Thierry Fabre and published in *Mediterranean Historical Review* (2002).

The article explores Edouard Glissant's notion of 'creolisation' as a metaphor for the Mediterranean world. It compares the Mediterranean with the West Indies in this regard. The author is sceptical about the usage of the two terms in order to explain the Mediterranean, but nevertheless he does not give us an alternative to both usages. He thinks that creolisation, a process of adaptation to the whole world, does not help us to understand the play of identity in the contemporary Mediterranean world, for here genealogy and transcendence remain central. Therefore he examines the notion of polyphony, in which the voices come together without melding, as a possible alternative. Fabre's concept can be linked to the very notion of Bahtin's polyphony carried out not in terms of fusion but of ironisation, his dialogism that sets different elements against each other. But given the current political, cultural, and religious conflict and the constant confusion between the proper and the pure polyphony, this seems to him less an appropriate metaphor than a promise. This could lead to the conclusion that creolisation is nevertheless quite an appropriate notion that helps to explain at least some of the characteristics of the Mediterranean cultural space as well as some other specific cultural spaces.⁴

But these thoughts could lead us far from the theme of this essay. So let us return to Altermodernism. In Bourriaud's view contemporary artists, or at least some groups among them, see the globalised state of culture as something that is already a matter of fact: in every corner of the planet, you can see this new cultural stratus, coexisting with the layer of traditional culture and some local specific contemporary elements. Saying that it is the privilege of the artistic jet set is a pure denial of the worldwide violence of the capitalist system, or an extreme naiveté.

He thinks – and here I quote him again – “that this theoretical resistance, which consists in sticking to the multiculturalist dogma, is hiding a paternalist pattern: it jails the individuals into their so-called ‘origins’ and their ‘identities’. Let's face it: artists now have access to information, and they all use the same toolbox, from Stockholm to Bangkok. Or shouldn't they?”⁵

Bourriaud thinks that we have to get out of this dialectical loop between the global and the local, to get rid of the binary opposition between globalization and traditions. “And what is the name of this third way? Modernity, whose historical ambiguity is directed against both standardization and nostalgia” (Ibid).

4 The process of a specific Mediterranean creolization could be (similar to that of Derek Walcott's specific alterations that give Caribbean meaning to *The Odyssey* on stage) traced and discussed in Veno Taufer's already mentioned version of the Mediterranean myth of *Odyssey* given specific postsocialist Slovene meaning to the *Odyssey* on stage.

5 <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/> [13. 10. 2011].

4 Theatre as a sort of cultural heterogeneity

We might be quite certain that there is something presumptuous or at best naïve in proposing a theory of this third way, the alter-modernity that can be able to avoid the binary logic. But nevertheless, as Patrice Pavis, French theorist of performing arts states in his book *Theatre at the Crossroads of Culture*, all provisory answers to questions about the status of the contemporary culture, altermodernism, interculturalism, bear in themselves dangers of oversimplifications (given the complexity of the factors at stake in all cultural exchange and the difficulty of formalizing them). Every typology of cultural relations requires a metalanguage that would be, as it were, 'above' these relations, encompassing them all.

In his essay "Intercultural Theatre today (2010)" he, furthermore, points out that "the denomination 'intercultural theatre' is falling out of use. The term 'intercultural performance' would be more suitable to signal from the outset the opening to very different 'cultural performances'" (Pavis, 2010, 8-9) He sees intercultural performance as something that can be distinguished from the following genres, of which it is often a variant or a specialization: Multilingual theatre, Syncretic theatre, Postcolonial theatre, Creolized theatre, Multicultural theatre, Minority theatre, etc. Within this scope Pavis defines creolized theatre as something that "look[s] for the encounter, the difference, the relationship, of writing 'in presence of all languages of the world' (Edouard Glissant), so as to better fight the standardizing globalization. They refer above all to the language, enriched in a *Tout-monde* (all-world), which, however chaotic and unpredictable, is far from multiculturalism" (Pavis, 2010, 10).

It is hard to imagine where theorists would find the metalanguage Pavis speaks about, especially since they are themselves caught up in a language and culture from which it is difficult to disengage. Furthermore, there is no general theory of culture that correctly integrates historical, social and ideological factors without being reduced to them. Cultural studies have had the merit of rehabilitating phenomena that are not situated in the socioeconomic infrastructure and that cannot be described in purely economic or sociological terms. Conversely, however, they sometimes tend to dissolve all socioeconomic political and ideological factors in culture, to present the cultural as the social element in individual behaviour, foregrounding the influence of the individual unconscious on cultural phenomena. As Pavis puts it:

We must avoid two exaggerations: that of a mechanical and unreconstructed Marxism that neglects the importance of cultural phenomena and their relative autonomy, and that of a culturalism that turns the economic and ideological infrastructure into a form of unconscious discursive superstructure (Pavis, 1992, 183).

It is not my aim to enter into a discussion of whether Bourriaud's new term represents a breakthrough in current discussions about the new era of globalization. Further, it is not my aim to discuss whether altermodernism is another theory in the line of victims that Edward Said would dub a new version of the cultural struggles between imperial and dominated societies that continue into the present.

Bourriaud seems to be avoiding the classical question of postcolonial theory, namely the concern with a range of cultural engagements: the impact of imperial languages upon colonised societies; the effects of European 'master-discourses' such as history and philosophy; the nature and consequences of colonial education and the links between Western knowledge and colonial power. In particular, it is concerned with the responses of the colonised: the struggle to control self-representation, through the appropriation of dominant languages, discourses and forms of narrative; the struggle over representations of place, history, race and ethnicity; and the struggle to present a local reality to a global audience.

What I would like to point out is the fact that with his definition of altermodernism as "the in-progress redefinition of modernity in the era of globalization, stressing the experience of wandering in time, space and medium" Bourriaud could be speaking also about the dilemmas both theorists and artists have been facing during the last decades.

To sum up: Theatre today speaks for a new type of cultural manifoldness arising, a broad range of new differences that is developing as well. Creolisation or intermingling and mixing of two or several formerly discrete traditions or cultures, transcultural identity networks, woven from partly the same and from partly different threads, aren't all of the same colour and pattern, deriving from myths that the entire Mediterranean basin shares. In this sense (in analogy to the world of music, in which the process of creolisation seems to be the strongest point in the Mediterranean basin), one could speak about a specific Mediterranean in motion that emerges also within the field of the performing arts, a specific process of "travelling cultures", of real (and today also virtual) networks. Within such an understanding of culture theatre needs to speak not only against domination but it needs also to ensure that the hard-earned insights of the field – about the importance of marginality, otherness, and local contexts – should not be foreclosed by literary-minded applications.

The decolonisation of cultural practices can be achieved if we make a consensus that "we have reached a time when no values from any single cultural perspective can provide frameworks adequate to understanding the changes affecting all of us" (Lee, 1995). The most productive motto still appears to be that we must "think global and act local". We need the broad global perspective with

universal myths, but we must be aware of our local circumstances and the local myths upon which we usually want to act. The ensuing dialectical relation between the two will allow us to attain results in both. In my country, Slovenia, one often hears scholars complain that, excepting specialists, nobody is “internationally” interested in local myths or national topics. This is not true: what we need to find is an appropriate way of presenting local or national topics within an international and global setting.

5 Post-gravital Post-scriptum

I will conclude with Dragan Živadinov's small manifesto POSTGRAVITY ART, which reflects the ambiguities and controversies of the post- era. The impossibility of transgression and the fact that whenever we define post art mean that we have to use the very vocabulary of the modernism and avant-garde. I quote:

Postgravity art is defined as all art created in zero gravity conditions. In these new living conditions it will create systems that we are not yet aware of. Postgravity art is not a stylistic formation and does not intend to become that either. Millennia spent in gravity “1” have created everything, whether living or inanimate. Directly or indirectly, art too has been shaped in this way, above all its structural elements. Only 20th century art, with its thoughts on anti-mimesis, conceptualisation and teleology has opened up the field of gravity “0”. The 21st century is using avant-garde methodologies of the previous century to develop ideas on postgravity art.⁶

What is the use of the theory and practice of the performing arts within Živadinov's utopic scheme of postgravity? One could say one of its wild cards is that it develops a myth of the zero gravity that follows the tradition of antique myths, such as that of Icarus and his aim to reach to the sky. As well as many other myths that enlightened the cartography of myths from middle ages, renaissance till today. Bourriaud could interpret this specific “gravity zero” creolisation of cultures and myths as the work of the artist responding to a new globalised perception. According to altermodernist manifesto, Živadinov's performances traverse a cultural landscape saturated with signs and create new pathways between multiple formats of expression and communication. In his projects the proto-myth of Icarus meets the performers embodying the postgravity myth, a new version of Icarus's utopic aim to reach the sky.

6 <http://www.scribd.com/doc/31079708/50-Topics> [13. 10. 2011]; see also: http://reformmedia.blogspot.com/2010/07/noordung-1995-2045_15.html.

References

- Bartholomew, R., *Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud*, Art in America, March 17, 2009.
- Bourriaud, N., 'Altermodern', in *Altermodern: Tate Triennial* (ed. Bourriaud, N.), London 2009, <http://www.scribd.com/doc/29398878/Bourriaud-Altermodern> [12. 10. 2014].
- Bourriaud, N., 'Altermodern Manifesto', online: Tate website: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>.
- Epstein, M. et al., *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York 1999, http://www.focusing.org/apm_papers/epstein.html [12. 9. 2011].
- Fabre, T., Metaphors for the Mediterranean: Creolization or Polyphony?, *Mediterranean Historical Review* 17 (1), 2002, pp. 15-24.
- Glissant, E., *Le Discours antillais*, Paris 1981.
- Hannerz, U., *Cultural Complexity*, New York and Chichester 1992.
- Horden, P., Purcell, N., *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford 2000.
- Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism*, New York, London 2002.
- Lee, B., Critical internationalism, *Public Culture* 7 (3), 1995, pp. 559-592.
- Pavis, P., *Theatre at the Crossroads of Culture*. London, New York 1992.
- Pavis, P., Intercultural theatre today (2010), *Forum Modernes Theater*, München, Band 25/1, 2010, pp. 5-15.
- Sörgel, S., *Dancing Postcolonialism: The National Dance Theatre Company of Jamaica*, Bielefeld, Transcript, 2007.
- Živadinov, D., 50 kordinat / 50 Topics, <http://www.scribd.com/doc/31097592/50-kordinat>; <http://www.scribd.com/doc/31079708/50-Topics> [13. 10. 2014].

Tomaž Toporišič

Mit in kreolizacija kultur ter uprizoritvene umetnosti v Sredozemlju

Ključne besede: kreolizacija, uprizoritvene umetnosti, Sredozemlje, drugost

Gledališče danes priča o novi vrsti kulturne mnogovrstnosti, o širokem spektru novonastajajočih razlik. Vzporedno pa poteka proces kreolizacije, ki postaja vedno bolj značilen za sodobno kulturo in uprizarjanje ter ga lahko definiramo kot prepletanje dveh ali več prej diskretnih kulturnih tradicij – kot nekakšno prepletanje podobnih, a vendar različnih koloritov, izhajajočih iz mitov, skupnih celotnemu sredozemskemu bazenu. Znotraj takšnega razumevanja kulture mora gledališče spregovoriti ne samo proti dominaciji, ampak tudi o pomenu marginalnosti, drugačnosti in lokalnih kontekstov.

Kot zapiše Benjamin Lee, »živimo v času, ko nobena od vrednot kateregakoli posameznega kulturnega vidika ne more zagotoviti ustreznega okvirja za razumevanje sprememb, ki vplivajo na vse nas«, vključno z dekolonizacijo kulturnih praks. Razmišljati moramo globalno, delovati pa lokalno, zavedati se moramo univerzalnih mitov, hkrati pa tudi lokalnih razmer in mitov, ki nas obkrožajo. V Sloveniji se strokovnjaki pogosto pritožujejo, da se razen specialistov nihče »mednarodno« ne zanima za lokalne mite in nacionalne teme. Ta teza preprosto ne zdrži: vsekakor pa je treba najti ustrezen način za predstavitev lokalnih in nacionalnih tem znotraj mednarodnega in globalnega konteksta.

Tomaž Toporišič

Myth and Creolisation of Cultures and Performing Arts in the Mediterranean

Keywords: Creolisation, performing arts, Mediterranean, otherness

Theatre today speaks for a new type of cultural manifoldness, for a broad range of new differences that are developing. Creolisation is the intermingling of two or several formerly discrete traditions or cultures; it is an interweaving of similar and different threads of various colours, deriving from myths shared throughout the Mediterranean basin. Within such an understanding of culture theatre needs to speak out not only against domination but also needs to highlight the importance of marginality, otherness, and local contexts. It should not be hemmed in by literary-minded applications.

As Benjamin Lee writes, “we have reached a time when no values from any single cultural perspective can provide frameworks adequate to understanding the changes affecting all of us”, which entails the decolonisation of cultural practices. We must think globally and act locally, be aware of universal myths, while remaining aware of the local circumstances and myths that surround us. In other words, a fruitful dialectical relation can ensue. In Slovenia, scholars often complain that, aside from specialists, nobody is “internationally” interested in local myths or national topics. This is not true: what is necessary is to find an appropriate way to present local or national topics within an international and global setting.

José Luis García Barrientos

Miradas sobre Edipo en Tebas Land: de Sófocles a Sergio Blanco

Palabras clave: teatro, mito, Edipo, Sófocles, Sergio Blanco, *Tebas Land*

DOI: 10.4312/ars.9.1.117-128

1

La relación entre mito y mirada se presenta en el teatro erizada de paradojas, cuya más honda raíz es la *in-mediatez* constitutiva del modo teatral de representación, en el sentido aristotélico de «modo». Bien sabido es que el Estagirita distingue dos y solo dos modos de imitación, o sea, de representación de mundos imaginarios o ficticios, el narrativo y el dramático (*Poética*, 48a19-30). En varios lugares (García Barrientos, 2004a y 2004b, 17-27 y 111, por ejemplo) he defendido la vigencia de esa distinción, que redefino en términos de modo *mediato* (la narración) y modo *inmediato* (la actuación o el teatro): en el primero el mundo ficticio *pasa* hasta el receptor a través de una instancia mediadora (la voz del narrador, el ojo de la cámara), mientras que en el segundo *se presenta* –en presencia y en presente– ante los ojos del espectador, directamente, sin mediación alguna. De manera que el cine cae rotundamente del lado de la narración y no de la actuación.

Decir esto, de manera casi axiomática, es tanto como decir que la narración (verbal o visual) es siempre, por su mediación constitutiva, a la fuerza, una mirada sobre el mundo ficticio, sobre el mito; mientras que en la actuación, en el teatro, no hay más mirada que la del propio espectador, pues es el universo imaginario, el mito, el que se pone ante sus ojos, sin que ninguna otra mirada, ninguna mirada de otro, pueda interferir, o sea, intermediar en su representación, constitutivamente inmediata.

Ahora bien, visto del otro lado, el teatro es, hasta etimológicamente, el *mirador* por excelencia, como ya señalara Ortega y Gasset (1958, 40): «Teatro es por esencia, presencia y potencia *visión* –espectáculo–, y en cuanto público, somos ante todo espectadores, y la palabra griega *θεατρον*, teatro, no significa sino eso: *miradouro*, mirador». Así que no hay lugar donde la mirada sea más decisiva que en el teatro y al mismo tiempo no hay lugar en este «mirador» para las miradas intermediadoras, interpuestas entre la ficción y el destinatario, que son, por contra, las que sostienen

la narración: la de la cámara, literalmente, en el cine, y, figuradamente, la de la voz narrativa en la literatura.

Sin lugar ni ganas para prolijas precisiones terminológicas, hago solo notar que utilizaré indistintamente «mito» en su sentido más general y extendido¹, pero también en el aristotélico, específicamente teatral, que suele traducirse por fábula, define el gran filósofo como «la estructuración de los hechos» y considera «el principio y como el alma de la tragedia» (*Poética*, 50a15 y 50a38-39). Y es que la brevedad de mi exposición aconseja perseguir más la sugerencia que la minucia.

El mito, seguramente el más trágico de todos, al que propongo que dirijamos una mirada reflexiva, necesariamente parcial y limitada, es el de Edipo, en dos manifestaciones teatrales extremas (y no sólo en el tiempo): la canónica e insuperable tragedia de Sófocles *Edipo Rey*² y un drama extraordinario que, estrenado en 2013, es la versión o la visión más reciente que conozco del mito, *Tebas Land* del dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco (2013). Mi mirada quiere focalizar precisamente unos pocos aspectos de la distancia entre las dos obras y por tanto, en buena medida, entre los dos autores y las dos épocas, entre la visión trágica y la miopía posmoderna; pero no posdramática.

2

La importancia de la mirada no puede ser mayor en el interior mismo del mito o la historia de Edipo. Desde el principio (las miradas sobre el niño recién nacido, por ejemplo: la primera de Yocasta, la de Layo, la segunda de Yocasta al entregarlo al servidor-asesino³, la del pastor que lo recibe, las de sus padres adoptivos, los reyes de

1 En el sentido, por ejemplo, en que se refiere Nietzsche (1872, §23, 134) a «el 'mito', esa imagen sintética del mundo que, en cuanto abreviatura de la apariencia, no puede prescindir del milagro. [...] Pero sin el mito, toda cultura está desposeída de su fuerza natural, sabia y creadora; solo un horizonte constelado de mitos consume la unidad de una época entera de cultura.»

2 «En la textura de su acción aparece atravesado *Edipo rey* de tragicidad como ninguna otra obra. En cualquiera de los pasajes de la suerte del héroe en que se repare sorprenderá la unidad de redención y aniquilamiento inherente a lo trágico. Porque no es el aniquilamiento lo que posee entidad trágica, sino la mutación de la redención en aniquilamiento; la tragicidad no estriba en la destrucción del héroe, sino en que el hombre perezca mientras transita por el camino que ha tomado para eludir su destrucción. Esta experiencia cardinal del héroe, refrendada a cada paso que dé, cederá en el último momento ante otra: el camino hacia la destrucción esconde en su término tanto la salvación como la redención.

A diferencia de lo que ocurría aún en Esquilo, en el drama sofocleo los dioses han dejado de comparecer entre los personajes. Pero continúan tomando parte en cuanto sucede. Al héroe no se le concede entera libertad, pero tampoco se le priva enteramente de ella. [...] Lo trágico no es, sin embargo, que la divinidad depare a los hombres cosas terribles, sino que ocurran en virtud de las propias acciones humanas» (Szondi, 1961, 241-242).

3 Así nos la presenta al menos la tragedia (episodio 4º: vv. 1110-1185):
Servidor.- [...] Pero la que está dentro, tu mujer, es la que mejor podría decir cómo fue.

Corinto, a los que este lo entrega), hasta el fin, de la historia y de la mirada (la ceguera del rey); pasando por todos los momentos clave del mito. Reduciéndonos a las miradas *sobre* Edipo, pensemos en la segunda de Layo en el cruce de caminos, la de la esfinge, la tercera de Yocasta como salvador de Tebas y como esposo y rey, la terrible cuarta al descubrir que es su hijo, etc. Aunque sea por un momento, consideremos también las miradas del propio Edipo simétricas de estas: a su padre en el camino, a la esfinge, a su madre-esposa, a sus hijos-hermanos ... Se puede sintetizar el mito en ese variopinto cruce de miradas, de la felicidad y la gloria al horror y el vacío. Y es lo que hace en buena parte, si no recuerdo mal, Pasolini en su *Edipo*, precisamente cinematográfico.

La mirada está ampliamente tematizada también en el texto de Sófocles, sobre todo por su reverso, la ceguera. Desde el episodio 1º (vv. 216-462), con el enfrentamiento entre el adivino Tiresias y el rey Edipo en la plenitud de su poder, en torno a la paradoja del ciego que lo ve todo y el vidente que no ve nada. Edipo empieza por reconocerla en Tiresias: «Aunque no ves, comprendes, sin embargo, de qué mal es víctima nuestra ciudad» (p. 322). Luego, irritado por la respuesta que él mismo le arranca, le niega que posea la fuerza de la verdad «ya que estás ciego de los oídos, de la mente y de la vista [...] Vives en una noche continua, de manera que ni a mí, ni a ninguno que vea la luz, podrás perjudicar nunca» (p. 325) y lo llama «hechicero, maquinador y charlatán engañoso, que sólo ve en las ganancias y es ciego en su arte» (p. 326). En su demoledora respuesta, Tiresias formula la paradoja (y el destino de Edipo):

Y puesto que me has echado en cara que soy ciego, te digo: aunque tú tienes vista, no ves en qué grado de desgracia te encuentras ni dónde habitas ni con quiénes transcurre tu vida. ¿Acaso conoces de quiénes descienes? Eres, sin darte cuenta, odioso para los tuyos, tanto para los de allí abajo como para los que están en la tierra, y la maldición que por dos lados te golpea, de tu madre y de tu padre, con paso terrible te arrojará, algún día, de esta tierra, y tú, que ahora ves claramente, entonces estarás en la oscuridad (Sófocles, 327).

Y con mayor concreción añade luego: «Ciego, cuando antes tenía vista, y pobre, en lugar de rico, se trasladará a tierra extraña tanteando el camino con un bastón» (p. 328).

En el estásimo 4º (vv. 1186-1222) el Coro (Antístrofa 2ª) exclama: «¡Ah, hijo de Layo, ojalá, ojalá nunca te hubiera visto!» (p. 358), donde cabe notar la identificación, propia del pensamiento arcaico, entre la realidad y su representación, entre el

Edipo.- ¿Ella te lo entregó?

Servidor.- Sí, en efecto, señor.

Edipo.- ¿Con qué fin?

Servidor.- Para que lo matara.

Edipo.- ¿Habiéndolo engendrado ella, desgraciada?

Servidor.- Por temor a funestos oráculos.

Edipo.- ¿A cuáles?

Servidor.- Se decía que él mataría a sus padres (Sófocles, 356).

desdichado héroe y la mirada sobre su desgracia. Y ya en el éxodo (vv. 1223-1530) se consuma la automutilación de Edipo –«¡Oh nube de mi oscuridad, que me aíslas, sobrevenida de indecible manera, inflexible e irremediable!» (p. 361)– que lo sume en la soledad más radical. Las dos ideas se suman en la explicación que ofrece del atentado que acaba de cometer contra sí mismo:

Edipo.- [...] No sé con qué ojos, si tuviera vista, hubiera podido mirar a mi padre al llegar al Hades, ni tampoco a mi desventurada madre, porque para ambos he cometido acciones que merecen algo peor que la horca. Pero, además, ¿acaso hubiera sido deseable para mí contemplar el espectáculo que me ofrecen mis hijos, nacidos como nacieron? No por cierto, al menos con mis ojos. [...] Habiéndose mostrado que yo era semejante mancilla, ¿iba yo a mirar a éstos con ojos francos? De ningún modo. Por el contrario, si hubiera un medio de cerrar la fuente de audición de mis oídos, no hubiera vacilado en obstruir mi infortunado cuerpo para estar ciego y sordo (Sófocles, 363).

Pero no es tanto el tema de la mirada lo que quiero resaltar ahora cuanto la posibilidad paradójica de interponer en el teatro miradas que intermedien entre el mito y el espectador. La distinción modal, tal como quedó formulada al principio, no puede ser ni más nítida ni más radical y parece descartarlas de plano. Y así es en sentido estricto. (No hay nada que pueda cambiar el hecho de que en el teatro vemos con nuestros propios ojos y en el cine *a través* de los ojos de la cámara.) Pero si ascendemos de la raíz al tronco del teatro, la imposible mirada mediadora encuentra por lo menos sucedáneos.

En lo que se refiere a la tragedia griega y a su cima, *Edipo Rey*, diría que los más decisivos son las figuras del dramaturgo (aunque ausente, responsable de *cómo* se despliega el mito ante los ojos del público, o sea, del «modo» de presentación) y el coro (en buena medida intermediador, incluso por su posición en la orquesta, entre el público del «théatron» y los actores-personajes de la escena). Démoslo sin más por sentado, con la sola ilustración de lo que sugieren intensamente estas palabras de Nietzsche:

Llegamos ahora a comprender que la escena y la acción, en el fondo y en principio, no estaban concebidas como «visión»; que la única «realidad» es precisamente el coro, que produce él mismo la visión y la expresa con ayuda de toda la simbólica de la danza, del sonido y de la palabra. [...]

Al coro ditirámico le incumbe, de ahora en adelante, llevar el espíritu de los oyentes a un tal estado de exaltación dionisiaca que, cuando aparece en escena el héroe trágico, no ven, como pudiera creerse, un hombre con el rostro cubierto por una máscara informe, sino más bien una imagen de visión, nacida, por decirlo así, de su propio éxtasis (Nietzsche, [1872] 1964, §8, 59-60).

3

Miremos ahora el Edipo de Sergio Blanco, o sea, *Tebas Land*, que hay que empezar por decir que no es ningún Edipo, o sea, ninguna versión del mito clásico, sino una obra sobre el parricidio y sobre la creación teatral (y quizás sobre la relación oculta entre ambas «acciones»). Escapa así de entrada al justificado reproche que hace George Steiner ([1961] 2001, 237 y ss.) en *La muerte de la tragedia* a las «actualizaciones» de los mitos clásicos por parte del teatro moderno⁴ y del que solo se salva la *Antígona* de Anouilh, que «armoniza realmente lo antiguo y lo moderno, iluminándolos a ambos» (p. 241)⁵.

«Toda la pieza transcurre durante nuestros días en un escenario de ensayo que representa a su vez la cancha de básquetbol de una prisión» (Blanco, 2014, 29)⁶ entre tres personajes: «S, dramaturgo, treinta y nueve años», «Martín Santos, parricida, veintiún años» y «Federico, actor de teatro, veintiún años» (p. 27). Asistimos en el doble espacio al doble diálogo entre el muchacho preso que mató a su padre (Martín) y S, el dramaturgo que escribe y dirige una obra sobre el parricidio basada en su caso, por una parte, en la cárcel; y por otra, en la sala de ensayo (que es el mismo espacio desdoblado), entre S y el actor (Fede) que interpreta en el teatro al parricida. Otra regla del juego es que Martín y Fede, «si bien son dos personajes distintos, deberán sin embargo ser representados durante toda la pieza por un solo y mismo actor» (p. 27). Quizás no solo por eso, S se opone siempre a que los otros dos personajes puedan entrar en contacto directo, sin pasar por él, que es el mediador absoluto entre ambos y también entre todo y el público, como veremos.

La tragedia de Sófocles no puede estar más presente en *Tebas Land*, pero no en la fábula ni en los caracteres⁷, sino precisamente como una de las más importantes

4 «Lo antiguo no es un guante que el moderno pueda ponerse a voluntad. La mitología del teatro griego era la expresión de una imagen cabal y tradicional de la vida. El poeta podía alcanzar con su auditorio un contacto inmediato de terror o deleite porque poeta y auditorio compartían los mismos hábitos de creencia. [...] Pero hoy el contexto está tan absolutamente modificado que los antiguos mitos resultan caricaturas o acertijos para anticuarios en los escenarios actuales. La estratagema de Eliot es preferible al disparate de Cocteau. Pero ni la una ni el otro dan vida a una pieza de teatro» (p. 241).

5 «Pero se trata de un caso especial. Las circunstancias políticas le daban a la leyenda una sombría vigencia. El conflicto entre la moralidad de la protesta y la moralidad del orden tenía referencias tan directas a la condición del público en la Francia ocupada que Anouilh pudo mantener intacto el significado de la obra de Sófocles. Su traducción de los valores griegos fue literal en el sentido de ser una traducción, un traslado a la angustia del momento» (p. 241).

6 Por donde cito siempre, y no por la edición príncipe (París, Skené, 2013). La obra está dividida (según denominaciones propias del básquetbol) en cuatro «cuartos» o actos, que anoto en números romanos (I-IV), y una «Prórroga» (P) o epílogo, cada uno de los cuales dividido en varios cuadros, que se marcan en el texto por el número correspondiente de asteriscos o estrellas –que podrían recordar las pelotas de básquetbol– y que traduzco a números árabes (1, 2, 3 ...), para localizar así cada cita, además de por el número de página(s), por su lugar en la estructura.

7 Tampoco en ninguno de los otros cuatro elementos de la tragedia según Aristóteles: pensamiento, elocución, melopeya y espectáculo. Por cierto, la mirada está tematizada en la obra de Blanco de

miradas interpuestas, como auténtico intertexto. Directa y literalmente, pues la obra termina con las primeras palabras del prólogo de la tragedia –«Ciudadanos de Tebas. Hijos míos. Descendencia nueva del antiguo Cadmo. ¿Por qué estáis en actitud de plegaria ante mí, coronados con ramos de suplicantes? [...]» (P, 3, 123)– dichas por el parricida Martín, tal vez leídas, como parece sugerir el cuadro anterior. Aunque en esto como en todo triunfa la ambigüedad o la ambivalencia, consagrada en el texto por la ausencia de acotaciones. Y también indirectamente, como en esas notas de trabajo que S confía al público: «PARRICIDIO, dos puntos, ESTABLECER LÍNEAS DE LECTURA CON EDIPO REY, LOS HERMANOS KARAMAZOV Y ALGUNOS TEXTOS DE FREUD. Un poco más abajo dice CONSULTAR EL EDIPO DE PASOLINI» (I, 3, 38), o cuando hace leer a Federico, el actor, en uno de los ensayos, un largo texto sobre la Esfinge, supuestamente copiado de Wikipedia, del que cabe destacar, por su implicación en el caso, este pasaje:

La Esfinge habría sido enviada por la diosa Hera para castigar a la ciudad por el amor homosexual que su rey Layo había sentido por el joven Crisipo. Layo no solo había seducido al joven sino que también lo había raptado. Muchos piensan que esta habría sido la primera relación homosexual de la historia (I, 4, 44).

Como se infiere de las citas anteriores, no se trata del único intertexto, aunque sí quizás del más emblemático. Desfilan por el diálogo de la obra otros muchos, literarios como *Los hermanos Karamazov*, cinematográficos como la película de Pasolini, pero también históricos como la relación de Kafka y Mozart, además de Dostoievski, con sus padres terribles. Se percibe así una de las ambivalencias aludidas, la muy del gusto actual entre ficción y ensayo. La pieza es a la vez un espectáculo fascinante y «un monumental ensayo» –en los dos sentidos– «sobre el teatro actual y sobre lo artístico» (Valiño, 2014, 127), por una parte, y por otra, sobre el parricidio y las relaciones paterno-filiales. Y en ambas líneas temáticas se amalgaman por igual reflexión y ficción, acción y pensamiento. Otras polaridades cargadas de ambigüedad y decisivas en la composición de la obra afectan al juego permanente y muy sofisticado –verdadero encaje de bolillos– entre ficción y realidad, y entre drama y narración.

De las miradas sobre Edipo que se interponen entre el mito arcaico y sus interpretaciones artísticas contemporáneas, quizás la más destacada sea la de Freud y su teoría psicoanalítica, tal como ya lo señaló Steiner [1961] para toda la mitología⁸.

forma aún más significativa que en la de Sófocles. El espacio disponible no consiente siquiera una consideración paralela a que se hizo antes sobre *Edipo Rey*, que queda para otra ocasión.

8 «Uno de los descubrimientos memorables de la inteligencia moderna ha sido que las antiguas fábulas pueden leerse a la luz del psicoanálisis y la antropología. Manipulando los valores míticos es posible extraer de sus rasgos arcaicos sombras de represión psíquica y rituales sangrientos.

Su presencia en *Tebas Land* es de la máxima relevancia⁹. La relación de Martín con su padre y con su madre es de libro o de diván de psicoanalista. También, por velada que esté, la de S con su padre –y quizás con su madre, precisamente por el vacío elíptico (¿edípico?) que la cobija. Seguramente en la obra pesa, más que el mito, el complejo de Edipo. Las consecuencias son de alcance. La que más nos importa es el efecto anti-trágico de la mirada freudiana interpuesta.

La obra se inserta en el proceso de vulgarización del héroe (y de todo lo demás)¹⁰, que lleva al extremo el proceso iniciado, si hacemos caso de Nietzsche ([1872] 1964, §11, 71), por Eurípides: «Para él, el hombre de la vida cotidiana salió de las filas de los espectadores e invadió la escena; el espejo, que no reflejaba nunca más que rasgos nobles y fieros, acusó desde entonces esa exactitud servil que reproduce minuciosamente las deformidades de la Naturaleza.» Ante la impermeabilidad de nuestro tiempo a la idea fuerte del destino y a la honda realidad del misterio, la tragedia deriva hacia el caso judicial y hacia el caso patológico¹¹.

Se trata de un juego fascinante y que sin duda resulta legítimo dentro de ciertos límites de integridad. En tanto que tienen sus raíces en la memoria primordial del hombre y en tanto que registran, en un código de fantasía, ciertas prácticas muy antiguas y crueles, los mitos griegos pueden documentar con justicia las especulaciones de la psicología y de *La rama dorada*. Si estas leyendas no hubieran brotado de las fuentes mismas de nuestro ser no podrían ejercer su hechizo perdurable» (Steiner, [1961] 2001, 238).

- 9 Presidida por el mito y el complejo de Edipo, tanto en el plano argumental como en el reflexivo, que se entrecruzan, la obra tiene tal implicación psicoanalítica, que con razón fue invitado Blanco, para que hablara de ella, a pronunciar la conferencia de clausura del Congreso Internacional de Psicoanálisis celebrado en Montevideo en agosto del 2012. Su ponencia se tituló «Tebas Land: El parricidio como reconocimiento de un fragmento amoroso».
- 10 Pienso, entre otros muchos aspectos, en cierto efectismo o tremendismo de algunos momentos; por ejemplo, la proyección de las fotos del expediente judicial o el relato mismo del crimen en sus detalles más crudos y siniestros; que, pesar de la pulcritud formal, la contención y el rigor verbal de la obra de Blanco, puede parecer que choca con el extremo «decoro» de la suprema tragedia de Sófocles, pero que no carece de antecedentes en el apolíneo diálogo de la misma. Por ejemplo, en el relato de la automutilación de Edipo por el mensajero (éxodo: vv. 1223-1530): «[...] Una vez que estubo tendida, la infortunada, en tierra, fue terrible de ver lo que siguió: arrancó los dorados broches de su vestido con los que se adornaba y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos, al tiempo que decía cosas como éstas: que no le verían a él, ni los males que había padecido, ni los horrores que había cometido, sino que estarían en la oscuridad el resto del tiempo para no ver a los que no debía y no conocer a los que deseaba. Haciendo tales imprecaciones una y otra vez –que no una sola–, se iba golpeando los ojos con los broches. Las pupilas ensangrentadas teñían las mejillas y no destilaban gotas chorreantes de sangre, sino que todo se mojaba con una negra lluvia y granizada de sangre» (Sófocles, 359-360).
- 11 En este sentido, es muy acertada la decisión de Blanco como dramaturgo al no plantear su pieza como una versión o variante moderna de Edipo. De haberlo hecho, al ser tan descomunal la distancia entre el héroe tebano y el demasiado humano Martín Santos, no habría salido incólume de las críticas de Steiner [1961], tanto de las ya citadas como de esta: «Al tratar de darle a la fábula clásica un giro novedoso, la obra contemporánea tiende a destruir su significado. Las desventuras de Edipo en los escenarios de hoy son un alegato contra la frivolidad y la perversión de nuestra fantasía. Gide lo convierte en un hombrecillo petulante que llega a abrigar la extraordinaria idea de que su matrimonio con Yocasta fue un mal porque le retrotrajo a su infancia y de este modo impidió el libre desarrollo de su personalidad (se reconoce en este fárrago el motivo gideano del hijo pródigo). Hoffmannsthal y Cocteau saltan como arpías miopes para apoderarse de esos dos episodios de la

Como tal conecta de lleno con la mirada de Freud, o sea, con la indagación psicoanalítica, que tiene –y tuvo, por cierto, en efecto– esta provocación expresa en el texto clásico (episodio 3º: vv. 911-1085), cuando Yocasta tranquiliza así los temores de Edipo: «Tú no sientas temor ante el matrimonio con tu madre, pues muchos son los mortales que antes se unieron también a su madre en sueños. Aquel para quien esto nada supone más fácilmente lleva su vida» (p. 348). Pero es aún mayor la carga de profundidad, tal como advierte Steiner:

Para el judío, hay una maravillosa continuidad entre conocimiento y acción, para el griego, un abismo irónico. La leyenda de Edipo, en la que el sentido irónico de la sinrazón trágica está representado tan horriblemente, le sirvió a ese gran poeta judío que era Freud como emblema de la perspicacia racional y la redención mediante la curación (Steiner, [1961] 2001, 12).

Ambas saturan la obra de Blanco, sobre todo en la relación entre S y Martín, cada vez más comprometida o peligrosa, en el deseo recíproco de descubrir las razones del otro y de redimirlo.

Pero la clave de todas las mediaciones, el nudo por el que pasan todas las miradas, es en *Tebas Land* la figura del personaje denominado de modo expresamente¹² kaffiano «S», inicial ante todo de Sergio Blanco, pero también de Sófocles, de Sigmund Freud y hasta del actor –Gustavo Saffores– que lo interpretó en la puesta en escena, todavía viva, del estreno en Montevideo, que dirigió el mismo Blanco. El cual, por cierto, si damos algún crédito a sus declaraciones, pensó en un primer momento interpretar al personaje, o sea, interpretarse, para llevar al límite el juego entre realidad y ficción, entre presentación y representación¹³, haciendo pasar con suma eficacia por performativo lo que es en realidad doblemente dramático. También se cruzan en S los caminos de la ficción y la reflexión, como hemos podido vislumbrar ya, y los aún más decisivos para nuestro propósito de los dos

leyenda que el teatro griego tuvo la reticencia moral y la sabiduría técnica necesarias para dejar intactos: el encuentro entre Edipo y la Esfinge, y la conquista amorosa de Yocasta» (Steiner, [1961] 2001, 239). Me parece altamente recomendable, en este punto, la lectura del excelente relato/ensayo «Vindicación de los labdácidas» de Mercedes Melo Pereira (2013), tanto por las sabrosas variantes (teatrales) del mito que contiene como por sus procedimientos narrativos, paralelos a los que emplea Blanco en la composición de su pieza; por ejemplo, el juego con la ambigüedad ficción/realidad, la metaficcionalidad y sobre todo la multiplicación de las «miradas» interpuestas.

- 12 «Y por último hay un encuadre en el que dice: PODRÍA LLAMARME S COMO LOS PERSONAJES DE LAS NOVELAS DE KAFKA Y ÉL PODRÍA LLAMARSE MARTÍN» (I, 3, 39). Nótese el juego metateatral, pues es ya S quien confía al público esas supuestas notas donde se supone que habría escrito eso. En ese momento se superponen en él el autor, el director y el actor.
- 13 «Esta mañana decido que yo mismo voy a estar presente en el escenario. [...] Le cuento que se trata de dar un paso más hacia el principio de performance que propondrá la ejecución del parricidio. Un paso más hacia la des-figuración de la noción de personaje y el fortalecimiento de la persona. Un paso más hacia la desintegración de la escena ficticia para establecer un espacio real. Un paso más que confirmará la imposibilidad de representar el parricidio» (Blanco, 2012, 2).

modos representativos, dramático y narrativo, tal como apuntamos al principio, lo que da a mi reflexión, necesariamente incompleta, al menos la apariencia de circularidad.

Si bien se mira, confluyen en S las dos formas sucedáneas de mediación que reconocimos en la tragedia griega: la del dramaturgo, hasta el punto de que podemos considerar *Tebas Land* como un ejemplo de autoficción dramática (cf. García Barrientos, 2014), y la del coro, en su recurrente mediación e interlocución con el público. En efecto, el espectáculo entero hay que entenderlo como la narración de todo el proceso de creación por él mismo, con el concurso de Martín y Federico (las dos caras del mismo actor), del espectáculo, al que asistimos al mismo tiempo que al relato de su génesis. La narración es, como corresponde, la que abre la puerta a todas las demás miradas mediadoras. Pero sin ahogar el carácter profundamente dramático de la obra: no posdramática sino, al contrario, metadramática, o sea, dramática al cuadrado.

Es en ese logro paradójico donde brilla a mi juicio el arte de Sergio Blanco a la altura de los más grandes dramaturgos. Como Pirandello, consigue la mayor *ilusión* de realidad, no reduciendo sino redoblando la dualidad representativa (real y ficticia) propia del teatro. Y se acerca cuanto es posible hoy, o sea, como dramaturgo de la más avanzada actualidad, al ideal de perfección dramática que sigue residiendo todavía, por pasmoso que deba parecer, en el *Edipo Rey* de Sófocles: el mito más redondo jamás puesto en escena.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe Valentín García Yebra, Madrid 1974.
- Blanco, S., *Tebas Land*: el parricidio como reconocimiento de un fragmento amoroso. Apuntes de Sergio Blanco. Copia del autor, 2012.
- Blanco, S., *Tebas Land* [2013], La Habana 2014.
- García Barrientos, J. L., Teatro y narratividad, *Arbor* CLXXVII, 699-700, 2004a, pp. 509-524.
- García Barrientos, J. L., «Modos» aristotélicos y dramaturgia contemporánea, en: *Versus Aristóteles. Ensayos de dramaturgia contemporánea* (comp. Moncada, L. M.), México 2004b.
- García Barrientos, J. L., *Tebas Land* de Sergio Blanco y la autoficción teatral, en: Sergio Blanco, *Tebas Land*, La Habana 2014, pp. 5-16.
- Melo Pereira, M., Vindicación de los labdácidas, *La Siempreviva* 17, 2013, pp. 22-32.

Nietzsche, F. W., *El origen de la tragedia* [1872] (trad. Ovejero Mauri, E.), Madrid 1964 (4^a ed.).

Ortega y Gasset, J., *Idea del teatro*, Madrid 1958.

Sófocles, *Edipo Rey*, en: *Tragedias* (trad. Alamillo, A.), Madrid [1981] ³1998, pp. 301-368.

Steiner, G., *La muerte de la tragedia* [1961] (trad. Revol, E. L.), Barcelona 2001.

Szondi, P., *Tentativa sobre lo trágico* [1961] (trad. Orduña, J.), Barcelona 1994, pp. 173-314.

Valiño, O., Un espectáculo para mi caja negra, en: Sergio Blanco, *Tebas Land*, La Habana 2014, pp. 125-128.

José Luis García Barrientos

Pogledi na Ojdipa v igri *Tebas Land*: od Sofokleja do Sergia Blanca

Ključne besede: gledališče, mit, Ojdip, Sofoklej, Sergio Blanco, *Tebas Land*

Odnos med mitom in pogledom je še posebej paradoksalen v gledališču, tako starogrškem kot dandanašnjem. Zadeva namreč, po eni strani, ključno potezo *načina posnemanja* (Aristotel), ki je neposredno vezan na uprizoritev, medtem ko tisti drugi način, pripoved, vedno terja posrednika, torej glas (pripovedovalca) ali pogled (objektiv kamere); toda po drugi strani je gledališče, celo etimološko gledano, *gledišče* v pravem pomenu besede: fiktivni svet je tam gledalcu postavljen na ogled, neposredno in učinkovito.

Ker je pogled prvenstvenega pomena in v samem središču mita o Ojdipu (od pogleda njegovih staršev, Laja in Jokaste, najprej na novorojenčka, nato na rivala-morilca in obenem rešitelja-kralja-zakonca, pa do nevzdržnega trenutka prepoznanja, iz katerega je edini izhod slepota), v grški tragediji in njenem vrhuncu, *Kralju Ojdipu*, pogled, kadar ni mogoč, dobi nadomestke, kot sta še posebej zbor in dramatik.

Na tej osnovi se prispevek ukvarja s pogledi na Ojdipa, ki se prepletajo v eni nedavnih scenskih predelav, v delu Sergia Blanca *Tebas Land* (2013), v katerem kafkovsko poimenovani lik »S« v perverzni metagledališki igri prevzame vlogo dramatika in zbora, vendar hkrati pooseblja tudi poglede različnih zgodovinskih interpretacij mita, ki se razpenjajo od Sofokleja do Blanca, zlasti pogled Sigmunda Freuda, ki predstavlja tretji zorni kot hermenetvičnega trikotnika in tretjo os lika »S«.

José Luis García Barrientos

Views of Oedipus in the Play *Tebas Land*: From Sophocles to Sergio Blanco

Keywords: theatre, myth, Oedipus, Sophocles, Sergio Blanco, *Tebas Land*

The relationship between myth and gaze is particularly paradoxical in the theatre, and has been so since the time of Ancient Greek theatre to the present. After all, it pertains, on the one hand, to the most substantial trait of this mode of imitation (Aristotle), which is directly linked to the stage, whereas the second means, narrative, is always mediated by a voice (the narrator) or a gaze (the eye of the camera); and yet on the other hand the theatre is, even etymologically, a *theatre* par excellence: the fictive world is placed before the eyes of the spectator in a direct and effective manner.

Since the gaze is of paramount importance to the very heart of the myth of Oedipus (from that of his parents, Laius and Jocasta, to the first-born, to the enemy-assassin, and finally to the saviour-king-spouse, and up to the unbearable one of anagnorisis, from which the only solution is blindness), in Greek tragedy, and its summit of *Oedipus Rex*, the impossible gaze finds substitutes in that of the choir and that of the playwright.

On these bases, this paper examines the views of Oedipus which are intertwined in one of its most recent scenic avatars, namely, in Sergio Blanco's *Tebas Land* (2013), where the protagonist, called à la Kafka "S", encompasses at the same time the functions of the playwright and of the chorus in a perverse meta-theatrical play, while also embodying the various historical interpretations and views of the myth that exist between Sophocles and Blanco, especially that of Sigmund Freud, the third vertex of the hermeneutical triangle, or the third eye of "S".

Patrizia Farinelli

Regard critique sur une période sans but : Antigone de Valeria Parrella

Mots-clés : Antigone, actualisation d'un mythe, épistémologie, sémiotique du regard

DOI: 10.4312/ars.9.1.129-137

1 Actualité du mythe

Seul un petit nombre de mythes classiques ont retenu autant l'attention que celui d'Antigone. Pendant l'Idéalisme et tout le siècle suivant, l'intérêt pour la version de Sophocle de ce mythe – et plus généralement pour la tragédie classique – s'explique, selon George Steiner, par une conception tragique de la condition humaine (Steiner, 1984, 2). Quelles seraient alors les raisons de cet intérêt à une époque plus récente, sujette à une perte du sens du tragique ? Car, même durant les soixante dernières années, l'histoire de la fille d'Œdipe a été revisitée avec une fréquence surprenante. Selon Hannes Koch (1992, 23), auteur d'une étude sur la réception de la figure d'Antigone dans la littérature allemande du XX^e siècle, la mise en valeur de ce personnage est liée à un moment où les droits de l'homme sont ignorés par le pouvoir. Et ce phénomène de mise en valeur implique toujours une crispation dans la sphère politique ayant pour conséquence de souligner justement l'importance politique du geste d'Antigone.

En effet, dans les nombreuses reprises de cette tragédie au cours du XX^e siècle, y compris celle de Brecht (1948) et de certains écrivains des pays de l'ancien bloc est-européen – telles que la version du slovène Dominik Smole (1960) et celles de plusieurs auteurs tchèques (Peter Karvaš, Claus Hubalek, Milan Uhde)¹ – la figure d'Antigone devient une métaphore de la dissidence au sein des systèmes politique centralisés et totalitaires (Koch, 1992, 115–117). Cependant, trouver une raison précise qui soit à même d'expliquer cet intérêt persistant pour ce sujet est aléatoire. Il faut se demander dans quelles périodes les droits de l'homme n'ont pas été respectés et dans quelle mesure le critère politique couvre entièrement les versions de ce mythe apparues au cours du siècle dernier: on pense ici, par exemple, à la version théâtrale de Jean Anouilh (1942), qui se fonde plutôt sur des instances psychologiques et existentielles,

1 Peter Karvaš, *Antigona a ti družci* (1962) ; Claus Hubalek, *Hrdinve v Thébah nebydili* (1962) ; Milan Uhde, *Děvka z města Théby* (1967).

ou à celle du *Living theatre* (1967), liée aux instances de la révolte antiautoritaire des années soixante, ou encore au travail philosophique et théâtral de María Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967), qui délivre des réflexions sur l'identité féminine et examine le mythe en fonction d'un renouvellement intérieur du sujet.

Sans prétendre donc établir de façon rigide des critères qui expliqueraient l'intérêt pour le mythe d'Antigone – et spécifiquement pour la version de Sophocle – dans la dernière phase de l'époque moderne, il faut au moins constater le caractère inépuisable de son discours. Pour reprendre un critère cher aux formalistes – c'est-à-dire, la corrélation entre les éléments constitutifs d'un texte comme garantie de son unité et en même temps de sa qualité (Škovskij, 1982, 17) –, on pourrait dire que la densité des relations, que le texte de Sophocle renferme dans un système d'oppositions et de correspondances, entraîne et justifie ses nombreuses réécritures². Si le thème du conflit entre la voix intérieure de l'individu et la loi d'État constitue le point le plus évident et suggère, en premier lieu, des lectures politiques, la configuration complexe de ce conflit en ouvre également d'autres : anthropologiques, éthiques, psychologiques. Il s'agit d'une opposition entre idéalisme et pragmatisme, entre valeurs de la compassion et de la justice, d'un contraste d'opinion sur les raisons de la vie et de la mort, d'un conflit entre les sexes et les générations. C'est, du reste, le propre du langage figuratif – et les mythes le possèdent par excellence – d'être doté d'une sémantique plurielle inconnue au discours logique et strictement argumentatif. La philosophie est prête à reconnaître la fonction épistémologique et le plein potentiel heuristique de la pensée qui puise dans les mythes, comme le témoigne le débat philosophique sur ce sujet, développé au cours des quarante dernières années, qui considère la mythologie comme 'forme de raison' et non pas comme son opposition³.

2 Actualisation socio-politique dans l'*Antigone* de Parrella

Ici, on va envisager une récente réécriture italienne de la tragédie de Sophocle, publiée en 2012 et mise en scène par une compagnie théâtrale de Naples (« Teatro stabile », mise en scène de Luca de Fusco) avant d'être représentée dans plusieurs villes italiennes et aussi à Paris (au Théâtre National de Chaillot). L'auteur, Valeria Parrella, pratique, comme beaucoup de jeunes écrivains contemporains, des formes d'écriture alternatives à celles d'un postmodernisme aujourd'hui déjà épuisé. Ses textes sont dignes d'intérêt soit en raison d'un certain travail sur la langue visant à obtenir un effet

2 Tandis que, selon Paul Ricoeur, la disponibilité des mythes, en général, pour de nouveaux emplois dans de nouveaux contextes culturels est due au surplus de sens qui vient de leur richesse symbolique (Ricoeur, 2011).

3 Voir, par exemple : Kolakowsky, 1973 ; Blumenberg, 1979.

d'étonnement, soit en raison d'une construction discursive impliquant l'utilisation de rupture du fil narratif. Ses textes sont en outre dénués de tout pathétique⁴. Une attention portée à la société contemporaine, toujours présente dans ses œuvres, apparaît aussi dans sa réécriture de la tragédie de Sophocle. Mais avant de considérer la sémantique de cette reprise, voici tout d'abord quelques mots sur l'architecture du texte et sur sa dimension temporelle.

Pour son *Antigone*, Parrella suit d'assez près la structure de la tragédie de Sophocle sans pour autant se priver d'introduire de petites transformations liées à la conception qui soutient son interprétation. Le texte est divisé en cinq épisodes, précédés d'un prologue ainsi que d'un *parodos* et conclu par un exode, qui est à son tour suivi d'une prétendue lettre d'Antigone à Hémon. Les épisodes sont séparés par les *stasima* où, contre toute attente, n'apparaît jamais le chœur mais seulement les coryphées (une femme et un homme qui sont parfois, dans le dialogue, entourés d'autres personnages). La stratégie vise à représenter les faits dans un espace temporel couvrant à la fois le passé et le présent, ce qui souligne le choix de l'auteur de ne pas contourner les possibles significations supra-temporelles du texte. Cette finalité est poursuivie aussi par une dissonance du registre linguistique : d'un langage plutôt soutenu, on tombe parfois, délibérément, dans le registre familier d'aujourd'hui. Par exemple, le Législateur, dans un dialogue avec Antigone (qui venait juste de dire : « Vie et mort sont dignes lorsqu'on peut les conduire de manière indépendante ») banalise les argumentations de celle-ci et, d'un ton irrévérencieux, à travers une formule du langage parlé, lui dit : « Blah, blah, blah, qui te suggère ces définitions ? » (Parrella, 2012, Episodio II, 38)⁵.

L'imaginaire mortuaire qui, dans les versions précédentes de ce mythe restait ancré dans le motif de l'enterrement refusé est transposé ici au champ médical. L'acte de la jeune fille de donner une sépulture à Polynice devient dans ce cas le choix de l'euthanasie. L'Antigone de Parrella refuse pour son frère un traitement médical intensif sur un lit d'hôpital tel que le prescrit la loi, ainsi que de rester elle-même en vie, en prison, avec l'aide d'une thérapie sédative et dans un état d'« invisibilité » (Parrella, 2012, Episodio V, 89). L'attention portée au monde contemporain ne se limite pas, cependant, à quelques débats animés au cours des dernières années tout particulièrement en Italie (ceux sur l'euthanasie⁶ et les conditions de vie inhumaines dans les prisons) ; elle émerge d'abord dans une vision critique d'une époque qui

4 Parrella a écrit des recueils de contes (*Mosca più balena*, 2003, *Per grazia ricevuta*, 2005), des romans (*Lo spazio bianco*, 2008, *Ma quale amore*, 2010, *Lettera di dimissioni*, 2011, *Tempo di imparare*, 2013) et des pièces pour le théâtre.

5 Le livre de Parrella n'étant pas encore paru en français, je cite certains passages du texte d'après ma propre traduction.

6 Le cas d'Eluana Englaro, en 2009, et d'autres cas analogues ont suscité en Italie dans les dernières années un vif débat sur le thème de l'euthanasie.

semble être sans issue et va également aborder la question d'une opinion publique souvent indifférente. Le véritable adversaire d'Antigone n'est alors pas, dans ce cas, le Législateur (suppléant de Créon), mais plutôt une communauté passive.

Dans le premier *stasimon*, dans le dialogue entre les coryphées, on souligne que la douleur de cette époque vient de son être « sans but » (Parrella, 2012, *Stasimo I*, 27). Les coryphées parlent maintenant seulement en leur propre nom. L'absence du chœur dans le texte, et donc d'une voix capable d'exprimer une conscience collective, fait allusion à une condition historique d'immobilité. Le coryphée et la coryphée s'interrogent justement sur cette absence et sur ce qu'est devenue leur fonction de porte-parole de la communauté ; ils savent qu'ils ne peuvent parler maintenant qu'en tant qu'individus.

L'acte d'Antigone d'arracher les intubations qui maintiennent Polynice dans un état végétatif, n'est pas seulement une rébellion contre quelque chose qui n'est plus véritablement une vie, il devient aussi le signe d'un nécessaire ébranlement que l'individu est appelé à donner à l'histoire. Dans cet appel à la responsabilité, la lecture supra-historique du mythe, encore sauvegardée, assume en même temps une signification historique précise. Cela est souligné par de nombreux passages du texte et, parmi eux, par la lettre d'Antigone à son bien aimé. La jeune fille, qui a déjà dit adieu au monde, regarde de loin une ville (synecdoque de ce monde) qui est une sorte de labyrinthe sans base solide:

[...] Dans mon vol nocturne je vois la ville d'en haut, je sais que tu es quelque part ici-bas. Mais la ville se plaint dans la nuit de soi-même, Hémon, parce que c'est une nuit sombre et sans rêves. Ainsi les escaliers qui montent s'interrompent sans fin, les tours qui se dressent n'ont pas de fondations, les maisons manquent de portes et fenêtres, les rues se croisent sans solution, les murs s'effritent et des plafonds il pleut des cordes, même si le temps n'est pas maussade (Parrella, 2012, *La lettera*, 97).

Face à ce spectacle surréel, Antigone souhaite la présence de quelqu'un qui sache rêver, parce que c'est seulement dans le rêve, dit-elle, qu'un nouveau départ sera possible. Dans son désir d'un élan de courage, on pourrait de même entrevoir, à côté d'une exhortation sociopolitique, une allusion à la littérature pour sa capacité d'imaginer d'autres mondes. De cette façon, l'auteur revient sur ce potentiel utopique, cette propriété que Johann Gottfried Herder assigne aux mythes (Cometa, 1989, 74–85).

3 Sémiotique du regard et du mouvement

L'inhumanité de la loi transgressée par Antigone dans la version de Parrella se trouve dans le fait d'imposer une condition de vie végétative, soumise à un pouvoir

moins visible mais incisif, exercé, comme le soulignait Foucault, à travers le contrôle du corps. L'héroïne refuse une existence dépourvue de l'élément qui la rendrait humaine (elle entend par « humaine » une vie où l'homme a la possibilité de rechercher le sens des choses). Elle explicite qu'elle, contrairement à ceux qui regardent le spectacle de sa condamnation avec une sorte de voyeurisme et qui de Polynice n'avaient « rien vu [...] », elle, en revanche, a vu de très près, pendant longtemps, la non-vie de son frère et n'a pas pu rester indifférente face à cette impuissance.

Giacomo Debenedetti nous rappelle (dans un contexte tout à fait différent) un processus typique de la tragédie : « [...] où un protagoniste est régulièrement contraint par les événements à ouvrir les yeux et à prendre conscience de son destin [...] » (Debenedetti, 1970, 102). Cela est bien présent dans ce texte où le conflit entre le moi et la communauté se manifeste par l'acte de regarder. La sémiotique du regard absent ou présent revient dans plusieurs passages et se charge de significations différentes. Les paupières de Polynice dans une salle à la lumière artificielle ne sont pas seulement, dans cette reprise du mythe, celles d'un homme dans un état prolongé de coma ; car, au sens figuré, cette image montre également la manière d'être d'une communauté politiquement inactive, qui décline toutes décisions et responsabilités. Contrairement à ceux qui montrent de l'indifférence, Antigone revendique sa capacité de voir. (Elle agit parce qu'elle a vu.) Et ce n'est pas un hasard si, en prison, elle déplore sa nouvelle condition d'invisibilité. Dans le prologue, elle exige le regard attentif du public : « Je veux que vous tous soyez éveillés, ayez les pupilles dilatées, une attention soutenue, vive » : un appel, celui-ci, qui va bien au-delà de sa fonction traditionnelle d'inviter le public à suivre avec intérêt l'histoire représentée et devient ainsi la devise de la conception qui soutient cette revisitation du mythe, c'est-à-dire la nécessité d'intervenir, en tant qu'individus et communauté, à la sauvegarde du sens de la vie pour retrouver en même temps le sens de l'histoire. Des yeux ouverts, donc, comme image d'une existence active et comme issue pour sortir d'un état historique de torpeur (Parrella, 2012, Stasimo III, 54).

La sémiotique du mouvement physique, faisant allusion à une pensée privée de rigidité, est non moins significative. L'opposition entre dogmatisme et flexibilité mentale, respectivement visualisés par le Législateur et par Antigone, s'annonce comme une opposition à une manière spécifique d'être dans le monde et de voir l'histoire. L'immobilité du Législateur ne lui permet ni de comprendre la différence entre justice et vérité ni d'avoir des doutes. À la rigidité mentale de l'homme au pouvoir, s'ajoute ici une société qui ne trouve pas un *telos* et qui est en train de sombrer. Antigone, au contraire, se profile dans la mobilité⁷. Elle-même, en parlant de soi, admet – avec une certitude qui me semble étonnante par rapport aux paradigmes épistémologique et

7 Le personnage de Tiresias définit les événements de la façon suivante : « Ce qui s'est passé, s'est passé, parce qu'Antigone est le mouvement [...] » (Parrella 2012, Episodio IV, p. 73).

axiologique de notre époque – qu'elle procède « selon une ligne droite » (Parrella, 2012, Episodio V, 85).

4 Contre une pensée de l'ambivalence

Cette réécriture de la tragédie antique semble vouloir couper tout lien avec la pensée de l'ambivalence, du doute, de l'indicible. Cela se voit en particulier dans les stratégies choisies pour la construction des personnages et de la langue.

L'auteur prétend que son Antigone est consciente de la grande portée de son geste de dissidence, un geste accompli bien sûr en raison d'un cas singulier et de l'affect parental, mais en même temps d'un sens de responsabilité envers tous. Derrière ses mots on retrouve parfois même la figure du Christ : « Ma loi intérieure va devenir dans un instant extérieure et versée en sacrifice pour vous » (Parrella, 2012, Prologo, 8). La création d'un personnage représentant quelqu'un capable d'une action décisive, bien conscient de son rôle, nous invite, alors, à réexaminer le statut du personnage littéraire d'aujourd'hui. Il faut s'interroger si le « personnage », tel qu'il apparaît tout au long d'un siècle et représentant un sujet dominé par l'incertitude et agissant presque toujours par hasard, pourrait appartenir désormais au passé. On pense ici, par exemple, à la très humaine Antigone de Jean Anouilh, qui était prise par des doutes et ne savait même plus, à la fin, pour qui elle avait agi, si c'était pour son frère ou pour elle-même ou à cause d'autres raisons inexplicables. L'héroïne de Parrella, en revanche, n'est jamais frappée par l'indécision, par des doutes au sujet de la vérité. La figure du Législateur est elle aussi découpée d'une manière univoque : il devient ainsi la caricature d'un homme misérable, dépourvu de la capacité d'argumenter d'une manière convaincante ; ses faibles prises de position se traduisent aussi par son regret de n'avoir pas signé à temps un acte d'amnistie.

Dans les œuvres précédentes de cet auteur, on trouvait parfois la stratégie de l'espace blanc ou bien la présence d'un discours interrompu, capable de donner une signification aux faits (et souvent une signification plurielle) d'une manière moins directe. Le lecteur averti aurait donc pu s'attendre à ce que – dans *Antigone* aussi – quelques mots restent dans l'espace interstitiel et que les positions et les sentiments, dont est chargé le personnage principal, se délivrent plutôt dans le non-dit. Cette attente était renforcée par une auto-exhortation d'Antigone, au début de son discours, à utiliser ses mots de manière avare : « Par la parole incomplète doit s'élever la vérité, si mon action apporte la vérité [...] ». Et encore : « Après, Antigone, tais-toi, si tu peux, tais-toi. » (Parrella, 2012, Prologo, 8–9) Cependant, ni les attentes du lecteur ni les intentions préliminaires de la protagoniste ne se réalisent. Son discours est soutenu, plein de dignité, souvent sentencieux, non pas retenu ou brisé.

Pour conclure, l'appel présent dans ce texte à retrouver le sens de la responsabilité a une indéniable pertinence éthique et sociopolitique ; en outre, cette actualisation du mythe a le mérite de conserver en même temps la possibilité d'une lecture supra-temporelle. Restent plutôt sujets à caution le fort concept de vérité qui imprègne le discours et les modalités trop explicites par lesquels l'appel d'Antigone se formule. Les personnages sont ainsi simplifiés, les mots réduits au pur moyen de communication. On pourrait pourtant attendre d'un texte littéraire qu'il soit, en plus, une invitation à une réflexion sur la complexité.

Bibliographie

- Anouilh, J., *Antigone*, Paris [1948] 2008.
- Bignotti, S., Maria Zambrano: Il mito di Antigone, in : *Attualità del mito* (éd. Grassi, P.), numéro spécial de *Hermeneutica. Annuario di Filosofia e teologia* 30 n. s., 2011, p. 363–395.
- Blumenberg, H., *Arbeit am Mythos*, Francfort 1979.
- Cometa, M., Um also zu träumen, seyð nüchtern. Mitologie della ragione in J. G. Herder, in: *Mitologie della ragione. Letterature e miti dal Romanticismo al moderno* (éd. Fuhrman, M.), Pordenone 1989, p. 31–93.
- Debenedetti, G., *Il romanzo del Novecento*, Milan 1970.
- Fuhrman, M., Mythos als Wiederholung, in: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption : Poetik und Hermeneutik*, 4 (éd. Fuhrman, M.), Munich 1971, p. 121–143.
- Kolakowsky, L., *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, Munich, Zurich 1973.
- Koch, H., *Auf den Spuren der Antigone. Die Gestalt der Antigone in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, Trieste 1992.
- Parrella, V., *Antigone*, Turin 2012.
- Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono* (éd. et trad. Ferrari, F.), Milan 1987³.
- Ricoeur, P., Le symbole et le mythe, *Bullettin du centre Protestant d'Études*, 6, 1963, p. 14–19; trad. it. Bertolotti, I., Il simbolo e il mito, in : *Attualità del mito* (éd. Grassi, P.), numéro spécial de *Hermeneutica. Annuario di Filosofia e teologia* 30 n. s., 2011, p. 417–424.
- Steiner, G., *Antigones*, Oxford 1984 ; trad. it. Marini, N., *Le Antigoni*, Milan 2003².
- Steiner, G., *The Death of tragedy*, Londres 1961 ; trad. it. Scudder, G., *Morte della tragedia*, Milan 2005³.
- Šklovskij, V., *Tetiva. O nešodstve šodnogo*, Moskva 1970 ; trad. it. Klein, E., *Simili e dissimile. Saggi di poetica*, Milan 1982.

Patrizia Farinelli

S kritičnim pogledom na brezciljno obdobje: *Antigone Valerie Parrella*

Ključne besede: Antigona, aktualizacija mita, epistemologija, semiotika pogleda, odgovornost

Gostota motivov, ki jih predstavlja mit o Antigoni, bi lahko že sama po sebi pojasnila razlog za tolikšno število interpretacij in aktualizacij. V njih je konflikt med notranjim glasom posameznika in zakonom Države postavljen v samo središče in v prvi vrsti namiguje na politične interpretacije, vendar načini, ki konflikt prikazujejo, odpirajo tudi druge interpretacije: antropološke, etične, psihološke. Ne da bi zaobšli možnost nadčasovnih pomenov, vzpostavlja predelava Sofoklejeve tragedije, ki jo ponuja Valeria Parrella (*Antigone*, 2012), neposredno soočenje s sedanostjo. Aktualizacijske komponente ne najdemo zgolj v zamenjavi motiva prepovedanega pokopa z motivom zakonske prepovedi evtanazije, temveč se kaže zlasti v dokaj kritičnem nazoru o sodobni zgodovini. Avtoričina pozornost se ustavi na brezciljnem obdobju in na neaktivnem zavedanju javnosti. Poziv njene Antigone – ki ga oblikuje tudi s pomočjo semiotike pogleda in gibanja – k iskanju občutka odgovornosti in k delovanju, k iskanju poti iz obdobja stagnacije, ima jasno izraženo etično ter družbeno politično pomembnost. Dvomljivi pa so zlasti izraziti koncept resnice, ki prežema diskurz, in celo preveč eksplicitni načini, s katerimi se ta poziv uresničuje: junaki težijo k poenostavitvi, funkcija besed pa je omejena na sredstvo komunikacije, medtem ko bi od literarnega besedila pričakovali tudi kaj drugega, posebno pa to, da bi spodbudil refleksijo o kompleksnosti.

Patrizia Farinelli

A Critical View on an Aimless Period: Valerie Parrella's *Antigone*

Keywords: Antigone, modern versions, epistemology, semiotics of sight, responsibility

The density of motifs in the myth of Antigone could itself explain the reason for such a large number of interpretations and modernized versions of the myth. In these the conflict between the inner voice of the individual and the law of the state is placed at the very centre, thus primarily indicating a political interpretation; however, the ways in which the conflict are shown also allow for other interpretations: anthropological, ethical, psychological ones. Without circumventing the possibility of timeless meanings, Valeria Parrella's re-working of the Sophocles tragedy (*Antigone*, 2012) represents a direct confrontation with the present. The updated elements are to be found not only in the replacing of a forbidden burial with the motif of illegal euthanasia; rather, they manifest themselves especially in the rather critical view of contemporary history. The author's attention is directed at an aimless period and the public's inactive awareness. Her *Antigone* – which is formed also by means of the semiotics of sight and movement – is a call to seek out a sense of responsibility and a call to action, to seeking a way out of a period of stagnation, and it possesses a clearly-expressed ethical and social political importance. Dubious is the very powerfully expressed concept of truth which permeates the discourse, and even the overly explicit means with which this call is realised: the heroes have a tendency to simplification, and the function of words is limited merely to a means of communication, even though one would expect something else from a literary text, that it might prompt special reflection on complexity.

Alejandro Rodríguez Díaz del Real

El mito en María Zambrano

Palabras clave: mito, dioses, luz, aurora, religión griega, palabra poética

DOI: 10.4312/ars.9.1.138-149

1 Introducción

Todavía en los años veinte, María Zambrano conoció en un tribunal de exámenes de la Universidad Central de Madrid a José Ortega y Gasset, que además de convertirse después en su maestro más inmediato y personal, fue un gran admirador de la cultura clásica, al igual que otro de los grandes maestros de Zambrano, Miguel de Unamuno –por cierto catedrático de Griego, dato que a menudo se pasa por alto–, mucho menos presente físicamente, pero igualmente influyente en la pensadora de Vélez-Málaga.

Ortega y Gasset había escrito en 1927:

Grecia es una piedra para el intelectual. El sonido que emita su alma al tropezar con aquélla revelará sus cualidades últimas (Ortega y Gasset, IV, 2005b, 135).

La semilla orteguiana de este interés por Grecia (y también por Roma, aunque Zambrano no llega a compartir la admiración que siente Ortega por un Theodor Mommsen, a quien cita por ejemplo en *España invertebrada*) irá germinando y floreciendo progresivamente, conforme la filósofa se vaya distanciando de su padre intelectual, al constatar que su pensamiento toma derroteros irreconciliables con los de Ortega, maestro demasiado claro y luminoso, demasiado apolíneo y metódico como para aceptar la tendencia mística zambraniana, más literaria que filosófica, hasta reclamar una poética filosófica y un estilo simbólico que desembocará en la *razón poética*, que es la aportación clave de toda su obra, de la que por ejemplo *Claros del bosque* es un claro referente.

Más que de semilla habría que hablar de *aurora*, palabra mucho más zambraniana que expresa mejor el contraste entre la *luz* de la razón vital orteguiana y lo *naciente* en la escritura de María Zambrano.

La tesis de partida de este artículo es que María Zambrano experimenta durante toda su trayectoria vital un interés creciente por el mito griego, algo que se hace filológicamente más evidente cuanto más se aleja de España. Este proceso culmina en 1972 con la visita a Delfos, Eleusis, Sounión y Atenas, cuya consecuencia literaria más

inmediata será la revisión y ampliación de *El hombre y lo divino*, obra que ya había sido publicada en 1955, y la publicación en 1977 de *Claros del bosque*.

A través del concepto de *apalabramiento* que propone Lluís Duch, «El mito pertenece al ámbito del apalabramiento de la realidad que realiza el ser humano» (Duch, 1998, 239) se tratará de dilucidar las claves de la función del mito en la escritura filosófica de María Zambrano, tomando precisamente *El hombre y lo divino* como obra central de referencia.

2 Antígona: Delirio íntimo y drama vital como metáfora de la vida de María Zambrano

Según Duch, la pérdida o deterioro de la narración en el mundo actual tiene mucha relación con la pérdida del mito en la cultura occidental y con el imparable aumento de los sistemas de control en esas mismas sociedades occidentales (Duch, 1998, 176). Este peligroso *reduccionismo* impone tarde o temprano una dogmatización, de la que ya habla Ricoeur:

[...] la palabra humana constituye el centro neurálgico de las relaciones humanas porque, el *apalabramiento de las relaciones del ser humano con la realidad*, ya sea mediante el *mythos* o con el concurso del *logos*, es uno de los fundamentos más primarios e incontrovertibles de la existencia humana. Ejercer el «oficio de hombre» equivale, de hecho, en dar consistencia verbal a la realidad y, pues, al mismo ser humano. *Mythos* y *logos* son expresiones distintas y complementarias para el descubrimiento de aquello que es el hombre (Ricoeur, 1998, 458).

Duch menciona también a Michel de Certeau, a propósito del valor de sintaxis espaciales de las estructuras narrativas míticas:

Ha sido Michel de Certeau quien ha hecho notar que «les structures narratives ont valeur de syntaxes spatiales [...] Les récits, quotidiens ou littéraires, sont nos transports en commun, nos *metaphorai*» (Duch, 1998, 174).

Se deduce pues de ambas ideas que se ha producido un empobrecimiento de «transportes narrativos» –o «depauperación metafórica», si se nos admite esta denominación– en las sociedades supuestamente avanzadas, en relación inversa con el desarrollo, la abundancia y la facilidad de todo tipo de transportes físicos (mayor velocidad, menor coste económico, accesibilidad, etc). Uno de esos transportes narrativos lo constituye precisamente el mito, amenazado por el totalitarismo de razón ilustrada. Una idea muy afín con el joven pensamiento de María Zambrano en *Horizonte de liberalismo* (1930).

Pino Campos introduce el término de lo «pático» para definir aquello que se esfuerza en expresar con palabras aquello que la razón no sabe o no puede expresar *lógicamente*:

[...] aspirar a expresar lo *pático* con el lenguaje directo propio del *lógos*, equivaldría, por ejemplo, a obligar a un poeta a expresar sus versos con dibujos o, a un dibujante, a manifestar su arte con versos. Lo *pático* exige un lenguaje propio y si se quiere filosofar con lo *pático* y expresarlo se ha de usar alguno de los recursos de los que dispone la lengua. Así se justifica el recurso de la metáfora en la obra de Zambrano. La metáfora que puede ser de objetos, de seres naturales, de abstracciones e, incluso, de mitos (Pino Campos, 2005, 445).

Goretti Ramírez, en la presentación de los escritos autobiográficos, delirios y poemas que Galaxia Gutenberg publicó en 2014, ha estudiado una serie de heterónimos con los que María Zambrano se identificó, manifestando algo que se hará recurrente en Zambrano y que es la idea de la pluridad o pluridades del yo. Se intuye ya con la alusión quasi autobiográfica de la figura femenina de Hipatia, pero se va a ver mucho más claramente en los años sucesivos, con un personaje mitológico de enorme eco, Antígona, y otro del que no se sabe muy bien si es invención platónica o figura histórica: Diótima de Mantinea (Ramírez, 2014).

Atendiendo por un momento a la cronología del exilio zambraniano, vemos que su regreso a Europa, en concreto a París vía Nueva York, se produce en el año 1946, siete años después de que se hubiera producido la victoria franquista en España y tras un año de que Alemania hubiera sido derrotada y Francia liberada, con la desgracia personal de no llegar a tiempo para despedirse de su madre agonizante, a quien encuentra ya enterrada.

Descubre a su hermana completamente destrozada por la tortura psicológica de los nazis, experiencia elaborada por Zambrano al año siguiente con el escrito «Delirio de Antígona» (1947), en el que la figura de Sófocles es identificada tanto con María como con Araceli, su hermana, atormentada por refinados maltratos psicológicos de la Gestapo, que en 1943 había extraditado a su marido (Manuel Muñoz) a Madrid para que fuera fusilado después de que Araceli hubiera sido seducida por un espía alemán, alto, rubio, hermoso y pianista experto en Schumann, tan admirado por Araceli (Moreno Sanz, 2014).

El título, «Delirio de Antígona», alude a un género o subgénero de prosa que podríamos llamar no muy afortunadamente prosa poética y que Zambrano hace suyo; precisamente el *delirio* es un subgénero que ella define más adelante en *Claros del bosque* (1977), obra de madurez y que significativamente se considera programática de su razón poética. Leemos bajo el subtítulo *El delirio – El dios oscuro* lo siguiente:

Brota el delirio al parecer sin límites, no sólo del corazón humano, sino de la vida toda y se aparece todavía con mayor presencia en el despertar de la tierra en primavera, y paradigmáticamente en plantas como la yedra, hermana de la llama, sucesivas madres que Dionysos necesitó para su nacimiento siempre incompleto, inacabable. Y así nos muestra este dios un padecer en el nacimiento mismo, un nacer padeciendo. La madre, Semelé, no dio de sí para acabar de darlo a la luz nacido enteramente. Dios de incompleto nacimiento, del padecer y de la alegría, anuncia el delirio inacabable, la vida que muere para volver de nuevo. Es el dios que nace y el dios que vuelve. Embriaga y no sólo por el jugo de la vid, su símbolo sobre todos, sino ante todo por sí mismo. La comunicación es su don. Y antes de que ese su don se establezca hay que ser poseído por él, esencia que se transfunde en un mínimo de sustancia y aun sin ella, por la danza, por la mímica, de la que nace el teatro; por la representación que no es invención, ni pretende suplir a verdad alguna; por la representación de lo que es y que sólo así se da a conocer, no en conceptos, sino en presencia y figura; en máscara que es historia. Signo del ser que se da en historia. La pasión de la vida que irremediamente se vierte y se sobrepasa en historia. Y que se embebe sólo en la muerte. El dios que se derrama, que se vierte siempre, aun cuando en los «Ditirambos» se dé en palabras. Las palabras de estos sus himnos siguen teniendo grito, llanto y risa al ser expresión incontenible. Expresión que se derrama generosa y avasalladoramente (Zambrano, 2011a, 153-154).

Zambrano se refiere al incompleto y curioso nacimiento de Dioniso, símbolo de la misma condición humana, pues el hombre está obligado a desarrollar su ser inacabado, a diferencia de los animales, que ya nacen casi completos. Pierre Grimal nos aclara que Dioniso era hijo de Zeus y Sémele, hija de Cadmo y Harmonía.

Sémele, amada por Zeus, le pidió que se le mostrase en todo su poder, cosa que hizo el dios para complacerla; pero, incapaz de resistir la visión de los relámpagos que rodeaban a su amante, cayó fulminada. Zeus se apresuró a extraerle el hijo que llevaba en su seno, y que estaba solo en el sexto mes de gestación. Lo cosió enseguida en su muslo, y, al llegar la hora del parto, lo sacó vivo y perfectamente formado. Era el pequeño Dioniso, el dios «nacido dos veces», como su propio nombre indica. El niño fue confiado a Hermes, quien encargó su crianza al rey de Orcómeno, Atamante, y a su segunda esposa, Ino. Les ordenó que revistiesen a la criatura con ropas femeninas a fin de burlar los celos de Hera, que buscaba la perdición del niño, fruto de los amores adúlteros de su esposo. Pero esta vez Hera no se dejó engañar y volvió loca a la nodriza de Dioniso, Ino, y al propio Atamante. En vista de ello,

Zeus se llevó a Dioniso lejos de Grecia, al país llamado Nicia, que unos sitúan en Asia y otros en Etiopía o África, y lo entregó a las ninfas de aquellas tierras para que lo criasen. Con objeto de evitar que Hera lo reconociese, lo transformó entonces en cabrito (Grimal, 1961, 128-129).

De adulto, Dioniso viajó por Egipto, Siria, Frigia, Tracia, la India hasta regresar, de nuevo, a Beocia, la tierra de su madre donde fundó las Bacanales, en las que todo el pueblo y, sobre todo las mujeres, eran presa de un delirio místico que les llevaba a recorrer el campo profiriendo gritos rituales. En estos festejos se representaban con máscaras a los genios de la Tierra y de la fecundidad y dieron origen a las representaciones del teatro, la comedia, la tragedia y el drama satírico. Estas Bacanales fueron prohibidas ya en el 186 a. C. por el Senado romano. Los dos elementos asociados a Dioniso son la vid, que representa el don de la ebriedad y del éxtasis, y la yedra, planta a la que se le atribuían poderes especiales al ser masticada y era utilizada por las Ménades para embriagarse en sus orgías (Gómez Blesa en Zambrano 2011a, 153, n.).

En el delirio de Zambrano es presentada la Antígona de *Edipo en Colono*, de Sófocles: Antígona, hija de Edipo, al que acompañó estando este ciego, la que vivió en el palacio real de Tebas hasta que llegó la pelea entre los dos hermanos, Etéocles y Polinices. Prometida a su hijo Hemón, hijo del tirano Creón, que había de condenarla al enterramiento en vida. Antígona termina ahorcándose en su cámara mortuoria:

No sabemos cuánto tiempo permaneció Antígona delirando entre las cuatro paredes de su tumba. Tampoco es necesario. El tiempo del delirio no se cuenta por los minutos de las clepsidras. Y todo sacrificio trae una alteración en el tiempo, alteración que es profundización, apertura de los abismos temporales en los que tiene lugar la consunción de aquellos acontecimientos que en las vidas normales llevan decenas de años (Zambrano, VI, 2014, 299).

Para Virginia Trueba, de la Universidad de Barcelona, es la guerra civil española el escenario real sobre el que Zambrano levantó su denuncia explícita a toda forma de totalitarismo, incluida la ejercida por el lenguaje manipulador con el que los poderosos construyen la realidad y la legislan como un modo de justificar sus actuaciones. *La tumba de Antígona*, publicada en París casi veinte años después, en 1967, es la elaboración dramática de aquel delirio, y tiene una dimensión política insoslayable. De hecho su título inicial es *Antígona o de la guerra civil*. Aunque parte de su hermana Araceli, las consecuencias de esa guerra las sufriría Zambrano toda la vida, entre ellas la difícil recepción de su obra en España (Trueba en Zambrano, 2012, 85).

Veamos un ejemplo del tratamiento actualizador, autobiográfico y sintetizador del mito en *La tumba de Antígona*:

ANA.–La historia, niña Antígona, te esperaba a ti, a ti. Por eso estás aquí, tan sola. Por la historia.

ANTÍGONA.–La historia, ¿cuál?, ¿la de mis padres, la de mis hermanos, la de la Guerra o la de un principio? [...] ¿Por qué historias estoy aquí: por la de mis padres entre ellos, por la historia del Reino, por la guerra entre mis hermanos? O por la historia del mundo, la Guerra del Mundo, por los dioses, por Dios ... [...] ahora necesito saber el porqué de tanta monstruosa historia. [...] Me dejas sola con mi memoria, como la araña. A ella le sirve para hacer su tela. Esta tumba es mi telar. No saldré de ella, no se me abrirá hasta que yo acabe, hasta que yo haya acabado mi tela (Zambrano, 2012, 195-196).

Zambrano actualiza aquí sirviéndose de Antígona la guerra como elemento inevitable de la historia, tema a la vez universal y personal en cuanto a su peculiar trayectoria vital; habla de sus padres y de sus hermanos, que son a la vez parte del mito y parte de la propia percepción de sus padres espirituales, piénsese en Ortega, Unamuno o incluso Machado, además de su padre biológico, Blas Zambrano, figura que influyó decisivamente en María. Finalmente, sintetiza al menos tres mitos en un solo pasaje: el de Antígona, motivo mítico central en la drama, que se funde algo difusamente con el mito de Aracne y la atareada figura de Penélope.

3 Orfismo y pitagorismo, dos religiones griegas que marcan a Zambrano

Orfismo y pitagorismo son dos movimientos religiosos de la antigua Grecia que influyen decisivamente en el pensamiento zambraniano y que la alejan definitivamente de Ortega. Como afirma Francisco Martínez González en su tesis doctoral *El pensamiento musical en María Zambrano*, con el descubrimiento del llamado Papiro de Derveni, en 1962, se ha enriquecido lo poco que sabíamos sobre el orfismo. Los órficos acuñan aforismos como el conocido *soma sema*, sintagma que hace alusión al hecho de que el cuerpo no es solo una prisión para el alma, sino un verdadero sepulcro (Martínez González, 2008, 158).

Martínez González (2008, 167) señala diferencias importantes entre pitagóricos y órficos, como por ejemplo el hecho de que Pitágoras haya sido un personaje histórico y Orfeo mítico, que pitágoras use la prosa y Orfeo el verso, que los pitagóricos tiendan a aislarse y los órficos a integrarse en sociedad, que Pitágoras esté relacionado con Apolo mientras que Orfeo lo esté con Dionisos, o que los órficos muestren un sentido vital pesimista y de culpa del que carecen los pitagóricos y que influirá en el cristianismo posteriormente.

Para Martínez González (2008, 171), el pitagorismo constituye una suerte de *desideratum* del pensar zambraniano. La pensadora malagueña detecta claramente un paralelismo entre el alejamiento de los pitagóricos de la ilustración griega y el propio distanciamiento del racionalismo europeo:

[...] en el momento histórico –siglo I d. C.– en que la soledad humana acusaba la ausencia de los dioses y la insuficiencia del dios de la filosofía, encontramos a los pitagóricos agrupados en secta religiosa, olvidados de las tareas intelectuales, viviendo en misterio y en mito; convertidos en una religión secreta, de iniciados. Su mirada tendía a reunir los mitos en que se podría descubrir un símbolo del doble viaje del alma y de la oculta armonía del universo. Y aún más que mirar, se diría que escuchaban la voz ahogada de una sabiduría que los hombres no habían sabido merecer (Zambrano, [1955], 2011b, 174-175).

El gnosticismo, por su parte, ha podido ser conocido mejor gracias al descubrimiento de Nag Hammadi, Alto Egipto, en 1945. Se trata de una entera biblioteca de manuscritos, cuyo novedoso descubrimiento Zambrano debió de conocer ya instalada en Roma, aunque su lectura en inglés no fue posible hasta su traducción en 1977 (Uršič, 1994, 10-11). Aunque ella se encarga de negar su influencia –«Nunca podría yo ser gnóstica, a los gnósticos le faltó caridad» (Varo Baena, 2006, 29)– hay indudables huellas de su influjo en el universo metafórico y simbólico zambraniano. El mero título de la obra central aquí analizada, *El hombre y lo divino*, enlaza ya con la idea de que si bien el hombre no es Dios, sí es inherentemente divino, no tiene una sola concepción del pecado, no es ninguna costra impura de carne, sino materia de Dios y catalizador de la inmanente realización divina.

Imágenes de lo sagrado, la tragedia, la ruina, el templo, la aurora o figuras como Apolo, Dionisos o Triptólemo son otros asuntos de los que María Zambrano se ocupa en *El hombre y lo divino*, obra más emblemática, que será completada dieciocho años después, en 1973, tras haber realizado con su amigo pintor Cyril Timothy Osborne y su mujer un viaje por Grecia, la única vez que pisaría ese lugar –casi tan santo para ella como para el mismísimo Kavafis, y tan presente en su obra– en otoño de 1972, justo después de la muerte de su hermana Araceli. Esa revisión y ampliación incluye reflexiones sobre la máscara de Agamenón, que la filósofa pudo contemplar en persona al visitar el Museo Nacional de Atenas, o de los misterios eleusinos, de cuya intensa evocación sirva una última e ilustrativa cita:

Resplandece en Eleusis el arcano de la germinación terrenal. [...] Los rostros de mujer que del templo quedan –ninguno de la diosa madre, Deméter– son y no son humanos, [...] son rostros de la tierra misma triunfadora, rostros, aún más que el de Atenea, de la victoria.

[...] El iniciado, el que «había visto» [...] había de sentirse en comunión con lo humano inmediato, concreto, social, y con la naturaleza unidamente. Y entonces se iniciaría en él la germinación, el misterio de la germinación de su ser individual, en la paz. En esa paz que simboliza la espiga granada del trigo. [...] ¿Habría surgido la espiga sin que Perséfone hubiera comido bajo tierra el grano de la granada, fruto de los infiernos donde reinaba su sombrío esposo? ¿De no haber sido raptada por este dios de abajo la espiga de oro se habría dado? [...] Esa pasión de la hija virgen, que la tragedia nos ha dado en la figura de Antígona sobre todas. Fue ella también enterrada viva, mas en una tumba construida por los hombres en virtud de un histórico decreto; Antígona, hija del Padre, de la estirpe, pues, de la diosa Atenea. Mas Perséfone es hija de la Madre y, ellas dos [...] son las «diosas de Eleusis» [...]. Y entre ellas dos –el dios Plutón abajo encadenado a su condición– ofrecen el fruto granado de la espiga solar «personificada» por el apenas muchacho Triptolemo (Zambrano, [1973] 2011b, 327-329).

4 Reflexiones finales

El tratamiento que María Zambrano da a lo griego en general y a lo mitológico en particular no se relaciona tanto con una voluntad de profundización filológica o de crítica, recepción y exégesis de unas u otras narrativas míticas, sino que se enmarca en su concepción filosófica de la palabra en el contexto más amplio de la *razón poética* zambraniana, que fija o entiende la palabra como fin en sí mismo y no como mediadora de contenidos concretos y racionales, como sería claramente el caso de Ortega. La palabra poética, en el delirio, en el sueño, en el mito, es para Zambrano una verdadera y auténtica presencia. Dice Mercedes Gómez Blesa que las grandes ficciones imaginadas por el filósofo aparecen como algo necesario y útil para la vida, pues le dan amparo y confianza.

La actividad fabuladora y artística nace de una necesidad vital, de esa voluntad de poder que preside la vida, de ese afán por perseverar en el ser. Ese impulso, del que nos habla Nietzsche, hacia la construcción de metáforas, un impulso fundamental en el hombre del que no puede prescindir ni un instante, pues si se hiciera, se prescindiría del hombre mismo. Corresponde a una idea del hombre como ilusionista, creador e inventor de mundos, una idea que pervive en Zambrano.

Destáquese para concluir la enorme importancia de toda una metafórica zambraniana de la luz, no la intelectual (o de *las luces*) a la que nos ha venido acostumbrando o adiestrando el racionalismo y el pensamiento ilustrado occidental de los últimos tres siglos, sino la luz fenoménica de la palabra –que parece asemejarse

en Zambrano a una especie de música cósmico-pitagórica– y la luz de lo naciente, de ahí que una de las imágenes más frecuentes en ella sea la de la aurora, o amanecer que nos proporciona la imagen de la existencia, la conciencia del ser y la intuición del no ser o del pre-ser, que tan violentamente la separa de Ortega y la acerca a Heidegger.

Añadir solo que Zambrano concebía el exilio en clave metafórica y mística, como demuestra su única pieza teatral, *La tumba de Antígona*. Exilio como rito de iniciación que ha de ser consumado hasta haber atravesado sus varias moradas y alcanzar «el verdadero exilio» (Gómez Blesa en Zambrano, 2011a, 27), al que ya no podrá renunciar nunca ni aun regresando físicamente a España (Zambrano, 1989).

Bibliografía

- Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid 1970.
- Bousoño, C., *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid 1979.
- Duch, L., *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona 1998.
- Ferrari Nieto, E., *Diccionario del pensamiento estético de Ortega y Gasset*, Zaragoza 2010.
- Gabriel-Stheeman, L., *Función retórica del recurso etimológico en la obra de Ortega y Gasset*, Noia 2000.
- Gislon, M., Palazzi, R., *Dizionario di mitologia e dell'antichità classica*, Bologna 2008.
- Grimal, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París 1951.
- Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Tübingen 1967.
- Jung, C. G., *Simboli della trasformazione*, Torino 2012.
- Karagiannis, S., *La evasión de Dédalo. Teoría y usos poéticos de la metáfora en José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras 2005.
- Maillard, M. L., *María Zambrano: La literatura como conocimiento y participación*, Lérida 1997.
- Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, Tesis doctoral, Universidad de Granada 2008, <http://hera.ugr.es/tesisugr/17612858.pdf> [12. 6. 2014].
- Moreno Sanz, J., Cronología de María Zambrano, en: Zambrano, M., OO. CC. VI, 2014.
- Ortega y Gasset, J., Ensayo de estética a manera de prólogo [1914], en: Ortega y Gasset, J., OO. CC. I, Madrid 2004a.

- Ortega y Gasset, J., Las dos grandes metáforas [1924] (*El espectador*, IV), en: Ortega y Gasset, J., OO. CC. II, Madrid 2004b.
- Ortega y Gasset, J., El tabú y la metáfora [1925] (*La deshumanización del arte*), en: Ortega y Gasset, J., OO. CC. III, Madrid 2005a.
- Ortega y Gasset, J., Ética de los griegos (*Espíritu de la letra*), en: Ortega y Gasset, J., OO. CC. IV, Madrid, 2005b.
- Pino Campos, L. M., Dioniso y la razón poética, en: *Actas del congreso internacional Pensamiento y Palabra en Recuerdo de María Zambrano (1904-1991): contribución de Segovia a su empresa intelectual* (eds. Mora García, J. L., Moreno Yuste, J. M.), Valladolid 2005.
- Ramírez, G., Presentación de «Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)», en: Zambrano, M., OO. CC. VI, Barcelona 2014, pp. 160-171.
- Senabre Sempere, R., Lengua y estilo de Ortega y Gasset, *Acta Salmanticensis*, Filosofía y Letras XVIII/3, 1964.
- Todorov, T., *Teorías del símbolo*, Caracas 1991.
- Uršič, M., *Gnostični eseji*, Ljubljana 1994.
- Varo Baena, A., *María Zambrano, la poesía de la razón*, Córdoba 2006.
- Zambrano, M., Amo mi exilio, *ABC*, 28 de agosto de 1989, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/08/28/003.html> [18. 8. 2014].
- Zambrano, M., *Claros del bosque* (ed. Gómez Blesa, M.), Madrid 2011a.
- Zambrano, M., *El hombre y lo divino* [1955/1973], en: Zambrano, M., OO. CC. III, Barcelona 2011b.
- Zambrano, M., *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico* (ed. de Trueba, V.), Madrid 2012.

Alejandro Rodríguez Díaz del Real

Mit v delih Maríe Zambrano**Ključne besede:** mit, bogovi, svetloba, zarja, grška vera, poetična beseda

Tudi za bralca, ki se prvič spopada z delom Joséja Ortega y Gasseta in Maríe Zambrano, je očitna fascinacija do Grčije. Pri obeh je prisotna mitičnost, a avtorja se v pristopu k mitu zelo razlikujeta: Ortega obravnava mit kot neizbežno danost v grškem svetu, za Marío Zambrano pa postane mit ključni element *ubeseditve* (Duch). Mit uporablja pri pisanju avtobiografskih podob in vizij, kot v značilnih 'delirijih', v katerih predela mitološke figure in jih prenese v svojo intimnost, kakor na primer v gledališkem delu *La tumba de Antígona* (Antigonina grobnica). V tem prispevku je predstavljena analiza o odnosu med grškim mitom in specifičnim izrazom »razón poética« v pisanju Maríe Zambrano, predvsem v referenčnem delu *El hombre y lo divino* (Človek in božje, 1955).

Alejandro Rodríguez Díaz del Real

Myth in María Zambrano

Keywords: myth, gods, light, dawn, Greek religion, poetic word

The interest in Greece that Jose Ortega y Gasset and María Zambrano share is clear and demonstrable even if a reader is only a little familiar with these authors. Less similar is the approach they take to myth as a specific subject in their writings. Unlike Ortega's relative indifference - if one dares think anything could be indifferent to him - Zambrano takes myth as what Duch calls an "in-wording" element by linking it with autobiographical forms of writing, such as her characteristic deliriums. She re-envisions mythical figures in an intimate way, as in her play *La tumba de Antígona*. This article examines some of the key relationships of Greek myth with the "razón poética" in Zambrano's writing, focusing primarily on *El hombre y lo divino* (1955).

Margherita Cannavacciuolo

Miradas ved(l)adas: las huellas de Medusa en tres novelas de José Emilio Pacheco

Palabras clave: narrativa breve mexicana, José Emilio Pacheco, figuras meduseas, interdicción visiva, interdicción expresivas

DOI: 10.4312/ars.9.1.150-165

Entre poder y saber

La primacía atribuida a la vista por encima de cualquier otra facultad humana se debe al papel fundamental y privilegiado que las dinámicas visuales cobran en la constitución de los mecanismos de poder y conocimiento. La idea enraizada en la antigüedad griega de la superioridad asociada a la vista por encima de la fuerza física sanciona la relación que intercorre entre ver y poder. La contienda entre Polifemo y Ulises en el libro noveno de la *Odisea*, el desafío de Prometeo a Zeus, así como el relato platónico del anillo de la invisibilidad de Giges, para citar sólo algunos de los muchos ejemplos que provee la tradición mitológica clásica, dan cuenta de la supremacía de la capacidad de controlar las funciones conectadas con el acto de ver y ser visto con respecto a la *bía* y el *krátos*.

Al mundo griego clásico se remonta también el vínculo entre la actividad visual –la mirada– y el conocimiento, por la conocida identidad entre los términos que designan formas y contenidos del ver y el conocer; el término *idéa* remite al mismo tiempo al acto de ver (*idéin*) y al núcleo de la actividad cognoscitiva, que consiste en la construcción de un edificio cuyos elementos constitutivos son las ideas¹. A partir de la distinción platónica entre εἶδος y εἰδωλον, y de la consideración de la idea (εἶδος) como matriz de la imagen sensible (εἰδωλον), una larga y compleja trayectoria filosófica –de Aristóteles a Berkley a Heidegger– sienta las bases para que en el siglo XX se otorgue cada vez más centralidad a la percepción en el ámbito de la función cognoscitiva y, por lo tanto, al papel dominante de la vista en la exploración y en el proceso hermenéutico

1 El papel decisivo de la vista como dinámica de conocimiento se subraya en el relato platónico de la caverna en el libro VII de la *República*, donde la limitación de la mirada coincide con un conocimiento equivocado de la realidad. La restricción que, en principio, el ser humano sufre por ser cautivo de las sombras, se refleja en el lenguaje, que es la representación de lo que los hombres ven, donde lo que son solamente las sombras se describen como si fueran los objetos mismos. De aquí que el proceso de formación de los hombres, que los llevará al final a conquistar una más adecuada capacidad de utilizar el *logos*, se identifica con la liberación de la mirada.

de la realidad. El vínculo decisivo entre la acción y el acto de ver y el conocimiento es reconocido por el mismo Martin Heidegger en «Ciencia y Meditación», al examinar el término teoría y sus dos raíces etimológicas: «[...] θέα y ὁράω. θέα [...] es la cara, el aspecto en el que algo se muestra, la vista en la que se ofrece. [...] el ὁράω, significa: mirar algo, tenerlo bajo la vista, inspeccionarlo. Así resulta: θεωρεῖν es θεάν ὁρᾶν: mirar el aspecto en el que lo presente aparece; demorarse en él viéndolo mediante tal visión» (Heidegger, 1997, 159).

Finalmente, a través de la actividad de las miradas no es sólo posible alcanzar y quedarse en el conocimiento de las cosas –para utilizar la expresión del mismo filósofo alemán–, sino que también se da el acontecimiento del amor. La actividad visiva es causa y motor del enamoramiento, como bien sugiere Bretón al elogiar los ojos como «llamadas irresistibles» que «sólo expresan [...] el éxtasis, el furor, el espasmo [...], los ojos de las mujeres entregadas a los leones, los ojos de Justine y de Juliette, los de la Matilde de Lewis, los de muchos rostros de Gustave Moreau [...]» (Bretón, 2012, 23).

El presente trabajo mueve a partir y dentro de esas consideraciones que subrayan la inherencia de poder y saber en el ejercicio mismo de la vista, y considera las novelas breves de José Emilio Pacheco (1939-2014) *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981), texto que cierra la producción en prosa del autor. Un aspecto decisivo con respecto a la alianza ver-poder-saber-decir que se establece en los textos pachequianos, de hecho, es que la fuerza ínsita en la mirada no se presenta nunca de manera unívoca, en cuanto nunca es sólo poder o pura debilidad, sino que la característica más significativa es su constitutiva e ineliminable ambivalencia; es decir, el hecho de que la mirada da a la vez que quita, define jerarquías que al mismo tiempo subvierte. Dicha ambivalencia remite a la figura de la Gorgona y a su simbología conflictiva, por lo cual, el análisis se centrará, en particular, en el perfilarse de las figuras meduseas como cifras estructurales en los dos textos, a nivel temático y formal.

La elección de las dos novelas es fruto de mi propuesta de establecer una relación entre dichos escritos y el primer cuento del autor «La sangre de Medusa» (1959), puesto que dentro de la abundante producción narrativa del autor las obras mencionadas destacan por publicarse en tres décadas diferentes y sucesivas, y constituir una declinación ficcional del mismo mitema, es decir, la relación hombre-mujer. En los tres casos los protagonistas se enamoran de una una mujer mayor, sentimiento que acaba en una derrota, lo cual determina el principio de la escritura misma. También es posible detectar una significativa evolución al revés del protagonista masculino, puesto que sufre un progresivo rejuvenecimiento; en el primer cuento el protagonista

Fermín Morales es un hombre adulto, en la segunda novela el protagonista Jorge es un adolescente; mientras que en la última Carlos es poco más que un niño².

El poder de la ambigüedad

Antes de adentrarse en el estudio de las obras, es necesario delimitar el ámbito de trabajo con respecto a la figura mítica de Medusa. Dentro de la variada y compleja evolución de la simbología de dicha figura, es importante tener en cuenta dos aspectos fundamentales de la misma con el fin de llevar a cabo el objetivo propuesto: la hermosura originaria que se le atribuye a la Gorgona cuando era doncella y la duplicidad ínsita en su naturaleza.

Conocida por la fuerza petrificadora de sus ojos, el efecto horripilante que la mirada de la Gorgona induce está asociado a una acción apotropáica, según el principio que lo que suscita horror en el sujeto tendrá que producir el mismo efecto también en el enemigo del que hay que defenderse. Al lado de estas características, sin embargo, el relato ovidiano subraya otro aspecto de la figura de Medusa, es decir, la belleza originaria de la joven violada por Poseidón. Medusa fue notable por su belleza y lo más bello que tuvo era la cabellera, pero Minerva, indignada porque su templo fue profanado por Neptuno que en él violó a aquélla, le mudó los cabellos en serpientes. Tras la empresa de Perseo, la diosa aterra a los enemigos llevando a la cabeza del monstruo sobre su égida:

Clarísima por su hermosura y de muchos pretendientes fue la esperanza envidiada ella, y en todo su ser más atractiva ninguna parte que sus cabellera: he encontrado quien haberlos visto refiera. A ella del piélago el regidor, que en el templo la pervirtió de Minerva, se dice: tornóse ella, y su casto rostro con la égida, la nacida de Júpiter, se tapó, y para que no esto impune quedara, su pelo de Gorgona mutó en indecentes hidras. Ahora también, cuando atónitos de espanto aterra a sus enemigos, en su pecho adverso, las que hizo, sostiene a esas serpientes (Ovidio, 1983, 90, 765-803).

También Píndaro en la duodécima de sus *Píticas* da cuenta de la hermosura de Medusa: «El día infausto que á la hermana bella / Cruel degüella del audaz Perseo / la ínclita mano» y, más adelante, afirma que «Cae la cabeza de Medusa hermosa» (1983, 186).

De la versión «hermosa» de Medusa es testigo también una larga tradición iconográfica, cuyo comienzo coincide con la representación vascular de la Cirenaica

2 Para una profundización de este aspecto se remite al apartado «Constelación» en Cannavacciuolo (2014).

y que se desarrolla, luego, en la Medusa Rondanini hasta la Medusa Ludovisi de edad helenística. En la iconografía renacentista y barroca, además, se refigura el contraste entre el rostro hermoso y la cabellera repulsiva. A esto se añade el rasgo seductivo que la Gorgona adquiere en la estética romántica junto con la fascinación de la corrupción³.

Ahora bien, si se considera el hecho de que el rostro de Medusa no aparece feo de por sí, por lo menos en el sentido que se le atribuye al adjetivo, o que no es solamente feo, lo que la vuelve terrorífica son otros elementos, independientes de su apariencia estética. En otras palabras, dada su hermosura o su no-fealdad, no resulta claro cuál sería el fundamento del poder de la mirada medusea, de dónde viene la *deinótes* atribuida a ella.

La representación de Medusa restituye una imagen esencialmente ambigua, nunca simplemente hermosa o fea, sino siempre *la una y la otra cosa a la vez*. Como recuerda Kerényi, las fugaces y fragmentarias referencias homéricas a Medusa la representan, a su vez, como *deinós* (lo terrorífico) y *aidós* (lo venerable)⁴, con lo cual la Gorgona reúne lo *tremendum* y lo *fascinans*; lo que suscita miedo, lo que, al mismo tiempo, se-duce y lo que implica unión de éros y *thánatos*. Esto se relaciona, también, con la duplicidad ínsita en la naturaleza medusea, puesto que se dice de ella que tiene «un rostro hermoso» y «terrible» a la vez (Kerényi, 1994, 51).

Lo que origina la fuerza de la mirada como verdadero principio de individuación de la Gorgona, por lo tanto, tiene que buscarse no en su aspecto genéricamente monstruoso, sino en algo distinto y más radical, tanto como para quedar inalterado a pesar de las continuas metamorfosis de sus representaciones figurativas.

A este respecto, Roger Caillois (1962) atribuye el poder de la mirada de la Gorgona a la forma de sus ojos, puesto que el estudioso los hace coincidir con ocelos, que actuarían como instrumentos hipnóticos de seducción. Siguiendo la intuición de Caillois, lo que origina su poder, por lo tanto, no es un rasgo más que otro, sino el hecho de que en ella coexisten aspectos opuestos, y no se trata simplemente de una mezcla entre elementos diferentes, sino de una sistemática interferencia entre ámbitos originariamente independientes y antagónicos. el único elemento invariable es su indescifrable ambivalencia, definible como *complexio oppositorum*; la coexistencia en ella de aspectos opuestos, que no se da como una simple mezcla entre elementos diferentes, sino como una sistemática interferencia entre ámbitos originariamente

3 Con respecto a una profundización del último aspecto Se señala el trabajo de Jerome J. McGann (1972).

4 Para una profundización de las fuentes y las versiones griegas donde aparece la figura de Medusa, véase el estudio de Umberto Curi (2004, 65-107), mientras que para un detallado recorrido de la simbología medusea se remite al trabajo de Sara Damiani (2001).

independientes y antagónicos. Nunca simplemente hermosa o fea, es siempre *la una y la otra cosa a la vez*.

A la luz de lo afirmado, es posible detectar la huella de la Gorgona en *El principio del placer* y en *Las batallas en el desierto* en la ambigüedad narrativa que caracteriza la construcción de los personajes femeninos de Ana Luisa y Mariana, y también la articulación narrativa de las dinámicas visuales que se desarrollan entre ellas y los protagonistas masculinos. Al mismo tiempo, a nivel formal la presencia medusea se hace signo estructural de la escritura en la imposibilidad de su discurso amoroso y en la ausencia constante de su referente.

De la mirada imaginaria a la mirada «real»

Para poder entender el perfilarse de las figuras meduseas dentro de los textos considerados parece necesario introducir de paso también el primer cuento de Pacheco «La sangre de Medusa», aunque no es objeto de análisis del presente trabajo. El cuento constituye una doble reescritura posmoderna del mito de Perseo y Medusa, según los criterios indicados por Carlos García Gual. El texto propone, por un lado, la continuación del mito clásico presentando al semidiós como un hombre ciego y acosado por el paso del tiempo, características éstas que remiten a una especie de ley de la compensación que Perseo en su vejez tiene que sufrir, padeciendo el poder de la mirada que quiso evitar en su hazaña juvenil contra la Gorgona. Por el otro, se produce un trastocamiento axiológico de su papel, en cuanto su historia se entrelaza con la de un empleado mexicano, Fermín Morales, quien, acosado por los celos de su mujer mucho mayor que él, la mata. Morales se constituye, por lo tanto, como *alter ego* del semidiós mítico puesto que su acción no se inscribe dentro de un marco sagrado que persigue el bienestar colectivo, sino que adquiere los connotados de individualidad y negatividad que la hacen socialmente condenada. El cuento acaba con la castración verbal de Fermín, quien tras el uxoricidio pierde la capacidad de hablar, reflejo al revés de la castración visual que la mirada de Medusa implica en el mito clásico.

El principio del placer se presenta como el relato en forma de diario del protagonista Jorge, muchacho de catorce años que cuenta su amor por Ana Luisa, amiga de dieciséis años de sus hermanas. Su relación amorosa, hecha de cartas, encuentros a escondite y besos robados, se resuelve en una decepción, puesto que el chico acaba descubriendo que su amada en realidad tiene otra relación con Durán, joven de veintiocho años que trabaja como chofer del padre. Dicha revelación marca el final de la historia así como la interrupción y negación de la escritura.

El texto se construye alrededor de la pugna entre principio del placer y principio de realidad; el primero mueve y condiciona la visión que el protagonista tiene de Ana Luisa y su discurso amoroso, mientras que el segundo está representado por los comentarios de familiares y amigos acerca de la dudosa reputación de la chica.

A lo largo del relato, la chica se presenta como «tan hermosa, con su cara tan bella y su cuerpo perfecto» como para «valer todos los riesgos» (Pacheco, 1972, 20-21) y, a pesar de las faltas ortográficas que destacan en los mensajes que envía a Jorge, éste afirma «[...] Su falta de estudios resulta un problema. No obstante, puede remediarse y además veo en ella cualidades que la compensan. No tengo derecho a criticarla. Amo a Ana Luisa y lo demás no importa» (Pacheco, 1972, 33).

La idealización que Jorge hace de Ana Luisa sufre varios acosos que parecen avalar las habladurías acerca de la falta de integridad moral de la chica, sin embargo, en cuanto enamorado, Jorge siempre opone a los chismes acerca de su amada su defensa. Al principio de la novela, al poco tiempo de conocer a Ana Luisa, el narrador y su amigo Pablo encuentran a «un muchacho de lentes, mayor que nosotros», y se lee: «Cuando nos alejamos Pablo me dijo: –Ése anduvo con la que te gusta–. No dio mayores detalles ni me atrevía a hacer preguntas» (Pacheco, 1972, 16).

Para citar otros dos ejemplos, en ocasión de un encuentro con ella, Durán le comenta a Jorge «–Si no te la coges ahora es que de plano eres muy pendejo. Ésta ya anda más rota que la puta madre [...]» (Pacheco, 1972, 29); y más adelante su hermana le dice: «–Oye, a ver si te buscas a una novia decente y no sigues exhibiéndote con esa *tipa* que anda manoseándose con todos [...] la insulté [...] dije que estaba orgulloso de Ana Luisa y la quería mucho. Bueno, ya confesé, ya nada tengo que ocultar» (Pacheco, 1972, 33-34). En esta línea, las habladurías constituyen un mecanismo vector de la ficción, en cuanto sugieren y anticipan el contraste entre el principio del placer y el de realidad que se revelará al final de la novela.

Una vez que estaban solos en la playa, Jorge toma la ocasión para pedir explicación a la chica acerca de los misterios que la rodean, pero la joven se niega: «No tengo ganas de hablar [...] *aquí me tienes, aprovecha*, no perdamos tiempo. –Sí pero yo quisiera saber ...–Ay, hombre, seguramente que ya te llegaron con chismes. No hagas caso. ¿O qué: no me quieres, no me tienes confianza? [...]» (Pacheco, 1972, 30).

La chica, que se mantiene durante largo tiempo en la envoltura del discurso del sujeto enamorado, resulta revelada de golpe cuando se deja escapar la afirmación citada que contradice la idealización y traiciona una mujer más bien desinhibida. Esto produce en la percepción de Jorge una fractura en la coincidencia entre ser y aparecer. Al mismo tiempo, la ternura de uno de los mensajes sucesivos que la joven envía a

Jorge pone de relieve más aun la duplicidad del personaje: «Jorge estoy muy triste sin ti [...] te quiero muchísimo de verda ni te imaginas cuanto y me muero de ganas de berte, ójala que muy pronto [...] resibe muchos beos y mi amor que es siempre tuyo y quiereme» (Pacheco, 1972, 40).

Será la imagen, sin embargo, el elemento que vuleve a establecer el equilibrio entre imaginación y realidad, puesto que desvelará retroactivamente al protagonista la mentira de su relación con Ana Luisa. En una de las escenas finales de la novela, Jorge va a la playa de Mocambo y allí *ve* algo que trastoca las relaciones entre ser/aparentar y vista/poder:

[...] Estaba absorto en la lectura [...] Estaba a punto de quitarme los pantalones cuando *vi* que se acercaban en traje de baño y tomados de la mano, Ana Luisa y Durán. Siguieron adelante *sin verme*. Ana Luisa se tendió en la arena cerca de la orilla. A la vista de todo el mundo, como si quisiera exhibirse, Durán se arrodilló a untarle bronceador en la espalda y en las piernas. Aproveché el viaje para besarla en el cuello y en la boca. Yo temblaba sin poder dar un paso. *No creía en lo que estaba viendo*. Era el final de una pesadilla o de una mala película [...] Era demasiado y a la vez *era cierto*. Allí, a unos metros de las casuarinas que me ocultaban, Ana Luisa en bikini cachondeaba con Durán en presencia de todos [...] Debía irme cuanto antes, si no al susto y a la decepción se iba a unir el ridículo. [...] Ana Luisa no me pidió que me enamorara [...] *Nadie tiene la culpa de que yo ignorara de que todo es un farsa y un teatrillo*. Me estremeció pensar que pudiera ser cierto lo que me contó Candelaria. De todas formas Ana Luisa fue honrada conmigo al apartarse. Me decía todo esto en mi interior para darme ánimo. Porque nunca en la vida me sentí tan mal, tan humillado, tan cobarde, tan estúpido (Pacheco, 1972, 54).

El pasaje citado resulta central, puesto que la construcción de una isotopía de lo visivo afirma la primacía de la vista sobre el oído como instrumento incuestionable de conocimiento. Jorge no puede sino afirmar «Era demasiado y a la vez era cierto» (Pacheco, 1972, 54). Este hecho encuentra su confirmación en lo que postula Roland Barthes: «En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe. [...] La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra: es la letra de lo que me hace mal. Precisa, completa, acabada, definitiva, no me deja ningún lugar [...] la imagen carece de enigma» (2010, 172). La imagen de Ana Luisa con otro chico se impone con su perentoriedad y deslumbra una verdad de la que Jorge está excluido, así como revela la creación por parte del enamorado de un mundo al revés.

En este sentido, el poder ejercido por Ana Luisa como Medusa, está asociado a la no visibilidad de sus verdaderas intenciones y acciones, al hecho de ejercer sobre Jorge una fascinación peligrosa, esquivando al mismo tiempo su mirada, en cuanto que por mirada se entiende la facultad de acceder a la verdadera sustancia del ser. La narración, y el principio del placer que la mueve, se cortan allí donde la imagen revela y derrumba la construcción imaginaria del protagonista, proyección que había motivado y sustentado toda su arquitectura discursiva. En el texto se lee: «Escribo por última vez en este cuaderno. No tiene objeto conservar puros desastres [...] Siento una especie de anestesia y veo las cosas como si estuvieran detrás de un vidrio» (Pacheco, 1972, 52). La imagen decreta no sólo la exclusión del sujeto sino también de su discurso.

Paralelamente, la experiencia de amor, así como de vida, se convierte en la novela en algo engañoso porque se construye alrededor de lo que el sujeto *quiere ver*, con lo cual la mujer se queda *invisible* en su esencia, haciendo caer en la trampa a quien mira. Lo que se quiere ver determina lo que se mira, afirmación que encuentra correspondencia especular en el principio lacaniano por lo que «*lo que se mira nunca es lo que se quiere ver*», porque «la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es una relación de señuelo. El sujeto se presenta como distinto de lo que es, y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver» (Lacan, 1995, 109, 111). Ante la «prueba de realidad» (Barthes, 2010, 142), la imagen que Jorge había creado de Ana Luisa se derrumba dado que no encuentra correspondencia con su referente y el protagonista se ve con tristeza exiliado de su imaginario.

De la mirada «real» a la mirada imaginaria

En *Las batallas en el desierto*, novela que cierra la producción en prosa de Pacheco, el protagonista es Carlos, niño de ocho años que se enamora de Mariana, la mujer de veintiocho años madre de un compañero de clase Jim y amante de un misterioso político mexicano, nombrado como «el Señor». Carlos asume la responsabilidad de su sentimiento y se enfrenta con las contradicciones morales que emergen de la mentalidad de la clase media mexicana representada en las instituciones de la escuela, la familia y la iglesia. La novela acaba con el episodio del supuesto suicidio de Mariana, supuesto porque el niño no logra comprobarlo, puesto que cuando se precipita al piso de la mujer para ver su cuerpo, los inquilinos niegan su misma existencia.

En esta novela, a diferencia de la antes analizada, en el personaje de Mariana la belleza originaria de Medusa doncella se une a la posición marginal que, como monstruo, la gorgona ocupa en la sociedad. En la narración pachequiana será precisamente la hermosura de la mujer lo que empujará al niño Carlos a ir a su casa

y declararle su amor, violando el código de respetabilidad por la diferencia de edad y de clase social.

Según las fuentes míticas, la Gorgona habita un lugar sin lugar, definido por negación y caracterizado por su intrínseca lejanía. La morada de las gorgonas se encontraba, según Kerényi, «al otro lado del Océano [...] allí donde empieza el reino de la Noche» y, más adelante, se define como «[...] el país de las Tinieblas, en el que desaparecerían todas las luces del cielo y desde donde volvían a reaparecer [...] Es posible que ni siquiera Palas Atenea conociese el camino a través de aquel reino hasta llegar a las Gorgonas» (Kerényi, 1958, 83). La referencia a la sede geográfica de Medusa enriquece la ambivalencia del personaje de la doble función de unir y dividir; en tanto reside allí donde está el límite que une a la vez que separa lo conocido de lo desconocido, ella es figura de frontera y actúa como *médium* capaz de conectar realidades distintas, de decidir el tránsito de una a otra, como es prueba su presencia en la entrada al Hades. En este sentido, como Medusa, Mariana, en tanto amante de un político mexicano, resulta a la vez presente en y extraña al mundo burgués al que pertenece Carlos. Dicha posición marginal está representada en la novela en el hecho de que el niño la encuentra siempre en su piso, el cual, por lo tanto, funciona como el antro meduseo, es decir, umbral de acceso a un lugar desconocido a la vez que prohibido.

Invitado por Jim a su casa para merendar, en este primer encuentro entre Carlos y Mariana la descripción del piso precede la de la mujer:

El departamento olía a perfume, estaba ordenado y muy limpio. Muebles flamantes de Sears Roebuck. Una foto de la señora [...] Nunca pensé que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa. No supe qué decirle. No puede describir lo que sentí cuando ella me dio la mano. Me hubiera quedado allí mirándola (Pacheco, 1981, 27-28).

Más adelante se hará otra referencia a la belleza del personaje, definida como «fresca, hermosísima, sin maquillaje. Llevaba un kimono de seda» (Pacheco, 1981, 36). El niño es consciente de haberse enamorado de la mujer, pero también de que este amor es tanto verdadero como imposible: «[...] a mi edad [...] lo único que puede es enamorarse en secreto, en silencio, como yo de Mariana» (Pacheco, 1981, 31).

A partir de ese primer encuentro, Carlos irá muchas veces a casa de Jim para ver a la mujer, hasta que un día el niño sale en secreto de la escuela para ir a declararle a Mariana su amor. En lugar de reírse o regañar al niño, como él mismo se espera, la mujer entiende sus palabras y lo trata de adulto; en el texto se lee:

Mariana no se indignó ni se burló. Se quedó mirándome tristísima. Me tomó la mano (nunca voy a olvidar que me tomó la mano) y me dijo: Te entiendo, no sabes hasta qué punto. Ahora tú tienes que comprenderme y darte cuenta de

que eres un niño como mi hijo y yo para ti soy una anciana [...] De modo que *ni ahora ni nunca podrá haber nada entre nosotros*. ¿Verdad que me entiendes? *No quiero que sufras* [...] Vuelve a la casa con Jim y sigue tratándome como lo que soy: la madre de tu mejor amigo. No dejes de venir con Jim [...] para que se te pase la *infatuation* -perdón: el enamoramiento- y no se convierta en un problema para ti [...] Me levanté para salir. Entonces Mariana me retuvo: Antes de que te vayas ¿puedo pedirte un favor?: Déjame darte un beso. Y me dio un beso, un beso rápido, no en los labios sino en las comisuras. Un beso como el que recibía Jim antes de irse a la escuela. Me estremecí. No la besé. No dije nada. Bajé corriendo las escaleras (Pacheco, 1981, 38-39).

A diferencia de Ana Luisa, Mariana es sincera con Carlos desde el comienzo; demuestra tomar en serio el sentimiento que el niño siente y tener empatía con él, pero no le ahorra la verdad acerca de la irrealizabilidad de la relación.

Las dinámicas de la visión que se dan en las dos novelas parecen desarrollarse de manera opuesta. En *El principio del placer*, se pasa de una visión ideal, y por lo tanto ilusoria, que Jorge tiene de su amada, hacia la toma de conciencia de la realidad de su relación y esto se da a través de una imagen que destruye cualquier posibilidad de construcción imaginaria. En *Las batallas en el desierto*, en cambio, Carlos desde el comienzo ve a Mariana por lo que es y es visto por ella, logrando «ver» la hermosura no sólo de su cuerpo, sino también de su ser sin dejarse condicionar por su reputación social, y, al mismo tiempo, asume la responsabilidad de su sentimiento a pesar de la contrariedad de los demás. Tras la prohibición por parte de sus padres de volver a ver a la mujer, la novela acaba con el encuentro entre Carlos y un ex-compañero de clase que le informa de la muerte de Mariana por suicidio. Luego de enterarse del hecho, Carlos corre al piso de Mariana y Jim pero todo resulta cambiado y todos niegan conocer a la mujer. En el texto se lee:

Llegué al edificio, me sequé las lágrimas con un clínex [...] toqué el timbre del departamento [...] Salió una muchacha de unos quince años. ¿Mariana? No, aquí no vive ninguna señora Mariana. [...] Mientras hablaba la muchacha pude ver *una sala distinta*, sucia, pobre, en desorden. [...] También el portero estaba recién llegado al edificio. Ya no era Sindulfo, el de antes [...] *No, niño: no conozco a ningún don Sindulfo ni tampoco a ese Jim que me dices. No hay ninguna señora Mariana*. [...] Toqué a todas las puertas [...] En todos los departamentos me escucharon casi con miedo [...] Era la casa de la muerte y no una cache de tenis. *Pues no. Estoy en este edificio desde 1939 y, que yo sepa, nunca ha vivido aquí ninguna señora Mariana*. [...] Pero si vine un millón de veces a casa de Jim y de la señora Mariana. Cosas que te *imaginas*, niño (Pacheco, 1981, 66-67).

La imposibilidad que el chico experimenta de ver por última vez a Mariana o, por lo menos, de recibir noticias suyas equivale a la negación de su presencia; el hecho de haber visto y vivido algo se transforma ahora en un producto de la imaginación. El desenlace de la novela expresa la incertidumbre que el protagonista sufre acerca de la efectividad de lo acontecido:

[...] Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto [...] Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si hoy viviera tendría ya ochenta años (Pacheco, 1981, 67-68).

La desaparición de Mariana constituye el epílogo de la novela, el último apartado que, al mismo tiempo, coincide con el episodio del cual se originan la rememoración de Carlos y la narración. Ya al principio de la novela, en un párrafo muy significativo se lee: «Me acuerdo, no me acuerdo, ¿qué año era aquél?» (Pacheco, 1981, 9), frase que se reanuda con la de cierre: «Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera el año. Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo [...] Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia» (Pacheco, 1981, 67).

La presunta pero no verificada muerte de la mujer en el plano de la historia se traduce en una estructura discursiva que desemboca en la referencia metaliteraria acerca de la creación narrativa de sí misma, desvelando y explicitando el régimen ficcional de los protagonistas y del lenguaje mismo a nivel del discurso.

La imposibilidad de Carlos de averiguar la muerte de Mariana pone en tela de juicio la efectividad de la mirada como instrumento hermenéutico, lo cual remite al inmaterialismo de Berkeley, según el cual no es posible conocer el objeto en cuanto tal, sino que su existencia sólo se da en la percepción del sujeto. Lo que se pone en escena no es una incertidumbre intelectual que suscita perplejidad, sino, por lo contrario, la certidumbre de la intrínseca e ineliminable duplicidad de las cosas, personas, situaciones y acontecimientos; Mariana puede representar, a la vez lo accesible y lo inaccesible. En este sentido, la figura de Medusa vuelve a marcar las pautas de la narración puesto que alude a un descarte nunca resoluble, nunca totalmente reconducible a una forma invariable (Curi, 2004, 51). La no verificada muerte de Mariana en el plano de la historia se traduce en una estructura discursiva que desemboca en la referencia metaliteraria acerca de la creación narrativa misma, desvelando y explicitando el régimen ficcional de los protagonistas y del lenguaje.

Escritura imposible e imposibilidad de la escritura

En *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*, la huella de la Gorgona es indentificable en la derrota de la mirada de los protagonistas, mirada simbólica en el primer caso y real en el segundo. En ambas novelas, consecuencia de dicho fracaso es la pérdida del objeto de deseo, que conlleva el silencio como ausencia de «Voz» (Agamben, 1982, 80) con el cual las historias se cierran.

Si bien por caminos distintos, las miradas de Jorge y Carlos, simbólica y real, son veladas porque vedadas, puesto que se quedan imposibilitadas en cuanto chocan con algo prohibido y negado. En este sentido, la mirada prohibida alude, parafraseando a Merleau-Ponty, al esfuerzo del ser humano por alcanzar una coherencia que no puede poseer, preocupándose por «comprender anomalías de las que nunca está totalmente exento» porque «su mundo está inconcluso» (2002, 40).

Aplicando los planteamientos de Edmund Leach (1964) y Mary Douglas (1966) acerca del concepto de anomalía vinculado al de tabú, el descubrimiento del deseo sexual y sus tempranas prácticas colocan a los protagonistas de los dos textos de Pacheco en una situación liminal, que parecen convertirlos simbólicamente en neófitos de un rito de paso. Situados fuera de la taxonomía conceptual mexicana del período, se convierten en amenaza de anomalía y desorden y, por lo tanto, de escándalo y vergüenza para su familia y la sociedad. En este sentido, el rito de paso que los chicos sufren se desarrolla al revés, puesto resultará un rito de burguesización: a medida de que las historias se desarrollan, de chicos libres y dueño de sus pulsiones se convierten en asujetao a la moral burguesa dominante en México en aquellos años.

La huella de Medusa, patente en el vínculo entre lo velado y lo vedado, se observa en perspectiva deconstructivista también en la relación de la escritura consigo misma. Precisamente por el hecho de ser la palabra un símbolo, la mirada velada puesta en escena en el texto apunta a la imposible correspondencia entre significante y significado, puesto que el primero *remite al* significado pero *no es* el significado. El hecho de que hay significados esencialmente privados, o separados, de la materialidad del significante implica la imposibilidad del lenguaje mismo de expresar la presencia. En estos términos, la mirada velada porque vedada, se convierte en símbolo del significante que falta porque falla, porque sugiere que en el ámbito de una actividad hermenéutica que se desarrolla necesariamente sobre y a través de los significantes no se pueden alcanzar significados unívocos e inmediatos; que el significado siempre queda fragmentario y, por lo tanto, imposible de reconducirse a una totalidad accesible.

En este sentido, las figuras meduseas presentes en las dos novelas transfiguran de este modo el discurso amoroso de los protagonistas, y hacen que la recuperación

del instante amoroso no coincida con el rescate de la verdadera libertad, «puerta del ser», en palabras de Octavio Paz, que lleva a la comunicación con otro cuerpo, con los demás hombres y con la naturaleza, y la mujer deja de ser el puente para dicha comunicación. La escritura de Pacheco se configura como un retrato del discurso amoroso, simulación y no análisis, en el cual se reafirma su esencia de «extrema soledad», en el sentido atribuido al sintagma por Roland Barthes, es decir, «deportado fuera de toda gregariedad» (Barthes, 2010, 15). Pacheco traza su propia tópica amorosa como lugar de la palabra «de alguien que habla de sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla» (Barthes, 2010, 17), porque resulta inconocible en cuanto no-visible. La misma relación que en el relato mítico existe entre la acción de ver y la de ser petrificado se reproduce en las novelas: descubrir a Ana Luisa con Durán y la imposibilidad de averiguar la muerte de Mariana coinciden para Jorge y Carlos con la «petrificación» de su escritura, que queda imposibilitada porque inútil. Discurso sin posibilidad de ser compartido, entendido ni sostenido, la escritura desvela, por lo tanto, su esencia de discuso no dialéctico; se revela el enredo del lenguaje sobre sí mismo como el lugar exiguo de la afirmación de una ausencia y la imposibilidad de una realización.

Bibliografía

- Agamben, G., *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino 1982.
- Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires 2010.
- Breton, A., *El amor loco*, Madrid 2012.
- Caillois, R., *Medusa y Cía: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*, Barcelona 1962.
- Cannavacciuolo, M., *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco*, Rosario 2014.
- Curi, U., *La forza dello sguardo*, Torino 2004.
- Damiani, S., *Medusa. La fascinazione irriducibile dell'altro*, Bergamo 2001.
- Douglas, M., *Purity and Danger*, London 1966.
- Frointisi-Ducroux, F., *Du masque au visage*, París 1995.
- García Gual, C., Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido, en: *Mitos, I, Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (coord. Navarro González, A. et al.), Zaragoza 1999.
- Heidegger, M., La época de la imagen del mundo, en: *Caminos de bosque*, Madrid 1996.

- Heidegger, M., *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile 1997.
- Howe, F., The Origin and Function of the Gorgon-Head, *American Journal of Archaeology* 58(3), 1954, pp. 209-211.
- Jung, C. G., Kerényi, K., *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid 2004.
- Kerényi, K., *Los héroes griegos*, Girona 1958.
- Kerényi, K., *Los dioses de los griegos*, Buenos Aires 1994.
- Lacan, J., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires 1995.
- Leach, E., Animal Categories and Verbal Abuse, en: *New Directions in the Study of Language* (ed. Lenneberg, E. H.), Cambridge 1964.
- McGann, J. J., The Beauty of Medusa. A Study in Romantic Literary Iconology, *Studies in Romanticism* 11, 1972, pp. 3-25.
- Merleau-Ponty, M., *El mundo de la percepción: siete conferencias*, Buenos Aires 2002.
- Ovidio Nasón, P., *Metamorfosis* (trad. Pérez Vega, A.), Barcelona 1983.
- Pacheco, J. E., *El principio del placer*, México 1972.
- Pacheco, J. E., *Las batallas en el desierto*, México 1981.
- Pacheco, J. E., La sangre de Medusa, en: *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México 1990.
- Paz, O., *Sunstone/Piedra de sol* (ed. Winberger, E.), New York 1991.
- Píndaro, *Odas*, Madrid 1983.
- Platón, *Diálogos. Obra completa*, Madrid 2003.

Margherita Cannavacciuolo

Zastrti pogledi: sled Meduze v treh besedilih Joséja Emilia Pacheca

Ključne besede: mehiška kratka proza, José Emilio Pacheco, Meduzine figure, onemogočen vid, onemogočenost izraza

Ta prispevek se osredotoča na prvo zgodbo Joséja Emilia Pacheca (1939–2014) »La sangre de Medusa« (1959) ter njegovi noveli *El principio del placer* (1972) in *Las batallas en el desierto* (1981), in sicer predstavlja doslej še neopisane povezave med njimi. Namen je ugotoviti in analizirati, kako se Meduzine figure iz prve zgodbe izrišejo v obeh novelah: na vsebinski ravni v izgradnji ženskih likov in odnosov do moških protagonistov preko pripovedne artikulacije vizualnih dinamik. Poleg tega se na formalni ravni poteze Gorgone pokažejo ob postavitvi konstitutivnih meja jezikovnega izraza. Prispevek obravnava tudi prehod od zapisa, ki temelji na vizualni onemogočenosti in posledično onemogočenosti izraza, k pripovedi, ki artikulira kompleksnost vida zahvaljujoč stekanju pretekle perspektive pripovedovanega jaza in sedanje perspektive pripovedujočega jaza, izkustva in refleksije ter odnosa med svetom in védenjem o njem.

Margherita Cannavacciuolo

Forbidden Gazes: The Trace of the Medusean in Three Texts by José Emilio Pacheco

Keywords: mexican short story, José Emilio Pacheco, Medusean figures, visual incapacitation, impossibility of expression

The present work considers the first short story by José Emilio Pacheco (1939-2014), “La sangre de Medusa” (1959), and his short novels *El principio del placer* (1972) and *Las batallas en el desierto* (1981), exploring for the first time their connections. The main issue is, on a thematic level, to individuate and analyse the Medusean figures in these texts, the construction of the female characters and of their relationships with male characters based on the narrative articulation of visual dynamics. On a formal level, the Gorgon's marks are traced to the constitutive limit of language. This work also studies the transition from a writing based on the blindness or visual incapacitation – and the consequent impossibility of expression – to a narrative based on a visual complexity, obtained by joining the past perspective of the narrated I and the present one of the narrating I.

Agata Šega

«Dejarse caer para después poder quizá levantarse ...» o el tema mitológico del descenso a los infiernos en *Rayuela* de Julio Cortázar *

Palabras clave: Julio Cortázar, *Rayuela*, Carl Gustav Jung, el descenso a los infiernos, mitología, arquetipos, el proceso de individuación, ánima

DOI: 10.4312/ars.9.1.166-178

1 El guante de Cortázar

En la novela *Rayuela*, definida por Luis Harss (⁸1978, 269) como «una obra terapéutica», el autor, Julio Cortázar, pone en la boca de Traveler, el amigo y el segundo yo del protagonista Horacio Oliveira, el consejo siguiente:

Lo malo en vos – dijo Traveler – es que cualquier problema lo retrotraés a la infancia. Ya estoy harto de decirte que leas un poco a Jung, che (41: 391)¹.

En un artículo precedente sobre *Rayuela* (Šega, 1992) nos permitimos ya por primera vez recoger el guante arrojado por Cortázar con esta frase que nos invita a analizar la novela apoyándonos en la teoría junguiana. En el artículo mencionado tratamos de establecer en qué forma y de qué manera se expresan en *Rayuela* algunos de los conceptos simbólicos arquetípicos que forman parte del proceso de individuación como lo define Jung². Se mostró que no necesitamos entrar en las profundidades de la teoría del psiquiatra suizo, sino que basta ya la lectura de una obra divulgativa de la teoría junguiana³, apoyada por el uso de un diccionario general de símbolos (Chevalier,

* La versión eslovena de este artículo es asequible en: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>. / Slovenska različica članka je dosegljiva na <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>.

- 1 Citamos siempre el número del capítulo de la novela seguido por el número de página de la edición de Andrés Amorós (Cortázar, 1986).
- 2 El proceso de individuación es el proceso de auto(re)conocimiento o de autorealización que se efectúa por la integración de los contenidos psíquicos inconscientes en la conciencia. Estos contenidos representan en el fondo las formas arquetípicas universales. Es obligatorio que el individuo los tome en conciencia para alcanzar el grado de *sí-mismo*, es decir el grado de la unicidad individual que representa la meta del proceso de individuación. Cf. von Franz, M.-L., *El proceso de individuación*, en: Jung et al., ²1974, 158-229.
- 3 Se trata sobre todo del libro *El hombre y sus símbolos*, escrito por el maestro y algunos de sus alumnos, cf. Jung et al., ²1974.

Gheerbrandt, 1979), para llegar a descubrir las correspondencias con la obra maestra de Julio Cortázar que resultan ser bastante numerosas y sorprendentes.

2 «El gran hasunto»

En general, los símbolos utilizados en la literatura parecen dividirse en dos grupos. Existen por un lado los símbolos convencionales universalmente conocidos y explicados en los diccionarios de los símbolos y en otras obras especializadas, relacionados con la mitología griega, romana, cristiana y la de otras religiones, y, por el otro, los símbolos individuales, característicos de cada autor.

Julio Cortázar, un hombre de amplísima cultura, conoce perfectamente la mitología y se sirve de estos símbolos convencionales, pero no es el único a hacerlo; el recurso a la mitología clásica es prácticamente una característica de la literatura del siglo XX. Autores europeos como Nietzsche, Joyce, Unamuno o Camus recurren a la tradición clásica y en la literatura hispanoamericana existe una corriente de clasicismo a la que pertenecen escritores y poetas tan conocidos como Carpentier, Borges y Paz. A lo largo de toda la obra de Cortázar se advierte una repetición de motivos y de figuras clásicas que corresponde perfectamente a esta tendencia general. Este procedimiento de reelaboración de las figuras mitológicas universales, definido por Roberto González Echeverría (1983, 205) como «una búsqueda filológica de una mitología de los orígenes», se explicaría en la teoría junguiana con la aspiración del autor de expresar de manera adecuada su experiencia personal⁴. Sin embargo, en la obra de Cortázar notamos también la presencia de un gran número de símbolos individuales que en realidad no representan nada más (ni nada menos) que estos mismos contenidos mitológicos, simbólicos, arquetípicos más profundos, cargados de una tradición milenaria, pero que aparecen bajo disfraces grotescos o triviales y nos impiden reconocer su naturaleza simbólica (Šega 1992, sobre todo 38-39).

En el artículo sobre los contenidos simbólicos en *Rayuela* (Šega, 1992) pudimos establecer ya que los contenidos simbólicos se concentran más o menos alrededor de tres temas arquetípicos que tienen una remota y amplia tradición en la cultura occidental y que se relacionan todos con el proceso de individuación como lo define Carl Gustav Jung⁵. Se trata de los temas del sacrificio y de la muerte, del laberinto y de la lucha contra el monstruo y, finalmente, del tema del descenso a los infiernos que nos

4 «It is [...] to be expected that the poet will turn to mythological figures in order to give suitable expression to his experience. [...] the primordial experience is the source of his creativeness, but it is so dark and amorphous that it requires the related mythological imagery to give it form» (Jung, ⁴1978, 96, en el texto «On the relation of the analytical psychology to poetry»).

5 Ver la nota 2.

interesará en este lugar. Los capítulos en los que estos tres temas aparecen con mayor intensidad son los capítulos 5, 36, 54 y 56.

En la tradición mitológica, el simbolismo del sacrificio se relaciona con los antiguos misterios que celebran el poder fertilizador de la Madre Tierra y que encuentran su expresión en los ritos dionisiacos que celebran el ciclo repetido de nacimiento, desarrollo, plenitud y decadencia. Los tres temas arquetípicos mencionados se entrelazan constantemente en *Rayuela*. En el capítulo 5 aprendemos que el sacrificio hace posible la resurrección: «... allí podía consumarse la resurrección del fenix después que él la hubiera estrangulado deliciosamente ...» (5: 155). La muerte es entonces el descenso a los orígenes que conduce a «un despertarse y conocer su verdadero nombre» (5: 152).

La idea de la resurrección se expande de manera más evidente en los misterios del orfismo donde la muerte lleva una promesa de inmortalidad, porque ofrece la segura y eterna vida en el cielo. Orfeo aparece como un hombre-dios de carácter andrógino que domina los animales y el resto de la naturaleza con su música, es decir, con algo que nace de la intuición, no de la razón. Su paralelo es el dios persa Mithra que con el sacrificio de un toro triunfa sobre las primitivas pasiones animales del hombre (Jung et al., ²1974, 148). Los misterios órficos reemplazan los ritos dionisiacos que, con sus símbolos puramente naturales de vida y amor, se mostraron demasiado salvajes. Pero, según la tradición mitológica, Dioniso también bajó a los infiernos para liberar de allí a su madre. Por esta razón se le considera como a un dios que libera de los infiernos y regala la inmortalidad (Chevalier, Gheerbrandt, 1979, 122).

3 Las Catábasis en *Rayuela*

En la literatura y en la mitología europea y mundial se registra toda una serie de descensos a los infiernos universalmente conocidos empezando por Gilgamesh y pasando no sólo por Dioniso y Orfeo, sino también por Ulises, Hércules, Eneas, Cristo y Dante, si citamos solamente los más notorios.

En *Rayuela* encontramos varias alusiones entre líneas al viaje simbólico a los infiernos o al menos a uno de los héroes mitológicos o literarios universalmente conocidos que lo experimentaron, mientras que el acto mismo se ejerce muy evidentemente dos veces, es decir en los capítulos 36 y 54⁶.

6 Las sumas numerológicas de estos dos números son iguales o sea 9 (= 3 + 6 o 5 + 4). Pensamos que el simbolismo de los números (y de los sonidos) en *Rayuela* y quizás en Cortázar en general es un tema que todavía no ha sido considerado con detenimiento.

3.1 La mirada a través del ojo del culo o el descenso dionisiáco

Dentro del contexto de la novela, el capítulo 36 representa un punto decisivo, porque comienza en un momento de intensa crisis por la que está pasando el protagonista. Horacio Oliveira se encuentra completamente sólo en París: la Maga, su amante, se ha ido y el grupo de sus amigos, llamado el Club de la Serpiente, se ha disuelto. El capítulo muestra las características típicas de un rito de iniciación. En las sociedades tribales, el rito de iniciación retrotrae al novicio al más profundo nivel de la originaria identidad entre su ego y sí-mismo, forzándolo a experimentar de ese modo una muerte simbólica. El novicio debe abandonar toda ambición intencionada y todo deseo, estar dispuesto a sufrir la prueba sin esperanza de triunfo. Después es rescatado de esa situación mediante el rito del nuevo nacimiento (Jung et al., ²1974, 128-136).

La naturaleza ritual del capítulo 36 se manifiesta ya al inicio: como en casi todos los capítulos importantes de la novela, la acción se desarrolla por la noche, que Horacio llama directamente «final del gran juego» (36: 354). La oscuridad de la noche, dominada, normalmente, por los sueños que la razón no ilumina, es el período en que se hace valer el lado oscuro del hombre, el período gobernado por la muerte. Parece que la noche favorece la comunicación y destruye los tabúes. Destacamos además que en esta escena, Cortázar se refiere varias veces a su protagonista con el apodo de *el nuevo*: este título parece recalcar las alusiones a la iniciación ritual⁷.

La señal representativa de la prueba iniciática en este capítulo es el símbolo del descenso: Oliveira desciende a las orillas del Sena, debajo de un puente, elemento arquitectónico que en las obras de Cortázar a menudo alude a la idea de paso a otras zonas o la posible reconciliación de dos opuestos. Unos detalles de fondo contienen alusiones indirectas y discretas al hecho de que el descenso nocturno de Horacio es una forma de ruptura y de muerte simbólica: Cortázar compara las cajas de los bouquinistes que a Oliveira «le parecían siempre fúnebres de noche», a una «hilera de ataúdes de emergencia» (36: 358). Debajo del puente Oliveira se pone a «pensar un rato en lo del kibbutz», pues «hacía rato que la idea del kibbutz le rondaba, un kibbutz del deseo» (36: 354).

El paralelo del descenso espacial es el descenso social que significa la ruptura definitiva de Horacio con la sociedad burguesa. Margery A. Safir que también subraya

7 El mote «recién llegado» del que habla Margery A. Safir (1983, 227) no aparece ni una sola vez en el capítulo 36.

la naturaleza ritual, hasta iniciática de este capítulo,⁸ observa que, en él, Horacio desciende al mundo de los vagabundos, un grupo social marginal cuya característica más importante es su abstinencia del trabajo que los aproxima a los niños, a los locos –grupos que tienen gran importancia en la literatura de Cortázar porque les atribuye la clarividencia originaria– o, tal vez, hasta a los muertos (Safir, 1983, 229): mientras reflexiona debajo del puente, Horacio escucha los ronquidos de los vagabundos «que venían como del fondo de la tierra» (36: 355). El descenso al mundo de los vagabundos en el que desaparecen los tabúes y la racionalidad, representa para Horacio un paso hacia el otro lado. El descenso de Oliveira se opera también sobre el plano moral. El vino que toma es un factor muy importante en este proceso: «Y aunque Holiveira desconfiara de la hebriedad, hastuta cómplice del Gran Hengao, algo le decía que también allí había kibbutz ...» (36: 361).

Ya en los ritos dionisiacos, al vino se le suponía productor del simbólico rebajamiento de la consciencia, necesario para que el novicio se introduzca en los secretos de la naturaleza y experimente el poder de la Madre Tierra (Jung et al., ²1974, 141). Esto es exactamente lo que sucede en las visiones alucinatorias que tiene Horacio cuando está borracho. En estas visiones en las que la violencia y el erotismo reinan incontrolados, el objeto del comportamiento erótico y de la violencia es una diosa que se define como la Gran Madre. En lugar de la veneración religiosa la diosa que Horacio confunde con la vagabunda Emmanuèle sufre un destino completamente opuesto:

... su cara se enciende a cada chupada de cigarillo y Oliveira veía las placas de mugre en la frente, los gruesos labios manchados de vino, la vincha triunfal de alguna diosa siria [...] con placas de sangre y mugre pero conservando la diadema eterna a franjas rojas y verdes, la Gran Madre tirada en el polvo y pisoteada por soldados borrachos que se divertían en mear contra los senos mutilados [...] masturbándose contra el mármol ... (36: 361).

Inconscientemente, Horacio se da cuenta del mensaje de esta visión. Se decide conscientemente realizar la última lección de Heráclito que «se había hecho enterrar en un montón de estiércol para curarse la hidropesía ...» (36: 362) porque vé que no le ha servido para nada «entablar contacto por el buen lado, reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz ...» (36: 362).

Entonces tal vez fuera eso, estar en la mierda hasta el cogote y también esperar, porque seguramente Heráclito había tenido que quedarse en la mierda días enteros, y Oliveira se estaba acordando de que también Heráclito había dicho que si no se esperaba jamás se encontraría lo inesperado ... (36: 362).

8 «Dentro del contexto de la novela, el capítulo 36 constituye una especie de ritual de iniciación ...» que «... pone fin a la aventura parisiense del protagonista y le impulsa a cruzar el Atlántico y regresar a Buenos Aires» (Safir, 1983, 227).

Así, Horacio se entrega a un acto erótico transgresivo en público con la vagabunda. Por el trato con la fetidez y la fecalidad, representada por Emmanuele, quiere contravenir la falsa decencia, transponer el límite de tolerancia normal, «dejarse caer para después poder quizá levantarse» (36: 366), «tirarse al suelo como Emmanuele y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta ...» (36: 369).

Es evidente que para ascender a alturas insospechadas, Horacio rompe las barreras morales y sociales. Su viaje a las profundidades refleja una entera tradición religiosa y mitológica occidental de descensos redentores (Chevalier, Gheerbrant, 1979, 520), simbolizando el descenso al inconsciente para conocerlo e incluirlo en la consciencia. En este proceso la destrucción y la transgresión se ven como fuerzas redentoras: «... la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darle vuelta..., mirar el mundo a través del ojo del culo ...» (36: 369).

Al final del capítulo aparece la solución del problema:

... por los mocos y el semen y el olor de Emmanuele y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos ... (36: 369).

Ya al comienzo del capítulo, Horacio había previsto que se encontraría una solución o al menos un alivio provisional: «Probablemente iba a llover, el sauce estaba como suspendido en el aire húmedo» (36: 360). Los dioses griegos se acercaban con frecuencia a sus amadas mortales en forma de lluvia sagrada. En los misterios eleusinos, se consideraba que la lluvia era una «unión amorosa» entre el cielo y la tierra⁹. De este modo, puede decirse que la lluvia representa una «solución» en el sentido literal de la palabra. El capítulo 21 de la novela ofrece una confirmación de esta suposición: «Y con tanta ciencia una inútil ansia de tener lástima de algo, de que llueva aquí dentro, de que por fin empiece a llover, a oler a tierra, a cosas vivas, sí, por fin a cosas vivas» (21: 235).

El capítulo 36 termina entonces en una forma de liberación, aunque al protagonista lo detenga la policía: «Todo estaba tan bien, todo llegaba a su hora ...» (36: 369). Pero parece que no se trata de una liberación definitiva: el descenso se repite otra vez en *Rayuela* y, como ya sugiere Margery Safir (1983, 251), también en una de las obras posteriores de Cortázar, el *Libro de Manuel*.

9 La diosa Demeter, la figura central de los misterios eleusinos, es también uno de los personajes míticos que descienden a los infiernos. Kerényi describe así la esencia del baño ritual: «Demeter Erinys bathed in the river Ladon after her anger had passed, and became Demeter Lusia; her new title signified *renewal through purification by water*» (Jung, Kerényi 1985, 178; cursiva de A. Š.). Su origen etimológico es el verbo griego λύω, cuya raíz se considera paralela a la del verbo latín *solvere* (de *se-luo). Cf. Chantaine, 1968, s.v.

3.2 El agujero de Eleusis o el descenso órfico

En el capítulo 54, definido por José Lezama Lima como «páginas decisivamente excepcionales» que «señalan una nueva marca en la novelística americana» y en las cuales los símbolos «están encontrados con una terrible precisión ...» (Lezama Lima, 1981, 204), asistimos a otro descenso. Horacio, su amigo Traveler y la mujer de este último, Talita, trabajan al final de la novela en un manicomio de Buenos Aires. Una noche, cuando está de servicio, Horacio sufre una crisis nerviosa en la que empieza a tener miedo de que alguien lo mate:

La idea de que alguien tratara de matarlo no se le había ocurrido hasta este momento a Oliveira, pero le bastó un dibujo instantáneo, un esbozo que tenía más de escalofrío que otra cosa, para darse cuenta de que no era una idea nueva ... (54: 475).

Como ya tantas veces antes, tiene miedo de un agujero imaginado: «... ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de la solfatara, el descenso» (54: 476). En este momento de angustia intensa, Talita le visita para traerle un refresco. Advierten que uno de los locos, cuya locura consiste en acariciar constantemente una paloma, acaba de ascender del sótano de la clínica en cuyo refrigerio se guardan los muertos que simboliza las profundidades del infierno de Dante. Cortázar mismo alude a esta conexión: «Estaba en su pequeño cómodo Hades refrigerado ... [...], pero no había ninguna Eurídice» (54: 497). Según Jung, la paloma simboliza los profundos y útiles impulsos inconscientes que señalan un camino (Jung et al., ²1974, 176). Además, en la Grecia Antigua, la paloma se considera como el símbolo de la Gran Madre (Chevalier, Gheerbrant, 1979, 169). El arquetipo de la Gran Madre aparece ya en el capítulo 36, en la ocasión del primer descenso de Oliveira, en la imagen de la diosa profanada y podría parecer extraño que esta vez, al contrario, aparezca en su forma más sublimada. Este hecho también se puede explicar con la teoría junguiana: ésta nos enseña que, mientras que «algunos hombres necesitan ser despertados y experimentar su iniciación en la violencia de un dionisiaco rito tonante», lo que se podría comparar con el primer descenso de Oliveira que incluye el dionisiaco rebajamiento de la consciencia con la ayuda del vino, «otros necesitan ser sometidos y son llevados a la sumisión en el designio ordenado del recinto del templo o de la cueva sagrada» (Jung et al., ²1974, 149). Hemos visto que Cortázar menciona explícitamente el «pozo», el «agujero de Eleusis», los «vapores de la solfatara» (54: 476) a los cuales Oliveira tiene un miedo inexplicable, semejante al temor que se siente ante la presencia de un dios. Este miedo disminuye notablemente con la llegada de Talita que Oliveira acaba de tomar por la Maga.

4 Las Beatrices cortazarianas

Según la teoría de Jung, el viaje solitario o peregrinación espiritual en la que el iniciado entra en conocimiento con la naturaleza de la muerte es un símbolo trascendente. Pero la muerte no aparece como un juicio final u otra prueba iniciatoria. Es un viaje de liberación, presidido y mantenido por cierto espíritu de compasión representado por una «maestra», es decir, una figura femenina suprema que Jung denomina *ánima* (Jung et al., ²1974, 31 y 177-188). El *ánima*, la personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre, adopta el papel de guía, o mediadora, en el mundo inferior y abre el camino hacia profundidades interiores más hondas, hacia *sí-mismo*¹⁰. Marie-Louise von Franz (Jung et al., ²1974, 183) menciona algunos ejemplos especialmente claros de cómo el *ánima* se experimenta: la iniciación de chamanes a los que su lado interno femenino les capacita para ponerse en relación con la «tierra de los fantasmas», el «Paraíso» de Dante en el que el papel de Beatrice es de iniciarle en una forma de vida más espiritual, y otros casos semejantes.

Todos estos elementos se notan en el capítulo 54 de *Rayuela*. Hemos señalado ya los paralelos del descenso de Oliveira en la literatura y mitología, la presencia de la idea de la muerte. Dice Oliveira a Talita que, en el momento de su aparición, «estaba en pleno trance shamánico» (54: 427). Aparece también la idea de compasión: «El pasado se invertía, cambiaba de signo, al final iba a resultar que La Piedad no estaba liquidando. Esa mujer jugadora de rayuela le tenía lástima, era tan claro que quemaba» (54: 480). La mujer cortazariana es entonces la encarnación del *ánima*, la intercesora del otro mundo en la tierra. Las personificaciones más típicas y evidentes de este principio femenino en *Rayuela* son sin duda la Maga y Talita, pero no hay que olvidar que se puede llegar al Cielo también descendiendo a los infiernos, es decir también por el contacto con la vagabunda Emmanuèle o con otros personajes semejantes, por ejemplo con la pianista fracasada Berthe Trépat en el capítulo 23.

Mencionemos en este contexto un artículo reciente de Capitán Gómez (2008), en el que el autor intenta un análisis mitocrítico del cuento *Un manuscrito hallado en un bolsillo* y descubre en él temas y motivos órficos, incluso naturalmente el tema del descenso al Averno. Señala además varios paralelismos temáticos entre la novela y el cuento que analiza (Capitán Gómez 2008, 182-183). Destaquemos aquí también el hecho que el protagonista del cuento se llama O – una vocal que no sólo simboliza un agujero, un pasaje hacia el otro lado, sino que establece la conexión tanto con Orfeo como con Oliveira.

10 El *sí-mismo* es una especie de «átomo nuclear» de la psique, su centro organizador del cual emanan las imágenes oníricas. Según von Franz (Jung et al., ²1974, 161), Jung lo describe como «la totalidad de la psique para distinguirlo del *ego* que es sólo una pequeña parte de la totalidad de la psique».

5 ¡Que leas un poco a Jung, che!

En *Rayuela* se trata entonces, como dice el mismo Cortázar en una entrevista, de una búsqueda, al final de la que «el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de diferencias» (Harss, ⁸1978, 267)¹¹. En este escritor argentino la realidad más cotidiana, trivial y hasta grotesca se ofrece entonces como punto de partida para la búsqueda del sentido más profundo de la vida y desfigura las imágenes arquetípicas eternas de la mitología clásica. El descenso a los infiernos es en realidad la salida hacia el cielo, el contacto con lo otro es el viaje hacia sí mismo (o *sí-mismo*), hacia su propio centro interior.

Podríamos, finalmente, preguntarnos si la aparición de estos motivos arquetípicos en Cortázar que transforma algunos pasajes en ilustraciones típicas de la teoría de Jung (¡sin que sea disminuido por eso su valor literario!) es consciente o inconsciente. La respuesta final se substrahe a la razón, pero se podría decir que no es ni completamente consciente ni completamente inconsciente. No obstante, hay que tomar en cuenta el hecho de que en la biblioteca personal de Julio Cortázar¹², al lado de varios tratados sobre la mitología clásica y al lado del diccionario de los símbolos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt que citamos también en este artículo, se encuentran asimismo varios libros de Carl Gustav Jung. Ana Hernández del Castillo (1981, 7) sostiene que Cortázar conocía bastante bien las teorías de Jung sobre la relación de los símbolos que encontramos en los sueños y en los mitos con la estructura de la psique y continúa así:

From my own conversations with the author, I know he was acquainted not only with the works of Jung himself but also with Joseph Campbell's *The Hero with a Thousand Faces* (first published in 1948) – a work which he highly recommended – and Erich Neumann's *Art and the Creative Unconscious* (first published in 1959) [...] ¹³. I do not exactly know *when* he read these books, and I have found no mention of them in his essays. These studies apparently provided additional information in themes he had first chosen instinctively.

11 Esta definición de Cortázar corresponde perfectamente a la definición del proceso de individuación en la teoría junguiana que citamos en la nota 2 de este artículo.

12 Accesible en <http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/?l=1>.

13 Citemos un pasaje interesante del libro de Erich Neumann que podría definir tanto la búsqueda de Oliveira como el concepto junguiano del proceso de individuación: «The story of the hero, as set forth in the myths, is the history of this self-emancipation of the ego, struggling to free itself from the power of the unconscious and to hold its own against overwhelming odds» (Neumann, E., *The Origins and History of Consciousness*, New York 1954, pág. 127; citado por Reedy, 1970-71, 226). Ver también la nota 11.

La última frase nos parece muy significativa desde el punto de vista de lo que dice Cortázar en una entrevista¹⁴ sobre la aparición o, mejor dicho, sobre la irrupción repentina en su imaginación de escritor de otro tema no menos arquetípico que el que tratamos aquí. Concluimos entonces nuestras reflexiones sobre el tema del descenso a los infiernos en *Rayuela* con la transcripción de las palabras de Cortázar mismo sobre el tema de laberinto y de Minotauro, elaborado en su obra *Los Reyes*, escrita en el año 1949, es decir 14 años antes de *Rayuela*:

... un día, de golpe, así, en un viaje de los en que te aburres, de golpe sentí toda la presencia de algo que resultó ser pura mitología griega; lo cual creo que le da razón a Jung y a su teoría de los arquetipos, ¿no?, en el sentido de que todo está en nosotros, que hay una especie de memoria de los antepasados y que por ahí un ... un archibisabuelo tuyo que vivió en Creta 4000 años antes de Cristo, pues a través de los génesis de los cromosomas te manda así algo que corresponde a su tiempo y no al tuyo. Y tú, sin darte cuenta, escribes un cuento o una novela y en realidad estás transmitiendo un mensaje muy muy antiguo y muy arcaico. No tengo otra explicación que dar a parte de aquella que es muy bonita, tú admitirás ...

Bibliografía

Texto

Cortázar, J., *Rayuela* (ed. Amoros, A.), Madrid 1986.

Cortázar, J., *Ristanc* (trad. Velkovrh Bukilica, V.), Ljubljana 1995.

Obras sobre Cortázar

Capitán Gómez, F. J., Orfeo y Euridice en un relato de Julio Cortázar, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 2008, pp. 171-198, <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110171A/20631> [17. 11. 2014].

Harss, L., *Los nuestros*, Buenos Aires ⁸1978.

González Echevarría, *Los Reyes: Mitología de la obra literaria de Cortázar*, en: *Julio Cortázar: La isla final* (eds. Alazraki, J., Ivask, I., Marco, J.), Madrid 1983, pp.199-221.

Lezama Lima, J., Cortázar y el comienzo de la otra novela, en: *Julio Cortázar* (ed. Lastra, P.), Madrid 1981, pp. 191-206 (reimp. de: *Casa de las Américas*, año 7, 49, julio-agosto 1968, pp. 51-62).

14 Entrevista para la emisión *A fondo* de la Televisión Española, hecha por Joaquín Soler Serrano en 1977 y accesible actualmente en la página https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg.

- Picon Garfield, E., ¿Es Julio Cortázar un surrealista?, Madrid 1975.
- Reedy, D. E., The Symbolic Reality of Cortázar's *Las Babas del diablo*, *Revista Hispánica Moderna* 36 (4), 1970-1071, pp. 224-237, <http://sites.davidson.edu/spa270bfall13/wp-content/uploads/2013/08/Reedy-Symbolic-Reality-of-Cortazars-Las-babas-del-diablo.pdf> [24. 11. 2014].
- Safir, M. A., Para un erotismo de la liberación: Notas sobre el comportamiento transgresivo en *Rayuela* y *Libro de Manuel*, en: *Julio Cortázar: La isla final* (eds. Alazraki, J., Ivask, I., Marco, J.), Madrid 1983, pp. 223-251.
- Šega, A., Otro modo de jugar a la *Rayuela*, *Verba hispanica* 2, 1992, pp. 31-40.

Otras obras

- Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, París 1968, <https://archive.org/details/Dictionnaire-Etymologique-Grec> [24. 11. 2014].
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Rječnik simbola*, Zagreb 1987.
- Jung, C. G. et al., *El hombre y sus símbolos*, Madrid ²1974; trad. eslov. *Človek in njegovi simboli*, Ljubljana 2002.
- Jung, C. G., *The spirit in man, art and literature (The collected works of C. G. Jung, vol. 15)*, Princeton ⁴1978.
- Jung, C. G., Kerényi, C., *The science of Mythology*, Londres, Nueva York 1985.

Agata Šega

Mitološki motiv spusta v podzemlje v romanu *Ristanc* Julia Cortázarja

Ključne besede: mitologija, Julio Cortázar, *Ristanc*, Carl Gustav Jung

Uporaba antične mitologije je značilna za literaturo 20. stoletja, v hispanoameriški književnosti v zvezi s tem izpostavljajo predvsem Jorgeja Luisa Borgesa in Octavia Paza, omeniti pa velja tudi Julia Cortázarja. Namen prispevka je s tega zornega kota analizirati nekatere prizore iz njegovega romana *Ristanc*. Poskusili bomo odkriti skriti smisel na videz vsakdanjih dogodkov v romanu, ki poleg neposrednega in površinskega vsebujejo še globlji simbolični in arhetipski pomen. Zanimali nas bodo predvsem motivi, dejanja in osebe romana, ki evocirajo mitološko tematiko spusta v podzemlje. Ta motiv, ki je tesno povezan z motivom vstajenja od mrtvih, se ponavlja v številnih antičnih mitih in se večkrat pojavlja tako v starejši kot tudi sodobni književnosti. Opirali se bomo na teorijo Carla Gustava Junga, po kateri mitološke vsebine človeškemu duhu predstavljajo vrojene in vanj dedno vsajene oblike, ter poskusili izpostaviti tiste simbolične predstave pri Cortázarju, ki so povezane s to mitološko snovjo in prikazane v zbanalizirani in trivializirani obliki v različnih poglavjih romana *Ristanc*, predvsem v 36. in 54. poglavju. To ni slučaj, saj glavni junak, cortazarski *iskalec*, prav na teh dveh mestih v romanu vstopi v iniciacijsko fazo razvoja svoje osebnosti in s tem začne veliko potovanje na *drugo stran*, ki je v resnici jungovsko potovanje k samemu sebi, k svojemu lastnemu bistvu.

Agata Šega

The Mythological Motif of Entering the Underworld in Julio Cortázar's Novel *Rayuela* (*Hopscotch*)

Keywords: mythology, Julio Cortázar, *Hopscotch*, Carl Gustav Jung

Twentieth-century literature frequently made use of classical mythology, and in Hispano-American literature especially Jorge Luis Borges and Octavio Paz come to mind in the regard, while Julio Cortázar also deserves mention. This paper aims to analyse from this perspective a few scenes from his novel *Rayuela* (*Hopscotch*). It will attempt to uncover the hidden meaning of seemingly quotidian events in the novel which, in addition to the direct and the superficial, contain an even deeper symbolic and archetypal meaning. Of primary interest are the motifs, actions, and characters in the novel which evoke the mythological theme of entering the underworld. This motif, which is closely linked with the motif of rising from the dead, is repeated in many classical myths and often appears in both older and contemporary literature. Relying on Carl Gustav Jung's theory, according to which mythological content represents innate and inherited forms of the human mind, the paper highlights those symbolic representations in Cortázar that are linked to mythological material and which are shown in a banal and trivial form in various chapters of the novel *Hopscotch*, especially in chapters 36 and 54. This is no coincidence, as it is precisely in these two places that the main protagonist, Cortázar's *seeker*, enters an initiation phase for development of his personality and with that commences the long journey to the *other side* which is in fact a Jungian journey to himself, to his own essence.

Irena Prosenec

Lo sguardo attraverso il mito: la figura del poeta in due opere di Claudio Magris*

Parole chiave: letteratura italiana contemporanea, Claudio Magris, la figura del poeta, il narratore, Orfeo, Odisseo, Argonauti

DOI: 10.4312/ars.9.1.179-191

Introduzione

Entrambe le ultime opere narrative di Magris – il romanzo *Alla cieca* (2005) e il breve testo in prosa *Lei dunque capirà* (2006) – contengono una riflessione sulla figura del poeta costruita attraverso la narrazione mitologica. Mentre nel romanzo la ricerca sulla natura della voce narrante si appoggia sul mito degli Argonauti, di Odisseo e, marginalmente, su quello di Orfeo, *Lei dunque capirà* si incentra su quest'ultimo. Tuttavia, il cantore mitologico vi è privato della sua voce e la figura del poeta viene plasmata attraverso lo sguardo e la voce della sua compagna.

La voce narrante, il mito e la cecità della storia

In *Alla cieca* la storia, la sua violenza, la sua «cieca inquietudine» (Jančar, 2009, 8) si intrecciano con una riflessione sull'identità del protagonista e sulle modalità della narrazione in prima persona. L'opera è «inquadrata da un punto interrogativo» (Coda, 2012, 378): sin dall'inizio l'autore si chiede se la narrazione autodiegetica sia affatto possibile, dato che

nessuno può raccontare né conoscere sé stesso. Uno non sa com'è la sua voce; sono gli altri che la riconoscono e la distinguono. È Lei che sa quando sono io che parlo, così come io conosco Lei, voi, loro, non me. Come potrebbe Achille narrare la sua ira? (Magris, 2005a, 18)¹

Ma «alle domande non c'è mai risposta» (15) e forse anche questa domanda fondamentale rimarrà sospesa nella confusione delle voci narranti che inonderanno

* La versione slovena dell'articolo è visibile sul sito <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>. / Slovenska različica članka je dosegljiva na <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>.

1 Per maggiore concisione le citazioni dal romanzo verranno in seguito segnate soltanto dal numero della pagina.

il romanzo. È del tutto incerto «chi è che parla, di chi è quella voce» (26); le parole diventano «[r]umori, voci, un brusio, qualcosa, niente. Chi parla là dentro? [...] ascolto ma non so chi, questa voce che sale da dentro – dentro di me, [...] nessuno sa mai da dove viene una voce» (57). Il narratore autodiegetico non può definire se stesso, dal momento che «è difficile riconoscere la propria voce, non si sa come la si sente dal di fuori, come la sentono gli altri, è un'altra» (332-333). L'autore si serve delle tradizionali metafore nautiche (Curtius, 1992, 147-150) per osservare che

è solo la propria voce che si sente, come quando lassù sulla coffa si grida nel vento. Il grido si perde nel mare, quello che hai gridato lo hai sentito solo tu, ma non sei ben sicuro che sia la tua voce, forse il refo lo ha portato quella di un altro, urlata in cima a un'altra nave sparita oltre l'orizzonte [...]; la nave fila veloce e si lascia indietro le voci salite dal ponte e dalla stiva, uccelli che volteggiano a poppa e poi restano indietro perduti. Per un po' le distingui ancora, le voci, poi è uno stridio indistinto, il vento ti sbatte in faccia e le ali degli uccelli ti stridono dentro le orecchie, voci urla parole, tutta una ciurma selvaggia e flagellata nella tua testa (15).

Rimane incerta perfino la delimitazione fra la narrazione e la lettura. Il narratore è anche il lettore, visto che «dice ora di aver letto ora di aver scritto l'autobiografia – come se non si potesse scrivere e poi leggere lo stesso libro [...]. E se anche l'avessi letta prima di scriverla, non cambierebbe niente» (20; cf. anche 16, 88). In tal modo tiene contemporaneamente la posizione del narratore, del protagonista e del lettore:

ho anche mentito. Insomma, mentito – il mio autobiografo ha un po' abbellito le cose, come succede quasi sempre quando si scrive. Ho visto la mia autobiografia nel retrobottega di quella libreria antiquaria a Salamanca Place – e l'ho subito letta con passione, si capisce. Mica mi aspettavo una banale copia della realtà. Se no perché l'avrei letta, solo per trovare cose che conoscevo già? Era il resto, che mi interessava (127).

Secondo Magris l'io, sia nel senso del personaggio letterario sia nel senso del narratore autodiegetico, si sta disgregando: è «un io che quasi non c'è, che è sempre sul punto di svanire, come un po' d'acqua messa dentro un'altra acqua, ma che in qualche modo continua tuttavia ad avere una sua individualità», come sottolinea nell'articolo «Identità ovvero incertezza», pubblicato due anni prima del romanzo (Magris, 2003, 520). La problematica dell'identità è, del resto, cara allo scrittore triestino che sente fortemente «la crisi e/o liberazione dell'io, la fragilità dell'io» (Magris, 2003, 521). L'autore sostiene che «[l]a parola identità dovrebbe essere sempre declinata al plurale» e che «[l]e rappresentazioni autentiche di un'identità plurima, comunque incerta e contraddittoria, non sono mai definitive» (Magris, 2003, 522). A proposito del personaggio, osserva che

la nostra odissea è oggi [...] l'eterno nomadismo del personaggio musiliano che muove verso sempre nuove costellazioni e interpretazioni dell'essere, si getta e si progetta in avanti mutando la sua fisionomia e la sua natura, senza lasciar figli né eredi alle proprie spalle (Magris, 1982, 48).

Tali osservazioni sono valide anche per le numerose identità assunte dal protagonista di *Alla cieca*. Le più importanti sono quelle di Jorgen Jorgensen e Salvatore Cippico che, in differenti epoche storiche, percorrono il mondo attraversando «luoghi [...] tra i più oscuri della Storia moderna» (Musarra-Schröder, 2007, 123) e costituiscono una specie di «*biografia sdoppiata*» (Pellegrini, 2006, 35).

Jorgensen fu un navigatore e avventuriero danese storicamente esistito (1780-1841) che prese parte alla fondazione della prima colonia penale nell'allora Terra di Van Diemen, l'odierna Tasmania, fu in seguito imprigionato a varie riprese in Europa e, finalmente, condannato alla deportazione e ai lavori forzati. Cippico, invece, è «ovviamente un personaggio inventato, [...] uno di quegli uomini che hanno attraversato le tempeste della Storia per finire a Goli Otok» (Magris, 2012, 326). Nato in Tasmania agli albori del '900 come figlio di un immigrato italiano, viene in seguito deportato in Europa per via della sua militanza comunista. Durante la seconda guerra mondiale viene coscritto nell'esercito italiano ed inviato in Dalmazia; si associa poi alle bande partigiane jugoslave, ma viene catturato dai tedeschi e deportato a Dachau. Dopo la guerra ritorna in Jugoslavia, assieme a numerosi operai comunisti friulani, per collaborare alla costruzione del giovane stato socialista (Magris, 2005b, 137). In seguito alla rottura fra Tito e Stalin, però, è imprigionato a Goli Otok, l'Isola Calva, dove viene «[s]ottoposto [...] a lavoro bestiale e massacrante, sevizie e torture» (14), similmente a quanto accade ad altri comunisti italiani immigrati in Jugoslavia che sono rimasti fedeli a Stalin. Quando riesce finalmente a fuggire verso l'Italia condivide la sorte degli altri reduci, considerati dalla polizia dei «pericolosi comunisti provenienti dall'Est» (Magris, Badnjevic, 2008), e ignorati dal partito comunista italiano, nel frattempo riavvicinatosi a Tito, in quanto «scomodi testimoni della politica stalinista del partito che si voleva dimenticare» (Magris, Badnjevic, 2008). Pertanto, Cippico ritorna in Australia. Non è chiaro in quale luogo narri la sua storia – forse si trova in Tasmania (e narra, presumibilmente, nella propria tomba), oppure è ricoverato in una clinica psichiatrica triestina in quanto «[o]ssessionato dalla deportazione a Goli Otok a opera degli jugoslavi nel '49» (15). Sia Cippico che Jorgensen hanno «mille echi, evocano una miriade di microstorie, recuperano le voci di tanti destini minimi sciupati e cancellati dalla violenza della grande storia» (Pellegrini, 2006, 36).

Il narratore «riprende instancabilmente i fili di un discorso su se stesso, identificandosi di volta in volta con personaggi storici o con eroi mitici» (Airoldi Namer,

2006, 267). Le identità da lui assunte si accavallano e si soppiantano senza soluzione di continuità. La voce narrante «diventa una moltitudine» (Magris, 2003, 520) dato che non appartiene più ad un solo individuo bensì coinvolge numerosi destini «macinati» dalla storia «come prede fra le zanne e nello stomaco di una bestia» (Magris, 2006b, 35)². Pertanto, il narratore si chiede: «chi sono, chi ero, chi siamo» (12), e si definisce «io o un altro» (11) dal momento che narra «la vita, tante vite» (11). Le voci narranti sono come i televisori nella vetrina di un negozio che il protagonista guarda: da quelle «scatole luminose» escono «[t]ante voci, la stessa [...]»; altre voci, la stessa voce» (316), creando «un monologo delirante nel quale le altre voci confluiscono, si intrecciano e si sovrappongono» (Magris, 2012, 329).

Il romanzo è pervaso dal mito argonautico, con ulteriori riferimenti al mito di Odisseo e, marginalmente, a quello di Orfeo. La fonte esplicita del mito argonautico è il poema di Apollonio Rodio del III secolo a. C.³, al quale si riallacciano numerosi riferimenti intertestuali nel romanzo. Ciononostante, un numero notevole di citazioni riconduce al poema bizantino *Argonautiche orfiche*, una tarda variante del mito risalente al V secolo d. C.⁴ che, però, non viene menzionata se non in un altro testo di Magris (Magris, 2012, 329). Il personaggio centrale del poema bizantino è il cantore mitologico Orfeo, al quale appartiene anche la voce narrante e che, tradizionalmente, venne considerato il suo autore leggendario. In *Alla cieca* la voce narrante è legata ad entrambe le fonti visto che assume, fra le altre, le identità di Apollonio Rodio e di Orfeo, e diventa «[q]uell'Apollonio [...] che pretende di narrare la storia, di essere Orfeo tra gli argonauti» (63; cf. anche 60, 133, 169).

Sia Cippico che Jorgensen si identificano con la figura mitologica di Giasone. Mentre di lui si narra, per lo più, in terza persona, in alcuni brani il narratore assume la voce, in prima persona, dell'eroe mitologico. Il seguente brano è un esempio di come la voce narrante passi direttamente da Cippico (nella prima frase) a Giasone (nella seconda): «[h]o passato tante notti insonni a Goli Otok. Sulla prua di *Argo* invece era così facile addormentarsi, abolire le cose» (89). Magris si chiede se la narrazione autobiografica possa essere veridica oppure se – similmente a quanto avviene per il mito argonautico – si tratti solo di un'abile «operazione di marketing» (Magris, 2012, 327; Magris, Brecelj, 2007) che falsifica la memoria personale, storica e mitologica. Giasone è, infatti, «l'eroe incerto che tace ed è come se non ci fosse, di cui si sa che è meno valoroso dei suoi Argonauti [...] ma abile nel mettere in scena l'impresa eroica, mito e *réclame*» (Magris, 2001, 167). Fra le caratteristiche

2 È un'espressione usata da Magris a proposito dell'*Aurora boreale* di Jančar.

3 La fonte usata da Magris è la traduzione italiana del poema (Apollonio Rodio, 2010); il titolo dell'opera viene esplicitato a varie riprese (34, 36, 272).

4 Anche in questo caso la fonte di Magris è la traduzione italiana (*Argonautiche orfiche*, 1994).

dell'eroe mitologico che risalgono fino al poema di Apollonio e che vengono riprese dai personaggi di Magris vi sono:

una disponibilità a tutto che giunge fino all'inconsistenza e al vuoto, una mancanza di centro e di carattere genialmente ammantata di seduzioni, un'assenza di qualità sostanziali che si presta a essere rivestita di efficacissime qualità di superficie, diplomazia, fascino, gesto eroico (Magris, 1994, 21).

Nel mito di Giasone che «porta nella Colchide morte e sventura» (288) si rispecchia la fallita impresa dei comunisti italiani che si avviano fra i «barbari colchici slavi, ai confini del mondo» (64) e, come gli argonauti, «spariscono nelle fauci del drago» (178) nella Jugoslavia dopo il Cominform. Jorgensen, che partecipa alla colonizzazione della Tasmania, vi «porta la luce della civiltà [...] e porta insieme nuova barbarie» (66), similmente a quanto avviene per Giasone in Colchide. Anche la letteratura fa parte di questa nuova, ambigua civiltà:

Stiamo fondando un paese [...] e dunque, come è ovvio, pure la sua letteratura. [...] Ai primordi, la letteratura è ancora intrisa di terra e di sangue; ne ha ancora l'odore addosso, cronaca di Romolo che racconta l'uccisione di Remo. Poi la carta passa di mano in mano, come il danaro, e a furia di stropicciarsi perde quell'odore, diventa sudicia ma moralmente presentabile (269-270).

Attraverso la figura di Giasone sono filtrati anche i rapporti distruttivi che il protagonista intrattiene con le donne: infatti, dopo che «una Nausicaa o una Issipile o una Medea per l'Ulisse o il Giasone di turno» (99) si sono sacrificate per lui, vengono abbandonate.

Verso la fine del romanzo le identità frammentate si fondono nella narrazione, in prima persona, della propria morte. I romanzi vengono, infatti, paragonati alle lapidi che rappresentano dei «romanzi concentrati. O meglio, i romanzi sono lapidi dilatate [...]». La mia autobiografia è una di queste lapidi dilatate» (302)⁵. La narrazione della propria morte dovrebbe, finalmente, condurre il narratore alla conoscenza di se stesso:

Scrivere e mettere in scena la propria morte, come un attore che abbia studiato la sua parte. E allora saprò chi sono, perché è la morte, è il rogo, è il tumulto che narra la storia di un uomo, anche a lui stesso, meglio delle biografie e autobiografie (161).

Similmente a quanto avviene per Giasone, il protagonista muore quando gli cade addosso la polena di una nave incagliata sotto la cui prua si era sdraiato. Nella propria

5 Sembra probabile che l'autore abbia avuto l'idea di questo parallelo in occasione di una visita in Australia; nell'opera *L'infinito viaggiare*, pubblicata nello stesso anno di *Alla cieca*, commenta così la sua visita nell'ex colonia penale di Port Arthur: «Sulla vicina 'isola dei morti' ci sono le tombe dei detenuti; le lapidi sono romanzi condensati di vite incredibili» (Magris, 2005b, 243).

narrazione si riallaccia al parallelo fra lapidi – «voglio ben credere che abbiano curato la mia lapide come si deve» (321) – e l'autobiografia, nella quale «è logico che tutto questo non ci sia e ancor meno nelle biografie. Solo io, per forza di cose, posso sapere la verità dell'Ultimo Giorno [...] cosa è successo e come» (321). La voce narrante in prima persona si fonde finalmente con quella di Giasone (331-332, 334-335):

Argo, da quando l'avevo consacrata a Poseidone e lasciata in riva al mare, marciva sì e andava in pezzi, ma i devoti che venivano a venerarla li cambiavano continuamente, sostituivano ora l'uno ora l'altro e così la nave è sempre rimasta là, antica e nuova, intatta e immortale, un'altra e la stessa, come me, come gli dèi (331).

Con il racconto della propria morte si conclude anche la riflessione sulla narrazione autodiegetica. Il dubbio iniziale sulla fattibilità di tale narrazione – «non sono sicuro, anche se sono stato io a scriverlo, che nessuno possa raccontare la vita di un uomo meglio di lui stesso» (9) – trova, infine, una risposta nello sguardo dell'altro:

La mia vita è quella che mi raccontano gli altri. [...] Questo non vale solo per la prima infanzia. Vale per ogni istante della vita. [...] non mi sono visto, non mi conosco. Ma se Lei me lo dice, lo so e posso raccontarlo (176).

La figura del poeta attraverso lo sguardo della musa

Il breve testo in prosa *Lei dunque capirà* è «una rivisitazione moderna del mito di Orfeo ed Euridice» in cui, però, «la parola viene data alla donna, a Euridice» (Magris, 2008, 28). Il testo esplora i «sentimenti di dolore e di impotenza che accompagnano la morte di una persona cara» (Calvo Revilla, 2010, 139) e, allo stesso tempo, riflette sulla figura del poeta. La voce narrante in questo «monologo al femminile» (Magris, 2008, 28) può essere attribuita a Euridice, ad una qualsiasi donna morta oppure ad un'ospite di una casa di riposo. In questo tipo di narrazione, A. Milano Appel riconosce delle «*immagini speculari*», e spiega: «vi è un *lui* (Magris autore) che scrive con la voce di una *lei* (la narratrice Euridice) che parla di un altro *lui* (suo marito, il poeta Orfeo) e la loro vita insieme. Così abbiamo un *lui*, Orfeo, visto da una *lei*, Euridice, vista da *lui* autore» (Milano Appel, 2011, 38). Benché la figura della protagonista tragga le sue origini dalla cultura greca da cui «nascono le più grandi figure femminili della letteratura mondiale, che incarnano l'assoluto [...] e che per secoli, millenni, nutriranno la creatività occidentale, che sempre ritornerà ad esse per dar voce e figura all'universale-umano» (Magris, Rubino, 2011), il testo di Magris effettua una banalizzazione della storia mitologica nonché della figura del poeta.

La voce narrante femminile si fa sentire da una vaga «Casa di riposo» che si trova «dall'altra parte» (Magris, 2006a, 54) e in cui regna il buio: «qui dentro si vede

poco, un'ombra scivola via prima che la si possa guardare in viso, a parte che tutti si assomigliano, ci assomigliamo, è logico, in una Casa come questa» (Magris, 2006a, 9). Per l'autore, la misteriosa casa è «probabilmente simbolo della vita dopo la morte, di ciò che sta oltre la morte» (Magris, 2008, 28), e la protagonista vi si ritrova «fra tutti quegli altri, incartapecoriti come mummie, sporchi» (Magris, 2006a, 12). Le severe regole della Casa

vietano agli ospiti – nel loro, nel nostro interesse – di ricevere visite e di mettere a repentaglio la propria pace e la propria tranquillità, figuriamoci poi di uscire, si capisce, ci mancherebbe, trovarsi in quella bolgia, in quel caos di traffico e di gente maleducata o peggio, per non parlare del tempaccio, da cui qui almeno siamo al riparo (Magris, 2006a, 10).

La tenebrosa e tranquilla Casa di riposo con i suoi ospiti che sembrano delle mummie oscilla, dunque, fra una dimensione mitologica dell'aldilà ed una percezione del tutto quotidiana, dal momento che viene contrapposta a faccende banali quali un denso traffico e il maltempo.

Nel suo monologo, la narratrice si rivolge al cosiddetto «signor Presidente», secondo l'autore «indubbiamente un'allusione a Dio» (Magris, 2008, 28), che è «invisibile, ma sembra essere il grande costruttore e narratore, a volte incomprensibile» (Magris, 2008, 29). Il personaggio maschile del quale si narra, in parte, alla terza persona e, in parte, alla seconda, viene definito come poeta o autore:

Se pensate che esageri, diceva agli amici, vuol dire che non avete cuore né sentimento, non avete poesia nel cuore, chi potrà giammai capire la mia pena e il mio tormento, la sofferenza, il dolore di un poeta... (Magris, 2006a, 13).

La protagonista è la sua musa e «ad una Musa si obbedisce, no?» (Magris, 2006a, 15). La musa controlla, razionalizza e pone dei limiti alla sua creazione, banalizzandola attraverso metafore che richiamano faccende domestiche. Il mito di Orfeo viene così attualizzato e, allo stesso tempo, banalizzato:

Io gli ele sforbiciavo, certo, le sue parole – lui, eccessivo e smodato e magnanimo, com'è sempre stato, profondeva parole a piene mani e io gli ele sbucciavo, buttavo via la scorza, il torsolo e anche tanta polpa, quando era necessario. Lui non ne sarebbe stato capace, avido e incontinente e compulsivo com'era, sempre un boccone e un bicchiere di troppo, ma da me si lasciava mettere a dieta e sapeva che, se restava qualcosa sul piatto dopo che avevo passato tutto al setaccio, era veramente qualcosa di buono (Magris, 2006a, 14).

Se il poeta ripete fedelmente quanto gli viene dettato dalla musa, guadagna il lauro dei premi letterari che «porta a casa e la sua Musa glielo mette nell'arrosto che gli prepara con tanto amore, perché così viene più saporito» (Magris, 2006a, 15). Per via

di tali banalizzazioni la voce narrante «è spogliata delle sue illusioni e può, a volte, sembrare quasi cinica» (Milano Appel, 2011, 45).

La protagonista viene ricoverata nella Casa di riposo per un'indefinita grave malattia: «Dio sa se non stavo male, con quella maledetta infezione, neanche mi avesse morsa un serpente velenoso» (Magris, 2006a, 12), il che è una chiara allusione alla morte di Euridice (Virgilio, *Georgiche*, IV, 457-459; Ovidio, *Metamorfosi*, X, 8-10). Il suo compagno si dispera finché ottiene il permesso di entrare nella Casa e portarla via⁶; questo, però, viene realizzato «non grazie alla forza della sua poesia, bensì ottemperando a [...] procedure burocratiche» (Parmegiani, 2011, 125). Tuttavia, prima che possano uscire dalla Casa, il poeta si volge per guardarla, similmente a quanto avviene per Orfeo prima di poter ricondurre Euridice alla luce del sole (Virgilio, *Georgiche*, IV, 485-506; Ovidio, *Metamorfosi*, X, 53-63). Ma nell'opera di Magris

non è come hanno detto, che si è girato per troppo amore, incapace di pazienza e di attesa, e dunque per troppo poco amore. E nemmeno perché, se fossi tornata con lui, da lui, non avrebbe più potuto cantare quelle canzoni melodiose e struggenti che dicevano il dolore della mia perdita e di ogni perdita e avevano fatto il giro del mondo, diffuse dai juke box e poi dai cd, amate da tutti, che avrebbero continuato ad amarle solo se le avesse cantate ancora e ne avesse cantate altre come quelle, lo strazio per la mia lontananza, il vento che muoveva le corde della sua lira, che lo faceva poeta solo se era senza di me per la pena di essere senza di me (Magris, 2006a, 52-53).

L'essenza della poesia è «[c]antare il segreto della vita e della morte [...], chi siamo donde veniamo dove andiamo, ma duro è il confine, la penna si spezza contro le porte di bronzo che nascondono il destino» mentre, per il poeta, «soltanto il Vero grande e terribile è degno del canto [...] e quel Vero lo si conosce soltanto dietro le porte» (Magris, 2006a, 47-48). Magris spiega che la stesura del monologo è stata influenzata in modo cruciale da un'«esperienza della soglia» (Magris, 2008, 28). Per vari anni aveva, infatti, visitato una donna anziana in una casa di riposo triestina. Ogni volta che ne attraversava la soglia si ritrovava «in un mondo totalmente diverso» (Magris, 2008, 28), motivo per cui si chiedeva se capisse meglio il mondo dentro o fuori, «davanti allo specchio o dietro ad esso» (Magris, 2008, 28).

Nella risemantizzazione del mito in *Lei dunque capirà* il poeta si gira perché così vuole la protagonista; «[l]ui voleva sapere e io gliel'ho impedito» (Magris, 2006a, 54). Infatti,

[l]à fuori [...] si smania di sapere [...]. Lui poi smania più di tutti, perché è un poeta e la poesia, dice, deve scoprire e dire il segreto della vita, strappare il velo, sfondare le porte, toccare il fondo del mare dov'è nascosta la perla. Forse,

6 Cf. Virgilio, *Georgiche*, IV, 467-484; Ovidio, *Metamorfosi*, X, 11-52.

ho pensato, era venuto a prendermi soprattutto – soltanto? – per questo, per sapere, per interrogarmi, perché gli raccontassi ciò che sta dietro queste porte e lui potesse afferrare la sua lira e inalzare *[sic]* il canto nuovo, inaudito, il canto che dice ciò che nessuno sa (Magris, 2006a, 48).

La protagonista si chiede: «[c]ome dirgli che, qui dentro, a parte la luce tanto più fioca, è come là fuori? Che siamo dietro lo specchio, ma che quel retro è anch'esso uno specchio, uguale all'altro» (Magris, 2006a, 49). Pertanto, la protagonista decide di risparmiargli «la terribile scoperta che perfino nell'aldilà [...] noi non capiamo molto di più di quanto capiamo qui, in vita» (Magris, 2008, 28):

Lei dunque capirà, signor Presidente, perché, quando eravamo ormai prossimi alle porte, l'ho chiamato con voce forte e sicura, la voce di quando ero giovane, dall'altra parte, e lui – sapevo che non avrebbe resistito – si è voltato, mentre io mi sentivo risucchiare indietro, leggera, sempre più leggera, una figurina di carta nel vento, un'ombra che si allunga si ritira e si confonde con le altre ombre della sera, e lui mi guardava impietrito ma saldo e sicuro e io svanivo felice al suo sguardo, perché già lo vedevo ritornare straziato ma forte alla vita, ignaro del nulla, ancora capace di serenità, forse anche di felicità (Magris, 2006a, 54-55).

Così il mito «dichiara il suo scacco, l'impotenza dell'uomo e del poeta, la sua definitiva rassegnazione» (De Michelis, 2010, 447). Attraverso lo sguardo di Euridice viene presentato un Orfeo «poeta di carne e ossa, disorientato, perplesso, strano, timido e pauroso, solitario e malinconico, tormentato da scrupoli di coscienza e rimorsi, nevrotico e confuso» (Calvo Revilla, 2010, 146). Nonostante la banalizzazione del mito e della figura del poeta, però, lo sguardo femminile è essenziale per l'identità di quest'ultimo: «[c]on te, diceva, vicino a te so chi sono e non sono niente male» (Magris, 2006a, 14). D'altronde, anche la musa si rispecchia nello sguardo del poeta (Milano Appel, 2011, 46):

Quando era ormai chiaro che stavo per trasferirmi nella Casa e tu passavi le ore al mio letto, mi vedevo così bella, nei tuoi occhi; mi desideravo attraverso il tuo sguardo; sapevo di essere bianca e pallida, spossata da quel veleno, ma nei tuoi occhi ero ancora bruna di sole e di mare come quando andavamo su quella nostra piccola isola, la raggiungevamo a nuoto e sbarcavamo fra lo stridere dei gabbiani, nudi e splendenti come dèi (Magris, 2006a, 32).

Lo sguardo serve da tramite anche nell'espressione del «desiderio del poeta-marito di conoscere il mistero dell'aldilà – attraverso Euridice, riportata fra i viventi – e di poterlo riferire agli uomini nella sua poesia» (Parmegiani, 2011, 127). Lo sguardo si rispecchia in un altro sguardo, ma non può attraversare la soglia della conoscenza e penetrare dietro l'immagine rispecchiata.

In entrambe le opere di Magris il mito è uno degli elementi chiave che orientano la riflessione su alcune fondamentali questioni metaletterarie. «Il mito e lo sguardo» diventa così «lo sguardo attraverso il mito» e, allo stesso tempo, il rispecchiarsi dello sguardo, la formazione dell'identità attraverso la risemantizzazione del mito e attraverso lo sguardo dell'altro.

Bibliografia

- Airoidi Namer, F., Straniero da dove? Claudio Magris e il romanzo «Alla cieca», *Narrativa* 28, 2006, pp. 267-280.
- Apollonio Rodio, *Le argonautiche* (trad. Paduano, G., ed. Paduano, G., Fusillo, M.), Milano 2010.
- Argonautiche orfiche* (ed. Migotto, L.), Pordenone 1994.
- Calvo Revilla, A., Escribir la ausencia, recordando a Orfeo: *Lei dunque capirà* de Claudio Magris, *Cuadernos de Filología Italiana* 17, 2010, pp. 139-152.
- Coda, E., Utopia and disenchantment in Claudio Magris's *Alla cieca*, *Journal of European Studies* 42, 2012 (4), pp. 375-389.
- Curtius, E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino* (trad. Luzzatto, A., Candela, M., Bologna, C.), Firenze 1992.
- De Michelis, C., In viaggio con Claudio Magris, in: *Moderno antimoderno: studi novecenteschi*, Torino 2010, pp. 415-447.
- Jančar, D., La Storia, la sua cieca inquietudine, in: *Incontro Claudio Magris – Drago Jančar in occasione della traduzione in sloveno dei libri Lei dunque capirà e Alla cieca*, *Lubiana, Cankarjev dom, 26 novembre 2009* (ed. Ferrazza, R., Zecca, M., trad. Breclj, V.), pp. 8-11.
- Magris, C., Itaca e oltre, in: *Itaca e oltre: i luoghi del ritorno e della fuga in un viaggio attraverso alcuni grandi temi della nostra cultura*, Milano 1982, pp. 46-47.
- Magris, C., Medea. Tragedia dello straniero, *Corriere della Sera*, 17 aprile 1994, p. 21, http://archiviostorico.corriere.it/1994/aprile/17/Medea_tragedia_dello_straniero_co_0_940417176.shtml [25. 6. 2012].
- Magris, C., Assirtidi, in: *Microcosmi*, Milano 2001, pp. 151-188.
- Magris, C., Identità ovvero incertezza, *Lettere italiane* 4, 2003, pp. 519-527.
- Magris, C., *Alla cieca*, Milano 2005a.
- Magris, C., *L'infinito viaggiare*, Milano 2005b.
- Magris, C., *Lei dunque capirà*, Milano 2006a.

- Magris, C., Mitteleuropa: Se i demoni del mito rivivono nell'odio tra le nazioni, *Corriere della Sera*, 22 agosto 2006b, p. 35, http://archiviostorico.corriere.it/2006/agosto/22/Mitteleuropa_demoni_del_mito_rivivono_co_9_060822019.shtml [25. 6. 2012].
- Magris, C., Brecelj, V., Svet se bo podrl kot peščeni grad [Il mondo crollerà come un castello di sabbia], *Dnevnik*, 24 febbraio 2007, pp. 22-23, <http://narocanje.dnevnik.si/objektiv/230544> [25. 6. 2012].
- Magris, C., The Self That Writes, discorso pronunciato in occasione dell'evento letterario Almost Island Dialogues: Two, New Delhi 2008a, http://almostisland.com/monsoon_2008/essay/pdfs/the_self_that_writes.pdf [24. 6. 2012].
- Magris, C., Badnjevic, D., Gli eroi sbagliati dell'Isola Nuda, *Corriere della Sera*, 8 novembre 2008b, http://www.corriere.it/cultura/08_novembre_08/isola_nuda_0610e0de-ad6b-11dd-8ab4-00144f02aabc.shtml [24. 6. 2012].
- Magris, C., Rubino, M., L'era dell'emancipazione è rimasta senza eroine, *Corriere della Sera*, 14 novembre 2011, http://www.corriere.it/cultura/11_novembre_14/magris_emancipazione_18d5fe98-0eb6-11e1-98bb-351bac11bfea.shtml [24. 6. 2012].
- Magris, C., Narrating history, inventing history: the making of *Blindly*, *Journal of European Studies* 42 (4), 2012, pp. 324-332.
- Milano Appel, A., Mirror Images of Remembrance in Marisa Madieri's *La conchiglia* and Claudio Magris's *Lei dunque capirà*: A Translator's Notes, *Quaderni d'italianistica* XXXII/1, 2011, pp. 37-47.
- Musarra-Schröder, U., La geografia della Storia: «Alla cieca» di Claudio Magris, *Otto / Novecento* 1, 2007, pp. 123-135.
- Ovidio, *Metamorfosi* (ed. Scivoletto, N.), Torino 2005.
- Parmegiani, S., The Presence of Myth in Claudio Magris's Postmillennial Narrative, *Quaderni d'italianistica* XXXII/1, 2011, pp. 111-134.
- Pellegrini, E., La biografia sdoppiata di Magris: «Alla cieca» di Claudio Magris, *La rivista dei libri – The New York Review of Books* 4, 2006, pp. 35-38.
- Prosenec, I., Mit o Argonavtih v romanu *Na slepo* Claudia Magrisa [Il mito degli Argonauti in *Alla cieca* di Claudio Magris], *Keria* 14/2, 2012, pp. 59-71.
- Prosenec, I., "Salire, no, discendere agli dèi": la navigazione mitologica in *Alla cieca* di Claudio Magris, *Gaia* (Université de Grenoble) 15, 2012, pp. 225-252.
- Prosenec, I., "Zgodovina ne teče naravnost, cikcakasto gre": percepcija časa v Magrisovem romanu *Na slepo* [La storia non è lineare [...], va a zig-zag: la percezione del tempo nel romanzo *Alla cieca* di Claudio Magris], *Ars & Humanitas* VI/2, 2012, pp. 9-22.
- Publio Virgilio Marone, *Georgiche* (ed. Ramous, M.), Milano 2009.

Irena Prosenc

Pogled skozi mit: lik pesnika v dveh delih Claudia Magrisa

Ključne besede: sodobna italijanska književnost, Claudio Magris, lik pesnika, pripovedovalec, Orfej, Odisej, Argonavti

Prispevek obravnava lik pesnika, izoblikovan prek pogleda drugega in hkrati prek prizme mitološke pripovedi, v dveh delih Claudia Magrisa: kratkem proznem delu *Saj razumete* (*Lei dunque capirà*) in romanu *Na slepo* (*Alla cieca*). V prvem besedilu podobo pesnika izoblikuje Evridikin glas. Besedilo prek Evridikinega pogleda zre na mit o Orfeju, ga aktualizira in morda tudi banalizira. Roman *Na slepo* prek mita o Argonavtih, prepletenega z Odisejevim in Orfejevim mitom, razmišlja o tem, komu pripada pripovedni glas, ali je avtobiografska pripoved sploh lahko verodostojna ali pa je – hkrati z mitološko pripovedjo – nemara le »*réclame*« in torej predstavlja izkrivljen pogled na osebni, zgodovinski in mitološki spomin. Magris se hkrati sprašuje, ali v sodobni književnosti še obstaja trden pripovedni glas ali pa je ta razdrobljen in negotov glede lastne identitete. V obeh delih je mit torej osrednji element, ki omogoči vpogled v nekatera pomembna metaliterarna vprašanja. »Mit in pogled« tako postane »pogled skozi mit« in hkrati zrcaljenje pogleda: »Nisem se videl, ne poznam se. Če pa mi vi to poveste, vem in lahko pripovedujem.«

Irena Prosenec

Looking through the Myth: the Figure of the Poet in Two Works by Claudio Magris

Keywords: contemporary Italian literature, Claudio Magris, figure of the poet, narrator, Orpheus, Odysseus, Argonauts

The paper analyses the figure of the poet in two works by the contemporary Italian writer Claudio Magris: in the short prose text *Lei dunque capirà* (*You Will Therefore Understand*) and the novel *Alla cieca* (*Blindly*). In both works the figure of the poet is constructed through the eyes of the other as well as through the prism of mythological narration. In *Lei dunque capirà*, the image of the poet is shaped by Eurydice's voice, which filters the Orpheus myth, actualising and perhaps banalizing it. The novel, on the other hand, uses the Argonauts myth, intertwined with the Odysseus and Orpheus myths, to reflect on the nature of the narrating voice. The novel questions whether autobiographical narration can at all be reliable or whether it is to be considered – along with mythological narration – as nothing more than “*réclame*”, representing a deformed view of personal, historical and mythological memory. Magris questions the existence of a stable narrative voice in contemporary fiction, since it appears fragmented and unsure about its own identity. Both works include myth as the central element facilitating reflection on fundamental metaliterary issues. “Looking at the Myth” thus becomes “looking through the myth”, as well as, in Eurydice's narration, looking at a reflection: “I haven't seen myself, I do not know myself. But if you tell me about this, I shall know it and will be able to narrate it”.

Barbara Pregelj

Cruce de miradas sobre *Lepa Vida (Hermosa Vida)*

Palabras clave: Lepa Vida, France Prešeren, Ivan Cankar, Andrej Rozman Roza, Stanka Hrastelj, mitos, canon, subversión

DOI: 10.4312/ars.9.1.192-203

Los eslovenos tenemos varios héroes míticos marcados por la experiencia de la interculturalidad: el buen soberano Kralj Matjaž (el Rey Matías) que duerme bajo el monte de Peca, esperando a que le crezca lo suficientemente la barba para poder entrar en acción; Martin Krpan, hombre fuerte como un roble que liberó Viena del mal y a cambio consiguió un permiso especial para traficar con sal; Peter Klepec, un chico humilde que compartía con los demás su fuerza; y Lepa Vida (Hermosa Vida), la joven madre que por engaño abandona a su hijo y su hogar para viajar en barco al extranjero. Todos ellos tienen origen en el bagaje cultural popular y todos ellos posteriormente han sido objeto de nuevas y distintas adaptaciones artísticas. Entre las adaptaciones literarias por frecuencia sobresale Hermosa Vida, que a su vez ha tenido eco (aunque mucho menor) en la pintura: sobresale la obra de Maksim Gaspari, y la obra de Marko Kociper (2010) en cómic –recogida en una de las versiones literarias más recientes, *Hermosa Vida en acción* de Andrej Rozman Roza.

El mito sobre Hermosa Vida es polifacético. De ahí que en el artículo pueda presentar tan solo algunas miradas sobre la protagonista en lo cual seguiré los siguientes elementos creativos que se solapan: la base histórica, la imaginación popular y de otra índole que han suplido los hechos históricos, y el simbolismo mitológico¹. Después de su aparición en forma de balada en la lírica tradicional, Hermosa Vida fue interesante para numerosos escritores, y también para la historia literaria (donde se pueden registrar al menos doce historiadores literarios que han investigado el motivo de Hermosa Vida), e incluso se extendió a la designación geográfica (al territorio del Occidente esloveno entre Duino y Barkovlje) que suele relacionarse con la literatura del Occidente Esloveno (en el título de la antología *Rod Lepe Vide –La estirpe de Hermosa Vida*, recopilada por David Bandelj). Esta ampliación concéntrica diseminó

* La versión eslovena de este artículo es asequible en: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/>. Slovenska različica članka je dosegljiva na <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/>.

1 Todos estos elementos han sido analizados por Zmago Šmitek en su análisis de Kralj Matjaž (y entre otros personajes mitológicos, también de Hermosa Vida) cuyas conclusiones sigo en esta parte del artículo (Šmitek, 2012, 201).

mucho el motivo original, por lo cual intentaré describir cada uno de los círculos con la mirada predominante, intentando, a la vez, responder indirectamente a la pregunta constante: por qué el motivo de Hermosa Vida fue tan interesante para los autores (y mucho menos para las autoras) y para los críticos literarios, y por qué interesó más que los personajes mitológicos masculinos.

1 El fundamento histórico del mito y sus elementos míticos

Ivan Grafenauer, quien en su *Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi* (*Ensayo sobre el origen, el desarrollo y la desintegración de la balada tradicional sobre Hermosa Vida*, 1943) estudió detalladamente las distintas variantes de la balada tradicional eslovena sobre Hermosa Vida y les buscó las correspondientes variantes a lo largo de todo el Mediterráneo, suponía que estas se basaban en raptos de esclavos históricamente comprobables. Después de la caída de Sicilia, los Árabes empezaron a frecuentar toda la costa del Adriático (en 866 asediaron la República de Ragusa; en 875 alcanzaron la ciudad de Grado), donde robaban y raptaban esclavos que luego vendían en distintos puertos de África y de España.

Este contexto, al menos al principio, es importante para entender las distintas variantes observadas en la lírica popular: Hermosa Vida lava la ropa en la orilla donde a ella se dirige un moro², preguntándola por qué ya no es tan bella como solía serlo. Vida le responde que tiene problemas en casa: un bebé que no deja de llorar y un marido enfermo. Como la protagonista no está conforme con esta situación, acepta la invitación del moro para acompañarlo al barco donde tiene medicinas para el bebé o (en algunas versiones) para irse con él a la corte española (se supone que se trata de una corte mora). De esta manera, el moro rapta a Vida o la persuade para abandonar el hogar y viajar junto a él lejos en barco.

Sostiene Zmago Šmitek que en esta historia mítica no se trata sólo de la descripción de los sucesos históricos,

lo que se observa también es el estado liminal de Hermosa Vida: se trata de una mujer recién casada y de una madre joven, en la parte litoral entre el mar y la tierra firme, entre los deseos y la realidad y entre la sensualidad y la ética. En estas situaciones límites o transitorias el ser humano desde siempre ha sido muy vulnerable (Šmitek, 2012, 308)³.

2 Grafenauer relaciona la palabra eslovena 'zamorec' con la palabra italiana/española 'moro', es decir, con la denominación del Árabe, y Šmitek con el significado de 'alguien de más allá del mar'.

3 Todas las traducciones de las citas del esloveno al español son mías.

Además, afirma que la historia de Hermosa Vida puede compararse con la historia de *Ramayana*, y el moro es según él originariamente un dios ctónico o un demonio del más allá, dado que le lleva a Vida donde ‘el rey o la reina español/a’, es decir, hacia el Occidente, «donde según los antiguos se hallaba el país de los muertos» (Šmitek, 2012, 308).

De otra manera, pero a la vez bastante parecido, entiende el mito sobre Hermosa Vida Mojca Šauperl, quien tiene en cuenta la interpretación de los mitos ideada por René Girard –según este antropólogo de la religión los mitos son testimonios borrosos o modificados de la crisis mimética, el sacrificio humano o el asesinato colectivo– para centrarse en la lectura de Hermosa Vida como narración sobre el sacrificio de ahogo. Esta lectura la apoyan la presencia de los símbolos del sacrificio: el mar, los colores rojo y verde (del mar), los pares opuestos (moro/marinero y padre/marido que luchan por Hermosa Vida, el sol/la luna), la modificación y la suavización de la muerte violenta a un accidente, suicidio o partida al otro país (Šauperl, 2009, 6-7). Según Girard, en los periodos de crisis, la comunidad repite con el sacrificio ritual (la expulsión violenta de uno de los miembros de la sociedad) el asesinato primordial, es decir, el asesinato que concluyó el estado caótico de la sociedad, fundándola y otorgándola la reconciliación fundamental de los conflictos. El rito del sacrificio que representa la crisis mimética, garantiza que la violencia se quede dentro del marco controlable e impide que se produzca la verdadera crisis mimética. El rito en el que participa toda la sociedad, tranquiliza a la misma y atribuye a la víctima un doble significado (es culpable y sagrada a la vez); la sociedad suele elegir la víctima porque por alguna razón destaca del medio: tiene algún defecto físico o bien es muy fea o muy bella. Después del sacrificio, la sociedad suele «liberarse de su sensación de culpa al retirar todo tipo de elementos de violencia tanto del acto ritual como de la narración mítica» (Šauperl, 2009, 5). Esto no cabe olvidarlo también cuando leemos las baladas populares de Hermosa Vida.

2 Hermosa Vida en la poesía popular

Ivan Grafenauer logró reunir 19 variantes de la balada tradicional, que según sus distintos finales dividió en tres grupos distintos, a los que habría que añadir la variante de Resia analizado por Mojca Šauperl (2009, 4) basada en cuatro poemas reproducidos por Robert Vrčon (1998, citado por Šauperl, 2009, 4):

- Las variantes de Ihan con final trágico: el moro bajo pretexto se lleva a Vida al barco y zarpa; Vida, cuando se da cuenta del engaño, se tira al mar y se ahoga⁴ –según Grafenauer, estas versiones datan de los siglos IX y XI;

4 De esta manera, Hermosa Vida repite el arquetipo de mártires cristianas, convirtiéndolo ella misma

- Las variantes de Dolenjska con final elegíaco: en estas variantes Hermosa Vida deja convencerse por el moro para acompañarle a la corte española, aunque ya durante el viaje se arrepiente de ello; en España pregunta al sol y la luna cómo están los suyos y se entera de que el hijo está muerto y el marido está buscándola; Vida está triste y desea volver a casa, pero en realidad no lo hace, de ahí que cuando la reina le pregunta por el motivo de su tristeza le explica que se le ha caído un vaso al agua. De esta manera, de la protagonista activa que encontramos en el primer grupo de variantes, aquí Hermosa Vida se convierte en una protagonista pasiva, anhelante y triste que no hace nada para resolver su situación ni tampoco puede revelar los verdaderos motivos de su tristeza sino al sol y a la luna (Pogačnik, 1988, 27);
- Las variantes de Gorenjska con final feliz: en estas su marido muere, pero el hijo consigue sobrevivir; la protagonista después de ocho años consigue convencer al moro para que la lleve a su casa, o bien vuelve sola, con la ayuda del sol y de la luna, y se reúne con su hijo –Grafenauer explica este final fantástico por la influencia de las leyendas medievales del siglo XIII (Grafenauer, 1943, 328);
- Las variantes de Resia: en estas Hermosa Vida primero elige entre dos hombres (el marinero y el zapatero) y luego tiene un hijo, que en una de las variantes también muere porque su madre está tres años ausente de casa.

En estos poemas, el tiempo no se precisa, y el espacio se menciona muy de paso (en la orilla del mar, al lado de la roca blanca, la corte española). Dado que se trata de una balada que trata los temas de mujeres, en el centro del foco constantemente se encuentra Hermosa Vida. La conocemos a través de los contrastes entre la realidad oscura, desesperante y las promesas de una vida nueva, de los sueños que le brinda la cura de su hijo y/o la llegada a la corte española, y, además, a través de los diálogos (primero con el moro, luego con el sol y la luna, con la reina española), lo que le otorga un tono dramático.

Además de esta perspectiva que ofrece la mirada del narrador, destaca la mirada del moro sobre Hermosa Vida. Esta rompe la narración más objetiva con tonos más dramáticos y un final abierto, que me parece importante porque introduce en la atemporalidad y la imprecisión del lugar inicial la dimensión temporal para vincularla con la hermosura de la protagonista. De la conversación de la protagonista con el moro también se desprende que los interlocutores ya se conocen de antes, y esta mirada

en un mito, dado que al repetir el arquetipo, rompe su vinculación con el tiempo y espacio real y profano, cambiándolo por el tiempo mítico del arquetipo. Pero la ruptura con el tiempo real puede producirse sólo cuando el ser humano se muestra en la dimensión más humana y vulnerable. La balada empieza con la descripción de una Hermosa Vida vulnerable que la protagonista misma explica por el hecho de dormir poco y por lo poco que duerme su bebé. De este modo, desde una mujer más hermosa se convierte en una mujer más humilde y vulnerable. En este estado también elige morir, lo que le convierte en un mito (Šundalič, 1989, 136).

en Hermosa Vida funciona como un reflejo del espejo, provocando el conflicto entre dos papeles de mujer que se excluyen: el rol positivo (y socialmente reconocido) de la madre y el rol negativo de una mujer hermosa que bien pronto puede convertirse en una prostituta.

3 Hermosa Vida como motivo constante de la literatura eslovena

Desde el año 1832, cuando se publicó la adaptación de Prešeren de Hermosa Vida, hasta los años ochenta del siglo XX Jože Pogačnik⁵ logró identificar nada menos que 43 adaptaciones del motivo. Su lista en la actualidad es todavía más larga, aunque han sido muy pocas las autoras que lo han tratado (Pogačnik enumera apenas cuatro).

Para las recreaciones posteriores del mito, las más interesantes parecen ser las variantes de Dolenjska, es decir, las variantes en las que la protagonista se dirige hacia una vida mejor, abandona a su hijo y a su marido, cosa que lamenta enseguida. Estoy de acuerdo con Denis Poniz cuando afirmaba que «la historia básica en sí no justifica todas las adiciones que se han pegado a ella» (2006, 20). En general, según los autores entienden a la protagonista las adaptaciones literarias del mito pueden dividirse en distintos grupos, a saber:

- Como una protagonista romántica: France Prešeren llenó los vacíos en la motivación psíquica de la variante popular con la ponderación de las emociones, esto es, la motivación de la protagonista es saciar la herida en su corazón, su salida está vinculada a su deseo de una vida mejor (de este modo puede entenderse también la conocida comparación sobre las grullas, utilizadas por el moro en su persuasión de Vida: «Cuando no se sienten bien, las grullas / alzan su vuelo sobre el mar, tu conmigo / ven a curarte las heridas de tu corazón.»), con lo cual, tal y como explica Mojca Šauperl, Prešeren le atribuye también a Vida la debilidad de ceder «a la serpiente engañosa» de la que él mismo estaba arrepentido en los sonetos de la desgracia (2009, 3);
- Como una adúltera que según las predominantes leyes patriarcales tiene que ser castigada: en Josip Jurčič (*Hermosa Vida – Lepa Vida*, 1877) por su adulterio y la muerte de su marido se la castiga con la locura y la muerte; en el drama de Josip Vošnjak (*Hermosa Vida – Lepa Vida*, 1893) su decisión de ir detrás de su amor tiene que ser pagada con la muerte de su hijo, lo que al final le rompe también a ella; en Ferdo Kozak (*Vida Grantova*, 1940) la protagonista Vida primero huye al mundo imaginativo, luego a los brazos de su amante, donde experimenta un desengaño que la vacía del todo y rompe; también en la obra de Rudi Šeligo

5 La monografía de Pogačnik sobre las adaptaciones literarias del motivo de Hermosa Vida con el título *La Hermosa Vida eslovena o andando detrás de la milagrosa flor – Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno* se publicó en el 1988.

(*Hermosa Vida – Lepa Vida*, 1978) la protagonista es castigada por su adulterio tanto en el sentido psíquico como físico porque, según sostiene Katja Mihurko Poniž, Vida, además de su vida, destruye también las vidas de hombres, por lo cual el castigo que recibe (se trata de un castigo no-institucionalizado, y por lo tanto, totalmente arbitrario) se considera mucho más justo; con su castigo vuelve a establecerse el sistema androcéntrico de valores que «tanto en el autor como en el lector reafirman el conocimiento de que una mujer casada que elige el adulterio siempre termina siendo castigada» (Mihurko Poniž, 2009, 5-6);

- Como una protagonista anhelante, tal y como la entendía Ivan Cankar en su último drama *Lepa Vida* (1912), donde la acción dramática arranca con el paso de Vida de un hombre a otro, pero la red de distintos significados de este acontecimiento se entreteje con la reflexión sobre la importancia del arte y de la crisis del sujeto a finales del siglo XIX y del inicio del siglo XX (Poniž, 2006, 21), con lo cual definitivamente cambia la imagen del mito. Con su obra, Cankar codificó en la literatura eslovena dos mitos positivos sobre la mujer: el mito sobre la madre y el mito sobre Hermosa Vida, el último en la imagen de una mujer a la que se anhela y que ella misma anhela (Jensterle-Doležal, 2008, 124).

La mayoría de las adaptaciones de Hermosa Vida mira a la protagonista desde la luz patriarcal como un objeto de reproducción. De esta manera la mirada de los autores (predominantemente hombres) revela el poder afirmativo del discurso patriarcal, que advierte sobre las consecuencias indeseables del «deseo femenino» tal y como lo entienden ellos mismos. De ahí que no sorprenda que las autoras no hicieran sus versiones de Hermosa Vida. En este sentido es muy significativa la versión de Stanka Hrastelj (nacida en 1975) quien escribe una 'Antivida'. Su protagonista investiga los mitos, experimenta con el sexo, aborta sin sentido de culpa, es decir, niega los principales elementos del mito: la ausencia del cuerpo y el anhelo, la pasividad y los remordimientos.

Otro texto que cabe destacar es *Lepa Vida v akciji* (*Hermosa Vida en acción*) de Andrej Rozman Roza que de acuerdo con su predominante poética de la subversión no solamente niega los componentes fundamentales del mito (es muy significativo el título que pone en marcha a la protagonista pasiva), sino que también la recontextualiza. Esta vez Hermosa Vida es una madre moderna que va de compras a Trieste donde, mientras descansa en un banco, se pone a hablar con un vendedor de viajes que logra convencerla para que le acompañe y así conseguir una vida mejor. Nuestra protagonista se va con él, y cuando posteriormente llama a casa, nadie coge el teléfono. El poema termina con una moraleja de que todo hubiera podido terminar de otro modo, si la protagonista hubiera tenido una mejor tarifa móvil en la operadora a la que estaba suscrita. Puesto que del final se desprende que, en la versión de Rozman,

la historia de Hermosa Vida no es sino un poema en forma de anuncio publicitario, en el mismo se percibe una fuerte ponderación crítica sobre las palancas de poder actual –la protagonista esta vez logra escaparse del entorno patriarcal, pero no huye del todo de la mala suerte porque sigue presa de la sociedad de consumo, es decir, del instrumento con el que en la actualidad puede manipular el poder.

4 Hermosa Vida y la crítica literaria eslovena

‘Todo lo que puede alcanzar la cultura,’ dice Berdiáyev, ‘es simbólico y no real.’ Si entre nuestros símbolos míticos fundamentales nos imaginamos a Hermosa Vida, Peter Klepec, Kralj Matjaž y al Kurent, esbozamos también nuestras cuatro fundamentales características espirituales. Desde el simple cuento, desde el poema tradicional, el motivo se estaba elevando, haciéndose cada vez más real; al crecer en el contenido, se estaba haciendo cada vez más atemporal, sobrefabulístico, se estaba convirtiendo en un símbolo. No importa que en la primera época estas cuatro figuras tengan un origen extranjero, comunes también a los otros pueblos –ya que su base es universal–, lo que sí importa es que nosotros los modificamos tanto que hasta la actualidad se han convertido en nuestro auténtico contenido espiritual (Ocvirk, 1931).

Estas palabras que en 1931 escribió el pionero de los estudios comparatistas en la Universidad de Liubliana Anton Ocvirk hoy en día pueden parecer demasiado exageradas, pero aun así no dejan de reflejar la situación de la literatura eslovena, y con ella, también de la crítica literaria hasta el año 1991, sobre la cual Matjaž Kmecl en su monográfico *Tisoč let slovenske literature (Mil años de literatura eslovena)* escribió:

Podemos afirmar que la literatura eslovena moderna nació y hasta ‘ayer’ se desarrolló bajo una fuerte presión de la autodemostación nacional. [...] Solemos afirmar que la literatura desempeñaba un papel constitutivo-nacionalista y que el papel que correspondía a los poetas y a los escritores era parecido al de los líderes políticos. Pero aquí estoy utilizando esta constatación archiconocida porque me parece útil en su posible continuación: como los eslovenos a finales del siglo XX por fin alcanzamos nuestra independencia y logramos formar nuestro propio estado, ya no es necesario ver en la literatura eslovena el principal promotor de la nación (Kmecl, 2004, 11).

Denis Poniž llama la atención sobre lo mismo que Kmecl, y teniendo en cuenta a Hermosa Vida escribía:

Por eso mismo podemos hablar de un mito arquetípico y universal a la vez, en el que, se supone, deberían esconderse las características, actos y vueltas

decisivos, típicos del pueblo esloveno y de su 'alma colectiva'. Son precisamente la multitud de obras literarias eslovenas en las que aparece el mito, se adapta y complementa en su totalidad o parcialmente y sus influencias tanto en los creadores literarios como en el pueblo en su totalidad las que supuestamente deberían dar fe sobre la importancia de este mito, e incluso sobre su fatalidad. Y esta fatalidad debería explicar algunas características del carácter nacional tan claramente y sin reparos que es imposible no parar en ellas sin que nos revelen [...] sacudan y ocupen de una manera muy especial también en el futuro (Poniž, 2006, 10-11).

De ahí que no sorprenda que hasta Jože Pogačnik escriba que «el motivo de Hermosa Vida por su característica constitutiva tenía una especie de función rejuvenecedora para el pueblo esloveno» (1988, 312-313), pues estaba convencido de que estaba vinculado con aquellos principios profundos que especialmente en el siglo XIX estaban ayudando a formar la conciencia nacional eslovena.

También los críticos literarios han victimizado a Hermosa Vida, el motivo ha sido sexualizado y considerado desde el punto de vista patriarcal (Blažić, 2011, 247), el aspecto que generalmente ha sido tenido más en cuenta ha sido su carácter anhelante: de esta manera Tine Hribar (1983) escribía sobre el «drama de anhelo»; Taras Kermauner sobre el «poder demoníaco del anhelo»; Dušan Pirjevec (1997) utilizó la denominación «el protagonista anhelante» para referirse al protagonista típico de la novela eslovena; Matjaž Kmecl (1981) en relación con el mismo hablaba del deseo anhelante; la denominación de Pirjevec ha sido retomada y teóricamente repensada por la nueva generación de críticos e investigadores literarios tales como Tomo Virk (1996).

De esta manera, en la literatura eslovena Hermosa Vida, la protagonista femenina y sus características tradicionalmente consideradas como femeninas (la pasividad, la resignación, el anhelo) se han generalizado y han llegado a ser universalmente eslovenas, lo que es muy inusual en las sociedades patriarcales en las que suelen generalizarse los valores y las características masculinos. También en este contexto pueden leerse las investigaciones sobre Hermosa Vida de las críticas e investigadoras literarias de los últimos años que se centran en los aspectos de tentación y de rapto (Avsenik Nabergoj, 2009; 2010; 2014). Son muy interesantes también los textos de las ya mencionadas críticas literarias que contrastan las lecturas tradicionales, patriarcales y hasta misóginas con sus lecturas de hermosa Vida, cuyo punto de partida son las investigaciones antropológicas, sociológico-filosóficas y feministas (Blažić, Mihurko Poniž, Šauperl, Jensterle-Doležal).

Conclusión

El motivo de Hermosa Vida es uno de los motivos más constantes de la literatura eslovena. A diferencia de otros protagonistas míticos, predominantemente hombres, la historia de la madre joven que renuncia a su familia para poder lanzarse a vivir una vida mejor ha sido un desafío constante para los escritores y críticos literarios eslovenos. Las nuevas lecturas del mito y de las interpretaciones anteriores, entre las que se sitúa también este artículo, han procurado llamar la atención sobre los potenciales lectores de Hermosa Vida ante varios aspectos silenciados y también ante el hecho de que el texto de Hermosa Vida de la balada tradicional ha sido lo suficientemente abierto como para abrir un espacio a distintas proyecciones masculinas. El motivo de Hermosa Vida tradicionalmente se ha vinculado con dos nociones e imágenes de mujer muy opuestas: con la imagen romántica, etérea, anhelante de la mujer sin cuerpo, o por lo contrario, con la encarnación de la sensualidad que por el placer propio abandona su familia y su nación. Los textos que invierten estas imágenes tradicionales en 'antiVidas' son mas recientes, escritas por mujeres (Stanka Hrastelj) o autores subversivos de la literatura infantil (Andrej Rozman Roza).

Son precisamente estas últimas lecturas originadas dentro de las fuerzas creativas marginalizadas, como lo son la escritura feminista y la literatura infantil, las que revelan el poder sorprendente y la actualidad del motivo. Y si estos a la crítica literaria tradicional, como confiesa Denis Poniž, muchas veces se le escapaba de las manos, las nuevas lecturas críticas, además de apuntar el potencial creativo que tiene, muestran también sus limitaciones potenciales y reales.

Bibliografía

- Avsenik Nabergoj, I., *Longing, weakness and temptation: from myth to artistic creations*. Newcastle 2009.
- Avsenik Nabergoj, I., *Hrepenenje in skušnjava v svetu literature: motiv Lepe Vide*. Ljubljana 2010.
- Avsenik Nabergoj, I., Podobe zapeljivca in ugrabitelja v slovenskem motivu Lepe Vide, v: *Recepcija slovenske književnosti* (ed. Žbogar, A.), Ljubljana 2014, pp. 11-22.
- Blažič, M. M., Aplikacija teorij pravljič na primeru Lepe Vide v slovenski mladinski književnosti, *Jezik in slovstvo* 6, 2008, pp. 37-56.
- Grafenauer, I., *Lepa Vida. Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi*, Ljubljana 1943.

- Jensterle-Doležal, A., *V krogu mitov. O ženski in smrti v slovenski književnosti*, Ljubljana 2008.
- Kmecl, M., *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana 1981.
- Kmecl, M., *Tisoč let slovenske literature. Drugačni pogledi na slovensko literarno in slovstveno preteklost*, Ljubljana 2004.
- Mihurko Poniž, K., Nadzorovanje in kaznovanje v nekaterih besedilih z lepovidskim motivom, *Annales* 19/1, 2008, pp. 1-8.
- Ocvirk, A., Slovenski kulturni problemi, *Ljubljanski zvon*, 1931, pp. 241-249, pp. 321-327.
- Pirjevec, D., Problem slovenskega romana, *Literatura* 67-68, 1997, pp. 63-75.
- Pogačnik, J., *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno* (Motiv Lepe Vide v slovenski književnosti), Ljubljana 1988.
- Šauperl, M., Poskus reinterpretacije mita o Lepi Vidi v luči mitogeneze Renéja Girarda, *Annales*, 19/1, 2009, pp. 1-10.
- Šundalič, Z., Mit o Lijepoj Vidi, v: *Srednji vek v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (ed. Toporišič, J.), *Obdobja* 10, Ljubljana 1989.
- Virk, T., *Slovenski roman in Evropa: usoda slovenskega romana v dobi postmodernizma*, Ljubljana 1996.

Barbara Pregelj

Pogledi na Lepo Vido

Ključne besede: Lepa Vida, France Prešeren, Andrej Rozman Roza, miti, kanon, subverzija

Lepa Vida je eden najpogostejših motivov v slovenski književnosti. Gre za ljudsko pesem z več variantami, ki se je v teku časa in z vsakim novim avtorskim pogledom še bolj razplastila. Doslej je bilo po letu 1932 evidentiranih 43 literarnih predelav motiva Lepe Vide ter več poskusov njegove priredbe za otroke in mladino.

Avtorica v prispevku predstavi najpoglavitnejše značilnosti motiva v ljudskem slovstvu, pri Francetu Prešernu (*Od Lepe Vide*) in Andreju Rozmanu Rozi (*Lepa Vida v akciji*), torej izvorno/izvorne, kanonsko in subverzivno. Tako uvodoma predstavi ugotovitve o izvoru motiva, sociološko-zgodovinskem ozadju, v katerem je nastal, primerjalno pa tudi elemente medkulturnosti, kronotop pogleda in podobo Drugega. V luči primerjave z drugimi slovenskimi miti (predvsem Kraljem Matjažem, Martinom Krpanom, Petrom Klepcem) predstavi (pogosto precej omejujoč) pogled literarne vede, ki je motiv Lepe Vide pogosto reducirala na motiv hrepenenja, enega najpogostejših motivov slovenske književnosti. Kontrastira ga s sodobnejšimi interpretativnimi pogledi, ki upoštevajo tako feministične teorije kot analizo diskurza moči, izhajajo pa iz ponovnega (subverzivnega, parodičnega) branja motiva, ki ga je v *Lepi Vidi v akciji* predstavil Andrej Rozman Roza.

Barbara Pregelj

Views on *Lepa Vida* (Fair Vida)

Keywords: Lepa Vida, France Prešeren, Andrej Rozman Roza, myths, canon, subversion

“Lepa Vida” (Fair Vida) is one of the most common motifs in Slovenian literature. The motif is from a folk song with many variants which in the course of time, and with each new author's view, assumed further layers. So far there have been 43 literary variations on the Fair Vida motif recorded since 1932, as well as many instances of arrangements for children and youth.

In this paper I present the main characteristics of the motif in folk literature, in France Prešeren (“Od Lepe Vide”; “Of the Fair Vida”), and in Andrej Rozman Roza *Lepa Vida v akciji* (Fair Vida in Action), that is, the source/original, the canonical, and the subversive. I initially present the findings about the origins of the motif, the sociological-historical background against which it came into being, as well as comparative elements of intercultural and chronotope views and the image of the Other. In the light of comparisons with other Slovenian myths (especially King Matjaž, Martin Krpan, and Peter Klepec) I present the (often rather restrictive) view of literary criticism which frequently reduces the Fair Vida motif to the motif of longing, one of the most common motifs in Slovenian literature. I contrast this with more modern interpretative views that take into account both feminist theory and analysis of the discourse of power as it derives from the repeated (subversive, parodic) reading of the motif which Andrej Rozman Roza presents in *Lepa Vida v akciji*.

Anja Moric

Peter Klepec: from a (Local) Hero to an Allegory (National) of Weakness *

Keywords: Peter Klepec, hero, myth, border, nationalism

DOI: 10.4312/ars.9.1.204-226

Preface

Myth is a subject of study in almost all the disciplines of social sciences and humanities (theology, philosophy, anthropology, psychology, history, literary theory, etc.) (Hrženjak, 1999, 45), therefore it cannot be defined only by one single definition. In very broad terms, we could say that myth is “a story about something significant” (Segal, 2004, 5), whose mission is to give meaning and clarify things which it “surrounds with an aura of universality, absolute truth” (Jocić, 2003, 186).

The word *mythology* means both “narrative forms, stories that are known to us, as well as interpretive discourses” (Detienne, 2008, 10). Mythology is a characteristic of all, past and present, human groups (Velikonja, 1996, 21; see also Armstrong, 2005). It is a “complex system of notions, beliefs, and symbols that a certain social group fosters”, in short, a manner of “self-comprehension” and “self-presentation” of a particular society (Velikonja, 1995, 26). Each social segment has its own myth; therefore, to understand what is happening in a society we must be familiar with its mythology (Velikonja, 1996, 11-12).

Modern (political) mythology consists of traditional and ideological myths, whereby the traditional myth forms a foundation or base; and ideological myth is its derivation (Velikonja, 1996, 28). Traditional myths are rooted in the collective memory and are historically more or less constant and relatively unchanging. They are internalized (endogenous) means of “thinking, valuation and functioning of a society” which derive from ancient traditions. The ideological myths are exogenous – that is, they comprise a story, which is produced by an interested group with a focus toward the future. Traditional myth poeticizes the world, while the ideological myth politicizes it (Velikonja, 1996, 7-28). The traditional myths include ancient stories about heroes, such as Peter Klepec who is dealt with in this

* The Slovene version of this article is available on: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>. / Slovenska različica članka je dosegljiva na <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>.

present article. The ideological myths supplement the story or interpret it in its own terms or anew.

Mythology is directed towards a clearly defined goal, where myths are involved stories that “mobilise, integrate, interpret, communicate” (Velikonja, 2003, 9). They are important both in the creation and strengthening of a sense of cohesion in societies, as well as in the creation and preserving of collective identities (see Svein Stugu, 2003, 3) and national ones as well (see, for example, Smith 1999). In promoting various identifications, the so-called heroic myths, with which it is very easy to identify, are very successful. “The image of the hero or protagonist has in human history always been an instrumental representation, which has in the light of a number of religious, political and other ideologies often served as an agent of a dominant social ideology and a reproductive means of social order” (Šaver, 2006, 72). Hourihan (1997, 2) finds that the stories of heroes and quest myths in today's Western culture occupy a central place. They appear in legends, tales, children's and youth adventure literature (e.g., *Robinson Crusoe*, *Robin Hood*, *The Lord of the Rings*), in film productions for children and adults (e.g. *James Bond*, *Batman*, *Indiana Jones*), and finally in computer games. They are so ubiquitous that they have become a reflection of reality (Hourihan, 1997, 14), or the individuals themselves perceive them as real. Therefore, it is probably unnecessary to emphasize the role of these myths in transferring values. However, it is not necessary that mythology, or interpretation and usage of mythology, always remain unaltered.

Detienne wrote that “the world of repetition” is “also the world of mutability” (Detienne, 2008, 86), whereby he meant the variations resulting from numerous reiterations of the same story. To slightly paraphrase his thought, we can say that the message of the mythical story with its “repetitions”, or usage in different historical (or social) circumstances, varies even though the story itself (the traditional myth) does not change, whereby a large role is played out by discourse. According to Foucault, discourse is a mode of “application and design of knowledge about specific areas of practice. It is the creation of ideas, images and practices that create and enable ways of speaking, creation of knowledge and control of behaviour that are associated with objects or areas to which the discourse relates” (Hrženjak, 2002, 387). Foucault emphasizes the historical contextualization of discourse, which means that they are changing in different periods and “discursive genres” alongside with them—such as folk tales, myths and stories, and some forms of ritual interactions (Vezovnik, 2009, 9). In this way, the myth in different (or even the same) historical periods is used and interpreted differently.

The purpose of this paper is to show the changing role and diversity of interpretations of myth in time and space using the example of folk and literary hero Peter Klepec. I

focused on the historical changes in the perception of Peter Klepec: namely, on his (local) function at the time of the Hapsburg imperial policy, the process of his nationalisation, and dilemmas that arose following the division of the Čabranka-Osilnica area; i.e., the originating area of the creation of the legend of the two countries (Croatia and Slovenia). I showed that Klepec was due to different historical circumstances and (interpretive) discourse used for different purposes. First, he served as a symbol of strength and survival in the Čabranka-Osilnica valley, and then as the Hapsburg myth that justified the existence of the monarchy facing the hostile Ottomans, and lastly as an allegory of a servile Slovene, who is always just a faithful bondsman to other masters (first under the Austro-Hungarians and then the European Union).

At the beginning of the article I observe whether Peter Klepec is a hero, and then I introduce the function of the myth of Peter Klepec through different time periods. I do not focus on the literary genre, but the role of folklore and literary figures in the creation of the local and wider Slovenian identity. In my work I used interviews and informal conversations with the inhabitants of the valley, and also a very good local expert of the situation in the valley, amateur ethnologist Marko Smole,¹ which complement an otherwise descriptive and analytic article. Since the character of Peter Klepec, unlike that of *Fair Vida*², *King Matthias*³ and *Martin Krpan*,⁴ has not been discussed in detail in Slovenian ethnology, folklore, literary, and other science, and because scientific publications on Klepec do not exist in Croatia⁵ either, I want to encourage further research with this paper (perhaps even as the result of a cross-border cooperation).

Peter Klepec – a hero? Truth or fiction?

The narrative hero Peter Klepec is known (and laid claim to) by the inhabitants of the Čabranka-Osilnica valley, the border area on the Croatian and Slovenian side of the border. There circulate a number of quite similar stories about him, in which a frail illegitimate child Peter becomes a strong man, whose supernatural powers help the needy and drive the enemies from these regions.

1 Marko Smole owns the Palčeva šiša ethnological collection in Plešče in Croatia. He lives in Ljubljana, but is very active in Plešče in Croatia. One of the interlocutors lives in Slovenia and two on the Croatian side of the border. Due to the wishes for anonymity of the three interlocutors, I do not cite or use their surnames in the article. I only provide their names.

2 A study on the ballad of Lepa Vida was written by Ivan Grafenauer in 1943. See also Ovsec, 1998.

3 See, for example, Grafenauer, 1951; Šmitek, 2009; Kroje, 2014.

4 See, for example, Hladnik, 2002 or / and Jazbec, 2009.

5 I obtained information for Croatia from Ana Perinić Lewis, PhD, Institute for Anthropological Research, Zagreb, who researches heroes and people with supernatural powers in the area of Gorski Kotar.

Is (was) Peter Klepec a hero? First of all, let us take a look at the definitions provided by the Dictionary of the Slovenian Literary Language (hereinafter referred to as: SSKJ) where *hero* is defined as: “a man who did an exceptionally courageous, heroic deed; a champion”, and as a character from Greek mythology, “someone of human and divine traits and qualities, demigod” (Bajec et al., 1994).

The SSKJ (Bajec et al., 1994) continues with the following: “a man who endures, performs feats which require great strain, sacrifice”, “an exceptionally courageous, fearless man”, “a man who is admired because of some inspiring quality”, “a main, central character in a literary work”, or “a person of whom it is recounted”, and even somewhat chauvinistically, “a man which is distinguished by some trait or by some action”, and lastly, “a handsome, strong man”.

In his theory of the cult of the hero, Thomas Carlyle, a historian, described heroes as having a major importance for humanity, where he wrote that the history of the world is “but the biography of great men”. He defined various forms of heroism characteristic of different historical periods, starting with paganism, in which heroes had been equated with the gods, and Islam⁶ where the hero has been “degraded” to God’s envoy. In the modern era, the following come to the fore: the hero as poet (e.g., Dante), the hero as priest (e.g., Luther), scholars (e.g., Rousseau), and rulers or kings, who embody all the previous stages of heroism (Carlyle, 1913, 239). All the above mentioned heroes have in common the following: “primal courage and honesty” (Špelec, 2013, 236).

What about narrative heroes? Do they differ significantly from the aforementioned “true” heroes? Zmago Šmitek claims that a folktale hero is distinguished from the “ordinary” people by “specific physical characteristics and special abilities”. Classical heroes “mimic the actions of former gods or famous ancestors”, which is reflected in the mythical notion of circular time or eternal reiteration of “similar circumstances”, which together with educational and national awakening content leads to the fact that *the hero becomes part of the national (Slovenian) identity* (Šmitek, 2005, 5). As shown below, this also happened with Peter Klepec. The hero is articulated through juxtaposed antitheses of good versus bad, positive versus negative, and as such cannot exist without the adversary (see Šmitek, 2005, 6; also Hourihan 1997). Stories of heroes are placed into a “recent past” and domestic or familiar environment. Because of their supernatural abilities (e.g., extraordinary powers), the heroes even begot a demigod status and “some mythical splendour” (Šmitek, 2005, 6) in ordinary people’s eyes.

6 Carlyle uses the term “Mahometanism”, which today has a pejorative connotation. Therefore, I replaced it with the word “Islam”.

Given the fact that Peter Klepec is both a folklore and literary character, let us take a look at the categorisation of literary heroes, as drawn up by Northrop Frye (2004, 39-40). He classified the heroes into five categories according to their powers. The first type of hero is a divine creature with superhuman strength and the story about him is called a myth. The next type of hero appears in legends, folk tales and fairy tales; it is a human who exceeds ordinary people and has the ability to work miracles. The third type of hero is the hero of the epic poem or tragedy that is not placed above the people, however, he is braver, stronger, and smarter than them. The fourth group covers heroes that are similar to us, or, in other words, heroes of realistic literature; and the fifth group demonstrates intellectually and spiritually below-average or ironic heroes. However, within a literary or narrative work different types of heroes can be intertwined (Zupan Sosič, 2013, 215).

You could put Peter Klepec under almost any of the described characteristics of the “true”, folklore and literary heroes. Tales of Peter Klepec include characteristics of (heroic) tales, as well as fairytales. They combine realistic elements, that include: the names of places and persons, the hero's personality traits, descriptions of historical reality (that is, he serves as a shepherd, Turkish invasions), customs and fairytale elements – e.g., magical assistants (fairy, ox), the hero's miraculous powers, and the fight between good and evil, where good always triumphs (see, for example, Goljevšček, 1991, 42-46).

At the outset, the stories (which may continue in other stories about the triumph of Klepec over the Turks,⁷ Hungarians, etc., or it can independently form a closed narrative) are similar and describe Peter Klepec as a poor and frail boy, further underprivileged by the fact that he was an illegitimate child. To help his mother who could not provide for their livelihood, he had to work as a village shepherd. Because of his frailty, he was insulted, mocked, and beaten by other shepherds if he disobeyed. In accordance with Campbell's definition of the archetypal hero's journey or adventures, Klepec dissociates from his everyday world and ventures into the realm of the supernatural. Most often the stories depict Sveta gora (Holy Mount) “where he encounters fairytale forces” (fairy, Mary, angel, God) and “wins a decisive victory”. Finally, he returns “endowed with the power to help his fellow man” (Campbell, 2007, 48-57) or the local population, and even saves the entire empire from the Turks. Depending on the source of the power of Klepec or his encounter with the Supernatural, the narratives might be divided into three groups: stories in which a Christian assistant (God, Mary, the angel) is present, those involving a

7 In this paper I sometimes use terminologically inappropriate term “Turks” or “Turk”, because such form is used in the narratives about Peter Klepec. The correct term would be “Ottomans”. For a more detailed explanation, see Pust, 2007, 210.

non-Christian assistant (fairy, fairies,⁸ ox), and those that combine both types of assistants.⁹

The heroism of Peter Klepec was particularly confirmed in his struggle against the Turks. Tales of Peter Klepec do not determine when this took place; however, the Turks really ravaged and wrought havoc across the country in the 15th and 16th centuries (see, for example, Simonič, 1971). Although they have never conquered or annexed these places under the Ottoman's reign, the Turks repeatedly plundered, burned down villages, and took inhabitants captive. Because of this, many places were desolated, while inhabitants emigrated to the Kočevsko and White Carniola (Bela Krajina) regions (Primc, 1995, 11). Many place names and stories associated with names given to places are nowadays still reminiscent of the Turkish raids. According to one of the stories, the Turks once came to Osilnica and offered oats for the horses to nibble right off the altar of Osilnica Church. When Klepec heard this, he uprooted a tree and used it to thresh the Turks, thus driving them from the territory. Nowadays, the name of the "Turki" (Turks) village reminds us of this event (Primc, 1995, 19). The still-present memory of the Turks is evidenced by the fact that the inhabitants of the valley even today say when someone steals something that they "acted like a Turk, to turcized sth." (slov. "*poturčil*") (Slavko, 2014). Furthermore, the narratives of Klepec also feature a myth of the Ottoman invasions which is very important in terms of Slovenian national identity (see Bartulovič, 2012), which I will discuss in more detail later in this paper.

The fame of Klepec even reached the ears of imperial Vienna. In order to prevent a military conflict, Klepec struggled with the strongest Turkish soldier, vanquished him, and thus saved the Austrian Empire from the Turks (see for example Poženčan, 1847, 84). By way of gratitude, the emperor granted him the right of free hunting and exempted him from paying taxes, or even gave him a title of nobility. In such stories about Peter Klepec, we come across the features of the so-called Hapsburg myth because Klepec acts as the saviour of the empire – as did later Levstik's Martin Krpan, about whose mythologisation wrote Bojan Baskar (2008). In my mind's eye, both Krpan, as Baskar noted, and Klepec represent "an image of the exemplary, devoted, transnational rural people, who remained faithful to the Empire until the last breath" (Baskar, 2008, 87). Worship of Hapsburg rulers was in varying degrees characteristic

8 Klepec found a dormant girl (in some stories even two or three) sleeping on a clearing. So that the scorching sun would not burn her face, he tore off the branches of a tree to make a shade. Out of thankfulness the girl, who was in fact a fairy, fulfilled his wish to become very strong.

9 Čater (1995) "combined" the notions of Christian and non-Christian assistants. According to his version of the story, Klepec pleaded to God for strength, whereby a fairy appeared fulfilling his wish. According to the narrative of Jože Ožura (2002, 7), Klepec turned to Mary for help on the Sveta gora, and God upon hearing his wish, fulfilled it through the good fairies. Therefore, a combination of several assistants is at play.

of almost all Central European literature¹⁰ (Kos, 1991, 51), and also of Slovenian.¹¹ Since the 1860s until the First World War, the Viennese (or imperial myth) acted as an idealized reference that characterised Central European societies. Austria was supposed to protect small nations and Europe against the Turkish danger (Velikonja, 1995, 31). However, German nationalism eventually led to the decline of the Austrian mission, and consequently to a destruction of the awareness of belonging to Central Europe¹² (Bučar, 1991, 61).

Did Peter Klepec really exist? Was he a real or fictional hero? There is not any material evidence of his existence. The inhabitants of the valley mostly believe that once there really lived a very mighty man (Primc, 1995, 6), but they do not attribute any supernatural powers to him (Mirjana, 2014; Slavko, 2014).

The “revival” of Peter Klepec – or whose hero is Peter Klepec?

The Čabransko-Osilnica region, is where the character of Peter Klepec developed, changed and persevered over the centuries, and was at different times and under different rulers often administratively united, as well as divided. Administratively, it belonged to the Dominion of Gotschee that stretched “over the Kočevsko region to Grobničko polje (field)” and most of the time belonged under one ruler: the patriarchs of Aquileia, the Ortenburgs, and Cillis. Only after the extinction of the latter, when the part of the Dominion was usurped by the Frankopans and Zrinskis (from the 16th to the 18th century), it was divided into Croatian and Slovenian parts (Primc, 1997, 7-12), or between the Austrian and Hungarian part of the Hapsburg Empire (Smole, 2014, 24). Since Slovenian independence in 1991, the inhabitants of the valley are separated by the border between Slovenia and Croatia,¹³ which has brought quite a few problems and promoted national divisions. Prior to this, they have not been as pronounced, since the valley was a culturally linked area, where residents still speak a common dialect, called the “speeches in the Čabranka and Upper Kolpa valley”¹⁴ (Smole, 2010, 29).

10 For details on the Hapsburg myth in Austrian literature, see Magris (2001).

11 For details on the Slovenian Hapsburg myth, see Kos, 1991, 41-53.

12 For details, see Bučar, 1991, 55-65.

13 In his book *Kje se slovensko neha in hrvaško začne*, Marko Zajc (2006) wrote extensively on the Slovenian-Croatian border and relations.

14 Naming of the dialect as “speeches in the Čabranka and Upper Kolpa valley” is used because its speakers do not identify with the official designation of the dialect, i.e., the “Kostel dialect” (Smole, 2010, 28). The development of the dialect was most strongly influenced by dialects from various regions of the Upper Carniola (Kranjska) region, the dialect of the Gottschee Germans, and to a lesser extent also by dialects of immigrants from Croatia and other places (ibid., see also Primc, 1997, 12-16).

Up until the 1980s Peter Klepec was, together with his (remote and economically impoverished) valley, almost forgotten because according to Primc (1991, 5): “Fairytale were not desirable (arguing that they are making people dumb), since socialism cannot be built on the basis of fairytales.” However, the Municipality of Osilnica then decided to name the territory of the municipality “The Land of Peter Klepec”, which would primarily serve for promotional purposes and for promoting tourism.¹⁵ This kindled controversy over whose hero Peter Klepec actually is, which persists to this day. Interest in him awakened in the Croatian part of the valley in 1990 (Primc, 1991, 5), when the Klepec family originating from the house in Mali Log requested that a “purely honest account” about Peter Klepec should be written down which is also why Primc decided to write his book *Peter Klepec in njegova dežela* (Peter Klepec and his country). However, as we will see below, giving an “honest account” can be very complex. None of the stories explicitly mentions the national origin of Klepec, but they rather differ in where he lived and where he was born. As regards to his place of birth¹⁶ or residence, two options seem to emerge: namely, that he was born in Osilnica (e.g. Bevk, 1963; Poženčan, 1847) or its surroundings; or that he was born on the Croatian side of the border in Mali Log (see Primc, 1991; 2006) or Čaber (e.g., Čater, 1995; Vertec, 1880). Supposedly, a small house stood in Mali Log already from the 12th century, apparently built by Klepec. He brought an enormous beam from the Holy Mount, which served for roofing. In his 1898 work *Gorski kotar: slike, opisi i putopis* (*Gorski kotar: Images, Descriptions and Travelogue*), the Croatian travel writer Dragutin Hirc wrote that he had seen inscribed on the birthplace of Peter Klepec the year 1712, as well as the aforementioned beam (Hirc, 1993, 146-149). During World War II, in 1942, the village was burned down by the Italian Army. The house of Klepec also burnt down. However, even to this day the former residents of this house claim to be descendants of Peter Klepec. Primc (1991, 20), who talked to them, writes that according to oral tradition the said house has been owned by the Klepec family around 820 years before the burning. In front of the house now stands a monument – a statue of Peter Klepec, carrying the beam.

In August 2014, I attended a literary evening of a local writer and poet Zlatko Pohobradsky at Palčeva šiša in Plešće on the Croatian side of the valley. After reading excerpts from his works, an interesting discussion developed as to whom Peter Klepec actually belongs. A falling out about the origin of Klepec almost occurred among the participants of the debate from both sides of the border, who know each other and otherwise foster good relations. They responded to my somewhat provocative question whether they believe that Peter Klepec connects or divides the inhabitants of the valley

15 Under this name, the municipality is promoted even today.

16 The information of the death of Klepec can be found in Hirc (1993, 149): supposedly he died in Budim, 85 years old.

with a half-joking, but nevertheless serious answer: "At the moment, he obviously divides us." Then they told me that such division was not known to them before 1991. Therefore, Peter Klepec "has become" a Slovene or Croat only after the establishment of the border regime, and the consequent increase in ethnic discrimination (on this, see, e.g., Primc, 2006, 32, Knežević Hočevár, 1999, 201).

Trying to resolve the dilemma of whether Peter Klepec was a Croat or Slovene seems absurd. He is claimed by the inhabitants of the valley on both sides of the border. That is, Klepec is Slovenian for Slovenes, and Croatian for Croats. In my opinion, it would be most correct if he was seen as a common hero of all the inhabitants of the valley. According to Smole (2014), these places have been characterised by specific identification before Slovenian independence because the residents are still reluctant to define themselves as Slovenes or Croats. However, if they have to identify themselves, they decide on a situational basis, depending on which identification seems more suitable to them at the given moment. In this area, identifying with "Slovenianness" or "Croatianness" is ambivalent and is reflected in a "more or less rich repertoire of identity sources and in a more or less complex manner of handling them" (Knežević Hočevár, 1999, 211). Therefore, I believe that in the past it did not matter to which nationality Klepec belonged. What was important was his contribution to the community, which in difficult times identified with him, irrespective of the border. In fact, the inhabitants of the valley shared a common destiny for centuries (Ottoman raids, wartime internment, marginalisation, and underdevelopment of the region) in which ethnicity did not play a (greater) role. In 1991, Primc (1991, 7) noted the following regarding the relationship¹⁷ between the inhabitants of the valley:

Children of this region are still visiting the school which is closer and cheaper. Thus, in some parts Slovenes visit Croatian elementary schools and Croats the Slovenian ones. [...] It is similar with employment. Even more Croats than Slovenes are employed in the LIV plant in Osilnica; and more Slovenes are employed in Plešče on the Croatian side, etc. The artificial republic border which divided the Land of Peter Klepec between the two republics is no obstacle to prevent people from marrying, having fun together, offering a hand and cooperation. Even the deceased are sometimes buried regardless of the republic borders, not to mention visiting of churches. In addition, some Slovenes even have their telephone connection provided by the Croatian Post and vice versa, and the same is also true for electricity and other matters.

17 However, it can also be found in the stories of the inhabitants of the valley, collected and edited by Marija Makarovič, and depicted in the very title of the book – *Dva bregova, eno srce* ("Two banks, one heart").

However, in 2006 he already mentions the difficulties caused by the border (Primc, 2006, 32):

People (in Croatia) are being forced to identify themselves as Slovenes or Croats. [...] They have successfully divided pupils, so that Slovenes drive only to Slovenian and “Croats”¹⁸ to Croatian schools. It is similar with employment. [...] Before the road ran by Kolpa and Čabranka, partly on the Slovenian and partly on the Croatian side. Today they made a traffic arrangement on the Slovenian and another on the Croatian side. [...] Thus, politicians divide a once-unified Gebarija region into Slovenian and Croatian, and in this way divide the people as well.

Since Slovenian independence, matters therefore are not as straightforward anymore. Otherwise, the border between Slovenia and Croatia existed already within the former Austro-Hungarian Empire, and later the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, but it “had a completely different administrative and political character” (Riman, Markelj, 2014, 128; see also Bufon, Markelj, 2010, 482), and did not present major problems to the inhabitants. By contrast, the bureaucratic procedures are today causing major problems to my interlocutors. Thus, many inhabitants of the border area do not even own a local border pass¹⁹ because the procedures are too complicated for them (Mirjana, 2014; Slavko, 2014; Smole, 2014). A once vibrant social life, which connected the people of Osilnica and Čaber (and, of course, the surrounding villages) has died out. For example, the residents of Čaber no longer go to dances in Osilnica. They venture across the border only occasionally to visit their relatives or the cemetery. Duška Knežević Hočevar (1999, 165) also found that the locals “see the new transnational border as a highly disruptive and divisive element”. In recent years, the border regime has escalated, “especially with the introduction of the local border crossing near Zamost in 2007, and later the Schengen border regime which unfortunately has not eased up even after Croatia’s entry into the European Union in 2013” (Smole, 2013, 25).

One might say that throughout the centuries Peter Klepec served as a symbol of strength and survival in these remote and economically disadvantaged locations. Besides the common dialect, Klepec is also one of the elements that still connects (albeit occasionally also divides them at the same time) the inhabitants of these locales, despite the difficulties brought about by the state border.

18 The quotation marks were added by the author of the quote.

19 In 2001, Slovenia and Croatia signed an agreement on border traffic and cooperation between the Republic of Slovenia and the Republic of Croatia (SOPS). A special local border pass was introduced for the population by the Slovenian-Croatian border (Bufon, Markelj 2010, 484) to facilitate crossing of the border.

Peter Klepec is (was) a common hero of the inhabitants of the valley on both sides of the border, but as a national hero, he was however mainly manifested and preserved in Slovenia. In Croatia, he is less well-known because he is present only locally – on the Croatian side of the Čabranka-Osilnica valley. For example, Željko Malnar (2011) has written the following: “About Peter Klepac, or as he is called by the Slovenes Peter Klepec, more documents can be found in Slovenia than here. A renowned Slovenian writer has written a picture book about him, and RTV Ljubljana has recorded a radio show about this popular character for children.” Probably the reason why Klepec is less popular in Croatia than in Slovenia lies especially in the fact that children are not taught about him, as is the case in Slovenia. Children from the Croatian side of the valley are only acquainted with him if the local hero is given some attention by the teachers (Mirjana, 2014). However, on the Croatian side of the Čabranka-Osilnica valley the myth of Klepec is handed down through oral tradition.²⁰

From the local to the national hero

In Slovenia, the journey of Peter Klepec from a local to national hero began with various publications in the press, which had the purpose of encouraging national consciousness within the Slovenes. National awakening in the second half of the 19th century meant, for the Slavic population of the Inner Austrian lands that did not have national awareness, “a radical break with the past and establishment of a new collective identity” (Jezernik, 2013, 7-8).²¹ Because the Slovenian bourgeoisie within the Hapsburg Monarchy was economically and politically too weak to be able to demonstrate a tendency to create their own country, it donned an apolitical mask, and seemingly focused solely on the concern for Slovenian culture (Jezernik, 2013, 7-8). Perception of culture as the most important means of the nation's self-realisation was not unique to the Slovenians, but also of other Central European nations. “The culture should be the awakener of these nations, that in this ethnically fragmented territory prepared uprisings against foreigners, and which impacted the shaping of national and political consciousness. In other words, its associative agents: the nation was in this area constituted primarily as a cultural and linguistic community” (Velikonja, 1995, 30). The Slovenian nation, which was for centuries without political independence, and did not fight major wars, could build its national self-confidence only on “great men”²² (Jezernik, 2013, 8), which

20 Ana Perinić Lewis, PhD told me that the Croatian archives contain a number of manuscripts of stories about Peter Klepec that have been collected by Croatian ethnologists in the Gorski Kotar region.

21 For details about the Slovene national awakening, see Jezernik, 2008.

22 Preference was given to writers who wrote in the Slovenian language, for example, Vodnik, Trubar, and Prešeren (Jezernik, 2013, 9).

were usually literary figures. Simoniti even notes that in Slovenia there formed a mythology of “quasi heroes”, since “Slovenes did not have major generals and politicians”, our “enlightened people” were not of a true religion or of Slovenian descent, so we did not have the right historical persons which could be uplifted into heroes. According to him, the “false” Slovenian heroes are the following: King Matthias, Peter Klepec, and Martin Krpan. “Awareness about the country, the Slovenian language, and the ‘famous history’ of Turkish struggles from the 15th to the 18th century, offered enough material to the 19th century ethnographic romanticism, romantic historiography, and national enthusiasm of intellectuals to recall (write) or create stories themselves that were in the distant past apparently related to the truth. This resulted in myths that have influenced the formation of national self-esteem” (Simoniti, 2003, 75-76).

The Spring of Nations in 1848 spurred the nationally conscious Slovenes to more intensive collecting of traditional folk material. This also includes the story of Peter Klepec which became topical again – this time not only locally but nationally. It was necessary to find a folk hero comparable to the heroes of other nations, who should serve as an example to Slovenes (Smole, 2012, 1). Below I present some examples of the nationalisation of the myth of Peter Klepec, while simultaneously touching upon the Hapsburg myth, and the myth of the Ottoman invasions, occurring side by side.

The story of Peter Klepec written by an unknown author was first published in *Kmetijske in rokodelske novice* (*The Farming and Craft News*) in 1846. The story entitled *Peter Klepec, silni slovenski junak* (*Peter Klepec, a Mighty Slovenian Hero*) talks about how Peter Klepec somewhere in the vicinity of Kraljevi vrh defeated the enemy's strongest hero, and thereby protected some unknown king. Inhabitants of Osilnica and some of the nearby Croatian villages were to be granted nobility by way of gratitude, but which “their elders lost through negligence”. The author of the publication significantly names Klepec as “our mighty hero” and “heroic son of Slovenia”, and expresses a desire that future researchers among the inhabitants of these places would also unearth a song about Peter Klepec, as he says: “As Serbs and Montenegrins praise brave deeds of their heroes, the Croats and Slovenes also maintain a memory of their mighty heroes in the songs for the coming generations.” The next issue of the *Farming and Craft News* includes the author, this time signed as Sevčan (1846, 204), analysing the story and trying to set it in a historical period. He sets it in the 13th century at the time of Mongol invasions, before which the Hungarian King Bela IV fled at the time of the Battle at Grobničko polje (field). The author lists Klepec among the so-called “heroes of the Grobničko polje”.

A year later, on 6 January 1847, the first collector of Slovenian tales and legends, Matevž Ravnikar – Poženčan,²³ published another version of the story in the *News* entitled: *Še ena povest od Petra Klepca* (*Yet Another Tale of Peter Klepec*). It speaks of Peter as an illegitimate child of a poor mother, frail shepherd boy, to whom on a Midsummer's Eve an ox bestowed strength because he helped him in a fight against another ox. The story continues with the victory of Klepec over the Turkish giant, and consequent banishment of the Turks from the land. In this story Klepec already emerges as a protector of the emperor and (trans) national hero. Thirteen years later, in August 1860, the *News* re-published the story simply entitled *Peter Klepec*, in which the Austrian emperor is called a “graceful prince” and Klepec a “man that has no equal”. The stereotypical use of adjectives and synonyms when it comes to the Turks is also interesting – for example, “haughty Turk” and “bloodthirsty Adversary” (*Kratkočasnica*, 1860, 244-245). From the publication occurring 12 years later, it is obvious that the perception of the “good emperor” and “evil Turk” took strong roots:

“I am Peter Klepec of Čuber and I cometh here to grapple with the Turkish giant, and if God giveth and by heroic mirth, *I spare You and your beautiful country*.’ The *Graceful Emperor* smileth bitterly shaking his head, methinks, a man of so youthful and frail looks, as Klepec had, how could he beat this golem Turk!” (Vertec, 1880, 138-139).²⁴

This juxtaposition of good (emperor, empire) versus evil (external enemy, Turk), or potential threat to the empire by the Turkish enemy, has for many years fed and inspired the Hapsburg myth.²⁵ In it Peter Klepec acts as a loyal emperor's bondsman (see the underlined text above) and saviour of the empire. Therefore, we can say that the existence of the Hapsburg myth required the existence of the myth of the Ottoman incursions. Although since 1683 the Ottoman Empire was no longer strong enough to seriously threaten the Hapsburg empire, Hapsburg propaganda, however, exaggerating the intensity of the Turkish threat and collective threat to Europe, enhanced the feeling of their own indispensability in the defence against the Turks (Jezernik, 2012, 19). With the awakening nations of Central and Southeastern Europe in the 19th and early 20th century, the latter fostered a metaphor of a bulwark, or “the sense that it was their nation who had borne the brunt of protecting Europe against the Ottomans”.

23 For details about the work and life of Matevž Ravnikar – Poženčan, see Kroječ, 2008a and Stanonik 2009, 153-156. There are 14 preserved handwritten notebooks of Poženčan kept by the National and University Library, Ljubljana [Ravnikar-Poženčan MS-483], wherein he writes of Peter Klepec in the second notebook, also published in Ravnikar 2005.

24 Underlined by the author of the paper.

25 The negative perception of the Ottomans was also spread by Valvasor, who, as noted by Simonič (2008, 56), through “physical and ideological confrontation” with the Ottomans, “indirectly through literature and the educational system influenced the Slovenian historical consciousness and identity”.

Slovenian writers have also emphasised the glorious Slovenian past and its service to Western nations. The period of the “Turkish wars” was considered a difficult one, but at the same time “the most heroic period of the Slovenian nation” (Jezernik, 2012, 21). In doing so, Peter Klepec came in very handy.

In the book *Učiteljski tovariš* (*Teacher's companion*) from 1877, we can observe the use of the saying “to be strong like Peter Klepec”, which likely passed in general usage because five years later it was once more used in the book *Slovenski gospodar* (*Slovenian master*) (15 June 1882, 185). This probably means Peter Klepec had already been “seen as a symbol of the nation's heroic identity and generally adopted in the Slovenian area” (Smole, 2011, 4).

According to Kermauner, its usage in terms of “national formation” is of particular importance with respect to the formation of a national myth. “Klepec is a weakling who becomes a hero – and that is the basic task or desire of a newly emerging, and as of yet unrecognised small nation” (Kermauner, 1980, 921). In addition, Kermauner believes that after the first historic national institutionalisation of Slovenehood in 1945, playwrights did not feel the need to renew the nation-formative and society-formative aspect of the national myth. Moreover, according to him a “destruction of the national myth as an additional founder of the nation-state and nationalism, that is to say, also of the (special) social moral values of institutionalized civil nation” started already with Cankar. Indeed, the 20th century marks a (partial) reversal, as the character of Peter Klepec started to be used (also) by writers who wanted to highlight the weakness of the Slovenian national character; but Klepec still remained a symbol of power. Let us take a look at some examples of the “destruction of the myth” (Kermauner, 1980, 922).

Ivan Cankar used the story of Klepec to display Slovenian servitude and humility towards foreign rulers. In his collection of novelettes *Podobe iz sanj* (*Images from dreams*), he tells a story up to the moment when Peter gained the power, and then says:

We do not know how the strong Peter Klepec fared. No writing exists, no announcement thereof of how he wielded his power: whether he terrorized and importuned his merciless masters, repaid them in kind; or whether he reigned the surrounding lands, waged war and vanquished the arrogant enemies throughout the wide world as did King Matthias. We are not aware of anything of the kind. It seems that he uprooted that old musty pear tree and then lived a calm, quiet, and faithful life he was accustomed to; he faithfully obeyed the master, drove his cattle to graze with a piece of bread in his trousseau, and served his companions and all the people with all of his strength and according to their commands. Had the benevolent God not

only sent his angel from heaven, but awarded him with its infinite power, Peter Klepec would not know what to do with it; it would even get in his way (Cankar, 1917, 42-43).

Therefore, Cankar's Peter Klepec is a weakling, who on the one hand craves power, and on the other hand, fears it; so instead of using his power to save himself from the yoke of his masters, he rather continues to be the servant. Anton Ocvirk in his reflection from 1931 entitled *Slovenski kulturni problemi* (*Slovenian Cultural Issues*) wrote that Cankar in his Peter Klepec draws a tragedy of one of the bittermost Slovenian features – passivity. As the basic mythical symbols identifying Slovenian mental traits, Ocvirk stated *Fair Vida* (a symbol of yearning), *Peter Klepec* (a symbol of passivity), *King Matthias* (a symbol of expected salvation), and *Kurent* (a symbol of the Slovenian artist) (Ocvirk, 1931, 245-247; Stanonik 2009, 488-491). However, it cannot be said that Cankar's Peter Klepec “lost his power”, but the variance in usage rather changed the symbolism of the myth, which depends on the context in which you want to use it. The historian Vasko Simoniti (2003, 77-79) also observes in the myth of Peter Klepec the personification of the Slovenian national character: “The hero only wants to show his power to his compatriots, which metaphorically means that the nation is trying to convince itself of its power, proving it can only serve as a loyal subject.” Peter Klepec is similarly portrayed as a weakling and servant in the modern staging of the play by Luka Horvat, who says that one can infer about the values of the nation from Slovenian folktales:

Starting from Peter Klepec, one might say that these values are humility, servitude, lack of freedom, even slavery. If we are talking about a collective archetype, Peter Klepec could serve as an example of someone who has greater power, but nevertheless does not know how to use it to do away with servitude. Sometimes it is good that this servitude is present in a humorous way because then we can begin to laugh at our own doings. This already allows a different understanding of the world (Željan, 20th of March 2014).

Despite a change of Peter Klepec into a symbol of weakness, he at the same time remained a symbol of power. After the World War II in 1946, France Kosmač (130) wrote a poem entitled “Prešernov rod” (“Prešeren's Tribe”), which extols Slovenian courage. One of the stanzas depicting Klepec as a metaphor of heroism, goes as follows:

No longer a servant,
 'tis the son of Peter Klepec
 who embraced freedom,
 a magical fairy of the mountain
 born of the heroic spirit,
 born of the blood of heart!

Probably the most famous written story about Peter Klepec is by Bevk in 1956. According to him, Klepec is a hero who has fought for the rights of his people already with the Hungarians (Magyars). Initially, he helped the Hungarian King Bela beat the Tartars (i.e., the Mongols – Bevk talks about Batu Khan) who invaded his kingdom and were also called “dogheads” (psoglavci) by the people (Bevk, 1963).²⁶ When Klepec found out that his waiting on the king to fulfill his promises of payment is in vain, and even more so, that the Hungarians conquered the inhabitants of the valley and mistreated them, he was filled with anger and drove the Hungarians from the land. Therefore, this incident in the story involves a kind of uprising of Klepec as a representative of the oppressed inhabitants of the valley against the imposed Hungarian rule. However, as Bevk himself pointed out in his final note, certain incidents from the story are his own construct: “I tailored a tale so I could tell what I thought was important to tell at the time when there already lurked about many of our enemies and a lot of people felt despondent” (Bevk, 1963, 318). Probably these words of Bevk targeted the Italian occupation of the Slovenian Primorska region (where he was born) (see Lah, Inkret, 2002, 133). Thus, in his narrative about Klepec, he portrayed him as a model for all Slovenians as a proud, relentless, fearless, righteous hero who does not allow foreigners to intimidate him or his fellow countrymen.

Despite the frequent derisive relationship towards Peter Klepec as a symbol of Slovenians in Slovenian literature, his name is used for commercial purposes only to emphasize the strength of something. The use of the name “Peter Klepec” is widespread across broader Slovenia.²⁷ For example, the following carry his name: the Osilnica adventure park, Slovenian Armed Forces helicopter, floating suction dredger in the Port of Koper, fitness centre, climbing wall course, and even a helpline for children and young people in need. He is also depicted as a playing card in the Slovenian Tarok. All in all, Peter Klepec is quite popular in Slovenia. There are books for children, a comic book, and cartoon and puppet show about him. In Osilnica²⁸ he even has his own monument. The visibility and popularity of Klepec is certainly affected by the influence of stories about Peter Klepec in school curriculum.

26 The “dogheads” could have been the following (Šmitek, 2004, 296): 1 “savage people” living “on the borders of the inhabited world”; or “in inaccessible places in the home environment”; 2 “actual historical enemies”, for example, Turks or three “demons or human degenerates”. The designation of a “doghead” (“psoglavec”) is clearly intended to emphasise the strangeness and inhumanity of the aggressor – or Tatars in Bevk’s story.

27 I also looked for examples of usage in Croatia but I only found one, namely: the “KCA Peter Klepac” Autoclub.

28 And in Mali Log in Croatia.

Conclusion

This paper shows that the myth of Peter Klepec and its interpretations are constantly changing, but nevertheless preserve themselves through oral tradition, through the words of raconteurs, and “in artistic creations and cultural representations of individuals and communities” (Kropej, 2008b, 9). The diversity of interpretations is primarily dependent on interpreters and historical circumstances. Thus, through the local hero from the time of the Ottoman invasions, which connected the members of two nations, we come to the pan-Slovenian “Cankarian” weakling who has been preserved to this day. On the other hand, Klepec in stories for children is depicted solely as a hero. His name is also used for commercial purposes only to emphasize the power of something. I agree with Meletinski (2006) who states that modern man would not exist without myths. In addition, it is not easy to eliminate myth, but it can be continued and reshaped, depending on what you want to say with it, or in what context you want to use it.

Translated by Miha Odar

References

- Armstrong, K., *Kratka zgodovina mita*, Ljubljana 2005.
- Bajec, A. et al., *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, Ljubljana 1994.
- Bartulovič, A., O pasteh dediščinskega pouka: Pouk zgodovine in literature kot konstrukcija Drugega, in: *Živeti z dediščino: Zbornik referatov mednarodne konference* (ed. Hirnők Munda, K., Rožman, H.), electronic book 2012, pp. 70-79.
- Baskar, B., Martin Krpan ali habsburški mit kot sodobni slovenski mit, *Etnolog* 18, 2008, pp. 75-93.
- Bevk, F., *Otroci samote*, Ljubljana 1963.
- Bevk, F., *Peter Klepec*, Ljubljana 2008.
- Bučar, F., Srednja Evropa – mit ali stvarnost?, in: *Srednja Evropa* (ed. Vodopivec, P.), Ljubljana 1991, pp. 55-65.
- Bufon, M., Markelj, V., Vpliv vzpostavitve schengenskega režima na prepustnost meje: primer slovensko-hrvaške meje, *Annales. Series historia et sociologia* 20 (2), 2010, pp. 481-494.
- Campbell, J., *Junak tisočerih obrazov*, Nova Gorica 2007.
- Cankar, I., *Podobe iz sanj*, Ljubljana 1917.

- Carlyle, T., *On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*, London, New York 1913.
- Čater, D., *Peter Klepec*, Ljubljana 1995.
- Frye, N., *Anatomija kritičstva*, Ljubljana 2004.
- Goljevšček, A., *Pravljice, kaj ste?*, Ljubljana 1991.
- Grafenauer, I., *Lepa Vida. Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi*, Ljubljana 1943.
- Grafenauer, I., *Slovenske pripovedke o Kralju Matjažu*, Ljubljana 1951.
- Hirc, D., *Gorski kotar: slike opisi i putopisi*, Rijeka 1993.
- Hladnik, M., Pa začnimo pri Krpanu, *Sodobnost* 66 (2), 2002, pp. 227-237.
- Hourihan, M., *Deconstructing the Hero*, London, New York 1997.
- Hrženjak, M., Elementi družboslovne analize mita: ali je mogoča celovita analiza mita, *Časopis za kritiko znanosti* 27 (194), 2003, pp. 45-64.
- Hrženjak, M., Interpretacija simbolnega: trije semiološki projekti, *Časopis za kritiko znanosti* 30 (209/210), 2002, pp. 379-397.
- Jazbec, M., *Martin Krpan: diplomat in vojščak*, Studeno 2009.
- Jezernik, B., Od vzpona nacije do nacionalizacije, in: *Slovensko meščanstvo od vzpona nacije do nacionalizacije (1848-1948)* (ed. Dežman, J., Hudales, J., Jezernik, B.), Klagenfurt 2008, pp. 17-66.
- Jezernik, B., Imaginarni "Turek", in: *Imaginarni "Turek"* (ed. Jezernik, B.), Ljubljana 2012, pp. 7-26.
- Jezernik, B., Veliki možje in razvoj slovenskega narodnega vprašanja, in: *Heroji in slavne osebnosti na Slovenskem* (ed. Jezernik, B.), Ljubljana 2013, pp. 7-26.
- Jocić, S., Problem mitologizacije znanosti, *Časopis za kritiko znanosti* 31 (211), 2003, pp. 186-198.
- Kermauner, T., Obnova mita (in rituala) v današnji slovenski dramatiki, *Sodobnost* 28 (10), 1980.
- Knežević Hočevar, D., *Družbena razmejevanja v dolini zgornje Kolpe: domačinska zamišljanja nacije in lokalitete*, Ljubljana 1999.
- Kos, J., Srednja Evropa kot literarnozgodovinski problem, in: *Srednja Evropa* (ed. Vodopivec, P.), Ljubljana 1991, pp. 41-53.
- Kosmač, F., Prešernov rod, *Novi svet* 1/4, Ljubljana 1946, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RWE9JPTD> [18. 9. 2014].
- Kratkočasnica, Peter Klepec, *Kmetijske in rokodelske novice* 18 (31), 1st of August 1860, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-5HBLQ0RG> [25. 10. 2014].

- Kropej, M., *Pravljica in stvarnost: odsev stvarnosti v slovenskih ljudskih pravljičah in povedkah ob primerih iz Štrekljeve zapuščine*, Ljubljana 1995.
- Kropej, M., Metamorfoze ljudskega pripovedništva na Gorenjskem, *Traditiones* 37 (2), 2008a, pp. 169-216.
- Kropej, M., *Od ajda do zlatoroga: slovenska bajeslovna bitja*, Klagenfurt, Ljubljana, Vienna 2008b.
- Kropej, M., Narrative tradition about King Matthias in the process of transformation, *Slovenský národopis* [Slovak Ethnology] 2 (62), 2014, pp. 244-258.
- Lah, K., Inkret, A., *Slovenski literarni junaki*, Ljubljana 2002.
- Magris, C., *Habsburški mit v moderni avstrijski književnosti*, Trieste 2001.
- Makarovič, M. (ed.), *Dva bregova, eno srce: življenjske pripovedi iz doline Kolpe in Čabranke*, Kočevje 2002.
- Malnar, Ž., Peter Klepec, silni "slovenski" junak, 2011, <http://www.croinfo.net/vijesti-regija/5933-petar-klepac-legenda-ili-istina.html> [25. 5. 2014].
- Meletinski, J., *Poetika mita*, Ljubljana 2006.
- Mirjana, Intervju, Trstje 2014.
- Ocvirk, A., Slovenski kulturni problemi, *Ljubljanski zvon* 51 (4), 1931, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-28RJXZI6> [18. 9. 2014].
- Ovsec Damjan J., Fair Vida. Interdisciplinary ethnological interpretation. The everlasting importance of the psychological aspect of the Slovene ballad, *Studia mythologica Slavica* 1, 1998, pp. 265-277.
- Ožura, J., Peter Klepec, *Osilniška dolina* 18, Osilnica 2002.
- Peter Klepec, silni slovenski junak, *Kmetijske in rokodelske novice*, 7th of January 1846, p. 204.
- Poženčan – Ravnikar, M., Še ena povest od Petra Klepca, *Kmetijske in rokodelske novice* 5 (21), 26th of May 1847, p. 84.
- Primc, J., *Peter Klepec in njegova dežela*, Kočevje 1991.
- Primc, J., *Okamneli mož in druge zgodbe iz Zgornje Kolpske doline (od Babnega Polja in Prezida prek Gerova, Čabra, Osilnice, Kužlja, Kostela, Fare do Dola in Predgrada)*, Ljubljana 1997.
- Primc, J., *Naši na Hrvaškem ali izgubljeni Slovenci*, Kočevje 2006.
- Pust, K., Podoba "Turka" v krščanskih deželah vzhodnega Jadrana v zgodnjem novem veku, *Acta Histriae* 15 (1), pp. 209-234.
- Ravnikar, M., *Poženčanove pravljice: najstarejše slovenske pravljice in povedke* (ed. Stanonik, M.), Radovljica 2005.

- Riman, B., Markelj, V., "Živ Hrvat, mrtev Slovenec": vpliv meje na prebivalstvo na primeru občine Ilirska Bistrica in Kvarnerja, in: *Ponovno iscrtavanje granica: transformacije identiteta i redefiniranje kulturnih regija u novim političkim okolnostima*, 12. hrvatsko-slovenske etnološke paralele (ed. Belaj, M. et al.), 2014, pp. 127-148.
- RTV SLO, Peter Klepec – Slovenec ali Hrvat?, Nedeljski izlet, Val 202, 2nd of November 2014, <http://ava.rtv slo.si/predvajaj/peter-klepec-slovenec-ali-hrvat/ava2.174302272/> [10. 11. 2014].
- Sevčan, Peter Klepec, silni slovenski junak, *Kmetijske in rokodelske novice*, 23th of December 1846, p. 204.
- Simonič, I., Zgodovina mesta Kočevja in Kočevske, in: *500 let mesta Kočevje* (ed. Kotar, H. et al.), Kočevje 1971, pp. 5-51.
- Simonič, P., Nacionalizacija fevdalne ideologije J. V. Valvasorja, *Glasnik SED* 49 (3/4), 2008, pp. 52-58.
- Slavko, Intervju, Trstje 2014.
- Slovenski gospodar: podučiven list za slovensko ljudstvo, 15. 6. 1882, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CLYRCF55> [25. 10. 2014].
- Smith, A. D., *Myths and Memories of the Nation*, Oxford 1999.
- Smole, M., Govori ob Čabranki in zgornji Kolpi, in: *ŽIVA kulturna dediščina se predstavi* (ed. Križnar, N.), Ljubljana 2010, pp. 28-31.
- Smole, M., Časopisne objave o Petru Klepcu, Pleših in Sveti Gori v časopisih iz 19. stoletja in do druge svetovne vojne: Članek k razstavi v Etnološki zbirki Palčeva šiša, Plešce, 2009-2011, unpublished material, 2012.
- Smole, M., *Stavbna dediščina v dolini zgornje Kolpe in Čabranke*, Plešce 2013.
- Smole, M., Intervju, Plešce 2014.
- Stanonik, M., *Zgodovina slovenske slovstvene folklore: Od srednjega veka do sodobnosti*, Ljubljana 2009.
- Svein Stugu, O., Myths, History and the Construction of National Identity, European Summer University conference The Misuse of History, Strasbourg 2003, https://www.academia.edu/6159236/Myths_History_and_the_Construction_of_National_Identity [25. 2. 2015].
- Šaver, B., Šport, mitologija in genealogija junaštva: Kritična branja športa v kulturnih študijah, *Monitor ISH* VIII (1), 2006, pp. 71-86.
- Šmitek, Z., *Mitološko izročilo Slovencev: Svetinje preteklosti*, Ljubljana 2004.
- Šmitek, Z., *Moč ti je dana: Slovenske pripovedi o junakih in zgodovinskih osebnostih*, Radovljica 2005.

- Šmitek, Z., Kralj Matjaž: mavrični sij ljudskega junaka, *Acta Histriae* 17 (1/2), pp. 127-140.
- Špelec, S., Kekec: Med literarnim junakom in filmsko zvezdo, in: *Heroji in slavne osebnosti na Slovenskem* (ed. Jezernik, B.), Ljubljana 2013, pp. 229-246.
- Velikonja, M., Mitologija srednje Evrope, *Časopis za kritiko znanosti* 176, 1995, pp. 27-43.
- Velikonja, M., *Masade duha: Razpotja sodobnih mitologij*, Ljubljana 1996.
- Velikonja, M., *Mitografije sedanjosti: Študije primerov sodobnih političnih mitologij*, Ljubljana 2003.
- Vertec, Peter Klepec, Vertec, 1st of September 1880, <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-30GHGT79> [25. 5. 2014].
- Vezovnik, A., *Kritična analiza diskurzivne konstrukcije kolektivnih identifikacij: Primer slovenstva*, Doktorska disertacija, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana 2009.
- Zupan Sosič, A., Heroji in herojinje v sodobnem slovenskem romanu, in: *Heroji in slavne osebnosti na Slovenskem* (ed. Jezernik, B.), Ljubljana 2013, pp. 213-228.
- Željan, K., Slovenci ne bi smeli biti kot Peter Klepec: Pravljice za odrasle: Luka Hrovat in Mirjam Štih univerzalne motive iz ljudskih pravljic postavljata v sodobni čas, Delo, 20th of March 2014, <http://www.delo.si/druzba/panorama/slovenci-ne-bi-smeli-biti-kot-peter-klepec.html> [25. 5. 2014].

Anja Moric

Peter Klepec: od (lokalnega) junaka do (nacionalne) prispodobe šibkosti

Ključne besede: Peter Klepec, junak, mit, meja, nacionalizem

Pripovednega junaka Petra Klepca poznajo (in si ga lastijo?) prebivalci Čabransko-osilniške doline, torej obmejnega območja na hrvaški in slovenski strani meje. O njem kroži več med seboj precej podobnih zgodb, v katerih šibek nezakonski otrok Peter postane silak, ki s svojo nadnaravno močjo pomaga pomoči potrebnim in iz krajev odganja sovražnike. Prispevek na primeru ljudskega in literarnega junaka Petra Klepca prikaže spreminjajočo se vlogo in različnost interpretacij mita v času in prostoru. Osredotoča se na zgodovinske spremembe v dojetanju Petra Klepca: na njegovo (lokalno) funkcijo v času imperialne politike Habsburžanov, na proces njegove nacionalizacije in dileme, ki so se pojavile ob delitvi Čabransko-osilniškega območja t. j. izvirnega območja nastanka legend med dve državi (Slovenijo in Hrvaško). Pokaže, da se je zaradi različnih zgodovinskih okoliščin in (interpretativnih) diskurzov Klepca uporabljalo v različne namene. Najprej je služil kot simbol moči in preživetja v Čabransko-osilniški dolini, nato kot habsburški mit, ki je opravičeval obstoj monarhije nasproti osmanskemu sovražniku in slednjič kot prispodoba hlapčevskega Slovenca, ki je vedno le vdan podložnik drugim gospodarjem (najprej Avstro-ogrski, nato Evropski uniji).

Anja Moric

Peter Klepec: from a (Local) Hero to a (National) Allegory of Weakness

Keywords: Peter Klepec, hero, myth, border, nationalism

The narrative hero Peter Klepec is known (and laid claim to) by the inhabitants of the Čabranka-Osilnica valley, the border area on the Croatian and Slovenian side of the border. There circulate a number of quite similar stories about him, in which a frail illegitimate child Peter becomes a strong man, whose supernatural powers help the needy and drive the enemies from these regions. This paper shows the changing role and diversity of interpretations of myth in time and space using the example of folk and literary hero Peter Klepec. It focuses on the historical changes in the perception of Peter Klepec: namely, on his (local) function at the time of the Hapsburg imperial policy, the process of his nationalisation and dilemmas that arose following the division of the Čabranka-Osilnica area, i.e., the originating area of the creation of the legend of the two countries (Croatia and Slovenia). It shows that Klepec was due to different historical circumstances and (interpretive) discourse used for different purposes. First, he served as a symbol of strength and survival in the Čabranka-Osilnica valley, and then as the Hapsburg myth that justified the existence of the monarchy facing the hostile Ottomans, and lastly as an allegory of a servile Slovene, who is always just a faithful bondsman to other masters (first under the Austro-Hungarians and then the European Union).

Tanja Kovačič

How to Know whether a Dog is Dangerous: Myth, Superstition and its Influence on the Human-dog Relationship

Keywords: dog, black, fear, mythology, folklore, superstition

DOI: 10.4312/ars.9.1.227-243

The dog has always been important for human beings. This fact can be observed from archaeological remains and also from various roles the dog has had in different human cultures and mythological traditions. Dogs have been extremely useful for the *Homo sapiens* species and its survival. But this should not lead to the conclusion that the dog was highly respected and valued in all historical periods. On the contrary, the negative connotations of the dog are reflected in the Slovenian language, its proverbs and also its folklore tradition. Through the analysis of the stories in the *Glasovi* (Voices) (1988-) collection I will present how the dog is depicted in Slovenian folk traditions and how the colour of its coat affected people. Black is the colour that is most often mentioned in the narratives. These are mainly stories about dogs as demonic creatures or about dogs with supernatural powers. The motifs that associate a black dog with the underworld are derived from symbolic and mythological images and superstitions about dogs. People feared such dogs because they believed they only bring misfortune.

Today we assess whether a dog is dangerous or not through its breed, history and physical appearance. Nevertheless, mythological and symbolic ideas about black dogs still influence people and their relationships toward dogs. The figure of a black dog still appears to be connected to the field of psychotherapy and mood disorders. Prejudice about black dogs also negatively affects animals' shelters and their attempts to find new homes for as many animals as possible.

1 The dog as a man's companion and enemy

Archaeological excavations show that the dog was the first domesticated animal. This happened towards the end of the last ice age, at a time when man still depended entirely on hunting and gathering for his survival. Only in the last stage

* The Slovene version of this article is available on: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>. / Slovenska različica članka je dosegljiva na <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>.

of domestication, about 4,000 years ago, did the first dog breeds emerge through artificial selection, particularly with respect to the colour of the coat, hair type, length of legs, shape of ears and tail and also on the basis of dogs' temperament and behaviour (Clutton-Brock, 1999, 10-18). The dogs we know today are not only physically but also psychologically different from their wild ancestors. Ethologists and geneticists have concluded that our ancient ancestors were already breeding dogs systematically. They were selecting properties that were characteristic of young animals. This influenced the development of neoteny, in which the juvenile characteristics, both physical and psychological, are retained into adult life (Leach, 2003, 354-355; Coren, 2010, 56-58). In her examination of the history of the dog Helen M. Leach (2007, 89) emphasizes the concept of synanthropic selection¹ when she interprets the shared history of the dog and man as a form of ecological interconnection. Stanley Coren (2001, 16-17) goes even further when he presents the speculative theory which claims that *Homo sapiens* improved his capacity of symbolic thinking and consequently his language abilities only after he began actively cooperating with dogs.

Coren (2010, 145-146) continues to compare different roles the dog has had in different cultures. He states that the alliance between man and dog can simply be explained by the fact that dogs do things that benefit humans. Guard dogs protect humans and their property, hunting dogs help humans in different stages of hunting, and shepherds and herding dogs can be involved in various livestock activities. Dogs can serve as sledge dogs and can assist in the transfer of cargo. They participate in the search for different objects, people or materials, work as rescuers and assist persons with disabilities in living more independent lives. Therapy dogs help the elderly, socially isolated and people with developmental disorders. Dogs help humans in battles and wars. For human amusement, dogs can fight with other dogs or with other animal species (Coren, 2010, 168-173), can run after bait or can perform in circuses. Dogs can cleanse human settlements by eating human waste or by exterminating pests. Although in the modern Western societies consumption of dog meat is perceived as taboo (Serpell, 2009, 640-641), in some human communities it was or still is an important source of meat (Coren, 2010, 159-160; Podberscek, 2009).

An overview of the world's mythologies confirms that the relationship between humans and dogs must have been very important in the past. The dog as a mythical figure is known in all continents that were inhabited by man and dogs. It was known

1 Synanthropic selection occurs when a species is attracted to the environment that surrounds humans. This environment is highly modified and may take many different forms. It must provide shelter, protection and food for the species. The environment affects behavioural modifications, which eventually lead to genetic modifications. This can only happen if humans occupy the location long enough for breeding to occur or if the species is capable of travelling with humans. This was probably one of the reasons why the dog and not some other animal became the first domesticated animal of hunter and gatherer in human societies (Leach, 2007, 89).

to Asian Kyrgyz, Kazakhs and the Huns (Šmitek, 2004, 271) and also to the ancient Greeks (Šmitek, 2004, 37). Carl Gustav Jung (see Whitmont, 2003, 193) wrote about the dog as being akin to the dark side of the Moon. According to him the dog was the animal of Hecate and Persephone, the daughter of Zeus and the goddess Demeter, and also the queen of the underworld. The dog is known in the mythological traditions of Iranian Zoroastrianism (Šmitek, 2004, 39, 159-160), the Egyptians (Šmitek, 2004, 128), Celts (Sax, 2001, 87), Germans (Šmitek, 2004, 128) and Slavs (Šmitek, 2004, 159-160). It is also known in Norse (Sax, 2001, 87), Indian Vedic, Babylonian, Arab (Šmitek, 2004, 159-160), Chinese (Yang et al., 2008, 52-54, 100, 180), African (Allan et al., 2012; Parrinder, 1984, 45, 77, 134), Mayan (Bošković, 1988, 76, 122), Aztec (Sax, 2001, 87-88), the North American indigenous (Virk, 1990, 10, 24, 39) and Aboriginal (Smith, 2003) mythology.

Despite numerous facts indicating that the dog has always been important to humans – it is extremely useful, it appears in numerous world mythologies and is understood in the modern Western societies as man's best friend – we can not conclude that it only has positive connotations. On the contrary, as I will show below in the detailed description of folk and mythological traditions, a dog is often associated with death, danger and the world beyond. I must point out that this is a modern interpretation in which I am assessing the past with my own modern values and concepts. Our belief that death is something dangerous and unwanted is primarily a result of Christian traditions. But it is not necessarily so, that death was also feared in periods when the described mythological motifs were being created. The fact that dogs in the myths perform very important functions such as escorting gods and deities and protecting the passage between this and the other world, shows that dogs were given extremely important tasks. We will never know what exactly our ancient ancestors and various extinct world civilizations thought about the dog in general. I must conclude that at least some must have noticed the extraordinary usefulness and importance of dogs and therefore they must have also appreciated them.

Nevertheless, in mythologies the dog is reflected as a complex and extremely ambivalent symbol. Tine Germ states that in ancient times the dog was a symbol of a clever, reasonable and loyal subject. At the same time it was also a symbol of infernal forces. Christian iconography, which uses the black dog as a substitute for Satan, derived meanings from the old mythological ideas. In the set of Christian sins the dog represented laziness, quick anger and sexual impurity. Later in the medieval moralistic iconography the dog became a symbol of envy and greediness. But at the same time its positive meanings were also extremely popular. Through the centuries they gradually started to dominate the negative ones. The dog gradually became a symbol of loyalty and devotion to the master (Germ, 2006, 174-178).

In the modern era dog symbolism did not change much. Now the dog has become a powerful symbol of marital fidelity. It has also begun to represent its negative side – excessive obedience and humility (Germ, 2006, 176). In the 19th and 20th centuries traditional motifs of loyalty strongly trumped the negative meanings of the dog. It started to be defined as man's best friend. In spite of all this the historically ambivalent attitudes towards the dog are also evident in the present time and expressed in the Slovenian language. The Slovenian word “psovka”, which means “a swearword”, derives from the word “pes”, which means “dog”. In the Dictionary of the Slovenian Language a “psovka” is defined as a rough, very offensive word or phrase which is usually expressed in a moment full of strong emotions (Slovar 1985, 281). Also, the Slovenian oral tradition is full of proverbs that talk about dogs in an extremely negative way and which express man's brutal attitude towards dogs (Bojc, 1974).

To understand the specifics of the Slovenian territory I have analysed the *Glasovi* collection, a collection of folk and memory tales composed from narrations gathered through field research methodology in areas that are inhabited by speakers of the Slovenian language in the Republic of Slovenia and in minority communities living in neighbouring countries. In these stories the dog is represented in different ways. In this paper I am particularly interested in the category of a dog as a mythological creature. In it the dog can take the shape of a demonic dog, wild hunt or cynopheli (explained below). It can also announce death, protect treasure or be associated with divine powers. In the first three subcategories the dog itself is a mythological creature. Further motifs depict the dog as an animal of supernatural qualities that are closely linked to mythological and folkloristic ideas about dogs.

The dog as a mythological creature is most often depicted as demonic. It can threaten men, or humans can just be afraid of it. A demonic dog is most commonly described as black or large. In the form of a dog the Devil, a werewolf or *mrak*² can appear. It can appear due to violations of social prohibitions. Furthermore, it can be driven away through the practice of Christian rituals or by black magic. This knowledge was of utmost importance since facing such a demonic dog could have serious undesirable consequences. A man, his relatives or his neighbours could have an accident or could even die. Those who met an unknown dog could lose their voice or could become deaf.³

2 *Mrak* (dusk) is a mythological creature which appears at dusk.

3 The origin of the last two motives was described by Bernadette Bricout in her lecture “Les pouvoirs du regard dans les contes merveilleux” at the Ljubljana International Symposium Myth and Gaze on 22 May, 2014. She presented the power of a wolf's gaze that could take away man's ability to speak. This happened only if the wolf looked at the man first. In order to avoid this terrible sentence the man had to be quick enough to look at the animal first.

In these stories, the dog was also a part of wild hunt which appears in the evening and at night. A wild hunt is a set of demonic events in which you can hear rifles sounding, dogs barking and all sorts of other animal voices. Hunters who have sinned in this world must participate in the wild hunt after death. They may also be accompanied by their wife or even children. Stories summarize different rules on how to handle an encounter with a wild hunt. If you do not get out of its way fast enough you may get hit in the back with an axe. The narratives note many instructions for recovering from wild hunt spells.

Cynopheli are another common motif in the analysed stories. They were believed to have human bodies and an ugly misshaped face, similar to a canine. They had a single eye in the middle of their forehead. People were generally afraid of them.

The *Glasovi* collection also contains stories in which humans ascribe supernatural abilities to dogs they lived with or knew personally. In particular, they believed that the dog is able to detect and respond to a demonic event. People believed that the dog may feel or announce death. A man who met an unknown dog could interpret this encounter as a sign of an accident or even death. A less frequent motif in the stories depicts the dog as a guard of underground treasure. This guard dog can glow, can spit out fire and brimstone, or can just be black. It can also wear keys to the treasury around its neck. Very rarely a dog is described as a benign or divine creature which can help humans. In this last case the dog is often described as white.

2 Theory and methodology

In my initial analyses of in the *Glasovi* collection I have included its first 40 books that were published between 1988 and 2012. During this period a total of 13,543 stories were published. The dog is mentioned in 506 stories. When analysing the material I was mainly interested in the qualitative data. I did not distinguish the stories according to their genre, nor according to whether the event really did happen. While reading the stories I developed a list of recurring motifs: 1. The dog as *Canis lupus familiaris*, 2. The dog as a mythical creature, 3. The dog as a basis for the geographical name, and 4. The dog as a basis for comparison. For this article I have once again reviewed the collected material and have therein searched for stories that give visual description of a dog. I wanted to know how this description was associated with the emotions and reactions of literary characters and how they affected the storyline. To answer this question, I have produced an Excel table and for each story separately entered data on the basic motif of the story, visual description of the dog (especially its colour and size; other descriptive adjectives were used much less frequently), context of meeting and emotional reactions of the human and of

the dog. I have found 42 stories with dogs' visual description. Of these, two-thirds belong to the motif of the dog as a mythological creature. Although the dog in the stories was described in various ways – such as black, white, spotted, multi-coloured, brown or grey, as well as large or small – the dominant adjectives that described it were “black” and “large”.

Below I will present the related folkloristic and superstitious traditions about the black dog, which have been preserved in many parts of the world. I will show that a black dog was not an indicator of danger only to our ancestors, but that it symbolizes negative forces even today. Next, I shall indicate that black is no longer the basic visual category which helps people to assess how dangerous a dog is. It has been replaced by category of breed – a category that is in principle not mentioned in myths, superstitions and other folklore material.

I estimate that my research has two main limitations. Firstly, by limiting my research to the *Glasovi* collection I have probably overlooked a number of other stories and folklore motifs containing dogs. Also, by focusing on dog's black coat as a visual characteristic, which enables individuals to immediately evaluate whether a dog is (or is not) dangerous, I have neglected many other tools used by humans to assess the world around them. This is the second important limitation of this work.

3 The colour of the dog and its impact on humans

How does the dog's colour affect the content of the stories? Out of total 13,543 stories, only 42 mention dog's physical characteristics. Out of those, 29 present the dog as a mythical creature.⁴ Hereinafter I will present findings regarding stories about the mythological dog. In those stories the dog's coat is black in 23 cases. In several stories there is more than one black dog character. The black dog in the stories can be the Devil, Satan's watchdog, a guardian of treasure, harbinger of death, a ghost, werewolf or witch or wizard.

A white dog is mentioned in five stories. Only one dog is black and white, one is spotted and one is multi-coloured. When comparing a white dog with a black one it becomes obvious that they have opposite roles in the development of the story. A white dog can help a man or defend him against bad people or an aggressive black dog. A white dog can also represent the soul of a deceased child.

4 In the stories about a dog as *Canis lupus familiaris* or the domestic dog the dog is described as black only in four stories. More frequently other colours of the canine coat are mentioned: in three cases it is brown, twice it is white, once grey and again once it is spotted. In these stories the dog is described three times as large, and only in one of these cases is the dog black and large. In five stories the dog is described as small. Man is afraid of the dog in only one of those stories.

The adjective “small” is mentioned once while “large” is used in 8 cases in 29 stories that deal with the dog as a mythical creature. Analysing the size-colour description combination, most often – namely, in 7 stories – the combination “black and large” is used. In contrast, “black and small” is used only in one narrative to describe a dog.

Black and white often appear together in a pair, explains Damjan J. Ovsec. When these two colours are present together, they often express the conflict of forces. Black represents the night and negative powers, while white stands for daylight and a positive force. White symbolizes peace, tranquillity, peacefulness and also neutrality. It is a symbol of beginning and of purity, and is therefore good, especially in contrast with black, which symbolizes evil, devil and dark forces or purposes. That is why white animals were often seen as sacred, concludes Ovsec (2001, 204-206). My research shows that black, or even more often “black and large” animals were in the past understood as associated with risks, with the Devil and demons from the beyond. This black and white colour symbolism, where those two colours are seen as oppositions, is culturally specific. It is characteristic of the Christian societies and started to emerge only after the year 1000 AD (Pastoureau, 2009, 51-52).

Until here two elements seemed to be important in the stories: the dog's coat colour and its body size. Another important feature is the context in which the dog is mentioned. As my analysis indicates a man feared the dog only when he was not familiar with it. Furthermore, there is one more characteristic which has proved to be even more significant. It is the emotional response that indicates the psychological impact of the colour of the dog on a human being. When a man or a woman meets an unknown dog, he or she experiences fear. Human emotion is mentioned in eleven stories about a mythical black dog and in all those stories man is afraid of the dog. Fear is the only emotion that man experiences in the analysed 42 narratives that mention dogs' colour and size. According to Zoran Milivojević, an expert on transactional analysis, fears are a group of emotions which are experienced by a person on assessing that his/her values are threatened. At the same time a person feels that he or she cannot adequately tackle the threatening object or situation (Milivojević, 2008, 490). As stories demonstrate, people believed that dogs, especially “black and large” ones, represented supernatural beings. They also believed that meeting such dogs could have extremely negative consequences that could lead to accidents and even death. When they encountered an unknown large black dog, they feared for their health and the lives of themselves and also of their loved ones. Individuals often did not know how to fight this kind of demonic creature and its powers. All they could do was escape from the dog; they could try to drive it away or they could also avoid areas where such creatures were seen most

often. Only some knew the recipes which were believed to repel demons and which had been transmitted by oral tradition.

4 How to know whether a dog is dangerous

Marija Stanonik (2009, 188, 287) notes that in horror legends fear is most often a response to scary objects. But ignorance and superstitions also lead people to experience fear. There are different interpretations and classifications of superstitions (see Ovsec, 2001, 23-35; Mullen, 1997, 89-98), all following one common element – belief in the irrational. In the Slovenian folk traditions superstitions about dogs are quite common. Dogs are believed to be able to see ghosts and smell death. In different areas of Europe there is a superstition about a dog that howls. It is believed to predict the death of a patient that lies in a house. Ovsec (2001, 160-162) summarizes that when a dog howls three times in a row it communicates that someone will die.

This negative dog symbolism is particularly highlighted in the figure of the black dog, which is known in many traditions. The Roman poet Horace (see Brewer, 2001, 348), who lived in the 1st century BC, reported that it is a bad sign to see a black dog with puppies. In addition to Slovenian folklore, stories about a black dog were recorded also in England (Sax, 2001, 87), Germany, Latin America (Burchell, 2007), among the North American natives and also later immigrants to the United States of America (Varner, 2007, 153-154). That is why Gary R. Varner (2007, 153) defines the stories about a black dog as almost universal narratives. Carl Gustav Jung (1997, 1059) also noted that the black dog or the black hen appear in magical rituals. Black animals that are buried to be fed to the gods, he added, characterize the chaotic properties of the ritual process.

The black dog also appears as a symbol in modern culture. In the English-speaking world the term “the black dog” is used as a synonym for depression. The authorship of this symbolism is attributed to Sir Winston Churchill (1874-1965), British politician and two-time Prime Minister of the United Kingdom (Johnson, 2009, 7). But according to *The Penguin Dictionary of Historical Slang* (Partridge, 1972, 77) the history of the phrase is much older. It had already appeared in English texts in the 19th century. This symbolism is used also in the name of the Australian The Black Dog Institute (2014), which is focused on researching, therapeutic counselling, and improving lives of people living with mood disorders and depression. In the Republic of Slovenia this kind of dog symbolism is not in use.

Let me now return to the fear that humans experience when they meet a black dog in the stories in *Glasovi*. As I have shown, in the past people mostly feared black

dogs, especially large black dogs. Today the terms by which people judge whether a dog is dangerous or not, have changed. The black coat of a dog is no longer the most important sign that testifies about dog's personality. On the contrary, today we judge dogs primarily on their breed. We believe that particularly dangerous dogs are Pit Bulls: the Bull Terrier, American Staffordshire Terrier, Staffordshire Bull Terrier; and also the Doberman Pinscher, Dogo Argentino and Rottweiler.⁵ In Slovenia, based on the Baričević⁶ affair, we also believe that the Bullmastiff is a dangerous dog. What most of these dogs have in common is their medium or large body size, strong muscular body, strong flat snout, raised pointy and often cropped ears, as well as legs that are proportionally short compared to its body.⁷ Only the Doberman Pinscher strongly deviates from this description.⁸ The listed dog breeds appear in different colour combinations. Four of these breeds – the American Staffordshire Terrier and all three breeds whose name contains the word “Bull” – were used in dog fights against bulls, bears, roosters or other dogs for human amusement in 19th and 20th centuries. The Doberman Pinscher was a police dog, the Bullmastiff was a hunting dog, the Dogo Argentino was a hunting as well as a defence dog, and Rottweilers were used for herding cattle and for towing vehicles. Today in the Western world most of these dogs are pets. But there are still individual dogs that are being systematically trained to be fighting dogs. As concluded by Evans, Kalicha and Forsyth (2007, 209-218), who studied dog fights in the south of the United States of America, especially white men from the working class participate in this sport today. Through the dog and its achievements they struggle to gain honour and reputation in their community.

Bites and other injuries that are caused by those breeds are often serious due to the physical structure of the dog. But they are also quite rare compared to other dog

-
- 5 Dog expert Stanley Coren (2010, 173) adds to this list also some other dog breeds: Fila Brasileiro, Cane Corso, Ca de Bou, Perro de Presa Canario, Alano Español, Japanese Tosa and the Neapolitan Mastiff. I do not mention them in the main text because these dogs are extremely rare in Slovenia.
- 6 Sašo Baričević was a medical practitioner whose patients were politicians, ministers, lawyers, managers and other members of the Slovenian elite. He owned three Bullmastiff dogs. In March 2006 the dogs attacked and severely injured a man. The dogs were taken from the owner and then returned to him. In February 2010 the dogs attacked again. But this time the victim was their owner Sašo Baričević. When the police arrived, Baričević was already dead. At the crime scene a sex toy was found, which indicated that dogs were probably sexually abused. At the time of his death Sašo Baričević was identified as a transsexual man. This made the case even more interesting for the media, which led to the production of moral panic.
- 7 The shapes and sizes of the ears and tails of individual dog from the listed dog breeds vary depending on the laws and practices of the individual nation-states. In Slovenia, Article 20 of the Animal Protection Act from 2013 prohibits ear and tail docking (Uradni list RS, 2013, 4459). Despite this legislative ban some individuals who find the aesthetics of the dog's body important still decide to intervene in this way. They can buy a docked puppy in a country where docking is permitted. Or they can take their own dog to some of these countries, and let a foreign practitioner do the job. Slovenians often take their dogs to Croatia or Serbia, where such practices are also illegal.
- 8 It has a slender body, pointed muzzle, long legs and often a shortened tail.

breeds. As reported by Veterinary Administration of the Republic of Slovenia in the period from the beginning of 2008 to June 2009, there were 274 dog bites recorded in Slovenia. In most of the cases (131), the dog in question was of mixed breed. Further 50 bites were from German Shepherds. Here are the totals for other breeds: Golden Retrievers – 7; Rottweilers – also 7; Karst Shepherds, Bernese Mountain Dogs, Illyrian Sheepdog⁹ – 6 each. Even fewer bites have been reported by other dog breeds (Z., 2009). As of September 11, 2014, there was a total of 1624 bites reported to the Slovenian Central register of dogs. Most of these “dangerous dogs” – dogs which have bitten a human or an animal – are of mixed breed. They have bitten in 855 (45.9%) cases. Second on the list were German Shepherds which have bitten 292 (15.7%) individuals, and only in third place was the American Staffordshire Terrier (which is believed to be dangerous); they bit in 51 cases (2.7%) (Cesar, 2014). There have also been proposals for laws that would prohibit “dangerous dog breeds” in Slovenia (Ministry, 2010). None of them have been successful. Objections to them have relied mainly on three points: 1. Many countries that have adopted such legislation have already revoked it or are noting that it does not work. 2. The proportion of dangerous dogs within any breed ranges from 0 to 1.7 percent. Where within this continuum should the lawmakers draw the line between dangerous and non-dangerous dogs? 3. The Slovenian autochthonous Karst Shepherd is one of the Molossus breeds.¹⁰ Legislation that would prohibit dogs with this type of origin could have a very negative affect on the future of Slovenia's only autochthonous dog breed.

Today's prejudice about dangerous dogs is based primarily on dog breed. But the experiences of those who work in European and American shelters show that bias towards black dogs is not just a historical fact. Many observe that large black dogs usually have to wait much longer than dogs of lighter colours to get adopted. This phenomenon is known as “black dog syndrome” and was highlighted mainly by the activist Tamara Delany (2004). Also Stanley Coren (2011), a psychologist and

9 It is also known as Šarplaninac.

10 There are several interpretations of the words Molossus and Mastiff. In the Veterinary terminology dictionary (Veterinarski, 2013, 388) molos is described as the dog of the Illyrians and an ancestor of some shepherds dog breeds. The Mastiff, meanwhile, is the oldest English breed dog and originates from the time of the Celts. It has a broad, squarish head and a short snout, long legs and strong bones (Veterinarski, 2013, 357-358). Ulrich Klever (1995, 198) defines Molossus dogs as a breed with a history of fighting. In Slovenia, they are known under the names “mastif” and “doga”. Klever believes that the origin of the breed is not clear. He explains that they might derive from the British islands or were brought there by Phoenicians. It seems that the Romans only discovered these dogs in England. The author highly simplifies when he says that the Mastiff is derived from the Tibetan Mastiff; it evolved from Greek Molosser dogs to Roman fighting dogs. Its successor is the Rottweiler, its brother in law is the German Boxer, and its successors, British fight dogs. Due to the intertwined history of the terms Molossus and Mastiff, these dogs are often presented together. This group of dogs also includes: the German Boxer, English Bulldog, Bullmastiff, Cane Corso, Dogo Argentino, Dogue de Bordeaux, Great Dane, Fila Brasileiro, Shar Pei, Newfoundland, Rottweiler, St. Bernard, Pug, Mastiff, Spanish Mastiff, Tibetan Mastiff and Neapolitan Mastiff (Falappi, 2002, 86-107).

dog expert, did research on people's perceptions on dogs based on their appearance, especially the colour of coat. His work revealed that people deem black dogs to be less likeable, less friendly, and therefore less appropriate pets. Respondents also defined black dogs as being more prone to aggressive behaviour. The author interpreted the research findings as based on superstitions and prejudices against black dogs.

To determine whether black dog syndrome was noticed also in Slovenia I contacted eleven Slovenian animal shelters on 10 May, 2013. I sent them an e-mail asking whether they were facing problems in finding people to adopt black dogs. I wanted to know whether there is any difference if the dog is small or large and also if they are facing problems with black cat adoption. In the next few days I received three responses. All three shelter workers replied they had not noticed problems with black dog adoption. Only one of the respondents (Turk, 2013) explained his experience in more detail. He stated that it is true that in the last few years it has been easier to give away smaller dogs. Large dogs have to wait longer to be adopted. It is also true that sometimes one colour of dogs prevails in the shelter: once they had only black and on other occasion they only had brown dogs. During the adoption process the dog's character is perceived as more important than its colour. But it has happened that someone said that they will not take a particular dog because it was black. The respondents did not give me any information regarding adoption of black cats.

I have not received enough responses to be able to make generalizations. I can only conclude that when it comes to animal adoption, a black coat is not a hindering factor. In the context of animal shelter adoption people prioritise a dog's personality and body size, preferring smaller dogs. In spite of this, bias against black dogs remains alive at least in the heads of certain individuals.

However, there are also those who do not believe in the existence of black dog syndrome. They are convinced that black dogs are facing problems when it comes to animal shelter adoptions mainly due to the medium through which they are promoted. This is photography – a medium with which it is extremely difficult to photographically transmit a black object. It is even more difficult to photograph a moving black animal (McConnell, 2013). Since black dogs on photographs are usually quite difficult to see clearly, they consequently also have less chance of finding a new home. There are different solutions to this problem. Photographer Fred Levy (2014) has decided to raise awareness about practical problems that are caused by black dog superstitions. He conducted “Black Dogs Project” – a set of photographs of black dogs and their owners. Others (Coren, 2011) advise that, during photographing for the adoption

program black dogs should be decorated with colourful objects. This will make the dog in the photograph more interesting. The photographer should also use proper background and adequate lighting. The dog's name is also important. Especially large black dogs must be given appropriate names such as Lucky, Cookie, Darling or Happy – names which associate positive thoughts and indicate that the dog is friendly.

5 Conclusion

Dog symbolism is complex and extremely ambivalent. For thousands of years the dog has been very important for humans as a work associate and a companion. In the mythological traditions it is associated with death and the underworld. Many stories about dogs in *Glasovi* are narrations about superstitions which are known in Slovenia and also in many other parts of the world. They testify to the fact that, for our ancestors, the dog was often a supernatural being which implied bad luck or even death. Especially large black dogs were associated with demons and that is why many feared them. Occasionally people also attributed supernatural powers to white dogs but they were, in contrast, associated with good or at least non-hazardous forces. The motif of a black dog with negative connotations is also known in modern cultures. In the English-speaking world it is associated with depression. Current observations of the problems which black dogs are facing in animal shelter adoption programs have led to the formation of the phrase "black dog syndrome". Although today we usually instantly decide whether a dog is dangerous or not primarily on its breed and physical characteristics, the negative mythological, symbolic and superstitious ideas about black dogs remain a factor in our perceptions of dogs and in the relationships we form with them.

All things considered, the outlined symbolism of the black dog should not surprise us. In our culture many objects and creatures, which appear in both black and white version, often carry stereotypical conflicting meanings. When we talk about flags, a black one symbolizes mourning, while a white flag is associated with surrender and safety. Also a white swan, which typically symbolizes chastity, strength and fragility at the same time, in a black version represents its opposition and ruthlessness (Chevalier et al., 1993, 301). Moreover, the immaculate white lamb and the sinful black sheep bear similar contrasting meanings. This opposite symbolism of colours is reflected also in the racist theories which described white men as superior, more fully developed and more capable than black men. Additionally, when it comes to health, we tend to believe that white poultry meat is healthier opposed to dark or red meat of other animals, which is associated with body acidification. As shown in the above cases, colour is a clearly visible signifier which allows immediate evaluation of the object or subject. Saying this, we must not forget that these value judgments are culturally conditioned

and are the result of different influences and traditions. As such they essentially affect our physical, cultural, social and psychological world and our perception of reality.

References

- Allan, T. et al., *African Myths and Beliefs*, New York 2012.
- Bojc, E., *Pregovori in reki na Slovenskem* [Proverbs in Slovenia], Ljubljana 1974.
- Bošković, A., *Majevska Religija* [Mayan religion], Beograd 1988.
- Brewer, E. C., *Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable*, Ware 2001.
- Burchell, S., *Phantom Black Dog in Latin America*, Avebury 2007.
- Cesar, N., personal correspondence, 11 September, 2014.
- Chevalier, J. et al. (ed.), *Dictionnaire des symboles* [1982]; slov. trans. Ivanc, S., *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*, Ljubljana 1993.
- Clutton-Brock, J., Origins of dog: domestication and early history, in: *The domestic dog: Its evolution, behaviour, and interactions with people* (ed. Serpell, J.), Cambridge, New York, Melbourne, Madrid 1999.
- Coren, S., *How To Speak Dog: Mastering the Art of Dog-Human Communication* [2000]; slov. trans. Gradišnik, B., *Govorite po pasje? Umetnost sporazumevanja med človekom in psom*, Ljubljana 2001.
- Coren, S., *The Intelligence of Dogs: A Guide to the Thoughts, Emotions, and Inner Lives of Our Canine Companions* [1994]; slov. trans. Debeljak, D., *Pasja inteligenca: Vodnik skozi misli, čustva in notranje doživljanje naših pasjih družabnikov*, Ljubljana 2010.
- Coren, S., Are Black Dogs Less Lovable? Are black dogs less desirable and harder to get adopted?, *Psychology Today* 14, 21 October, 2011, <http://www.psychologytoday.com/blog/canine-corner/201110/are-black-dogs-less-lovable> [30. 10. 2014].
- Delany, T., Contrary to Ordinary: The Black Pearls of the Dog World, 2004, <http://www.blackpearldogs.com> [30. 10. 2014].
- Evans, R. et al., Dogfighting: Symbolic Expression and Validation of Masculinity, in: *The Animals Reader: The Essential Classic and Contemporary Writings* (ed. Kalof, L. et al.), Oxford, New York 2007.
- Falappi, R., *Cani. Conoscere, riconoscere e allevare tutte le razze canine più note del mondo* [1997]; slov. trans. Samide, M., *Psi: Spoznavanje in vzreja najbolj znanih pasem*, Ljubljana 2002.
- Germ, T., *Simbolika živali* [Animal symbolism], Ljubljana 2006.

- Mullen, P. B., *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art* (ed. Green, T.), Santa Barbara 1997.
- Johnson, P., *Churchill*, New York 2009.
- Jung, C. G., Lecture VII: 14 June, 1933, in: *Visions: Notes of the Seminar Given in 1930-1934: Volume 1*. (ed. Foote, M.), Princeton 1997.
- Klever, U., *Knaurs Großes Hundebuch* [1959]; slov. trans. Vidic, J., *Velika knjiga o psih* Ljubljana 1995.
- Leach, H. M., Human Domestication Reconsidered, *Current Anthropology* 3, 2003, pp. 354-355.
- Leach, H. M., Selection and the Unforeseen Consequences of Domestication, in: *Where the Wild Things Are Now: Domestication Reconsidered* (ed. Cassidy, R. et al.), Oxford, New York 2007, p. 89.
- Levy, F., Black Dogs Project, 2014, <http://caninenoir.tumblr.com/> [30. 10. 2014].
- McConnell, P., The Black Dog Syndrome – Fact or Fiction?, *The Other End of the Leash* 18, January, 2013, <http://www.patriciamcconnell.com/theotherendoftheleash/the-black-dog-syndrome-fact-or-fiction> [30. 10. 2014].
- Milivojević, Z., *Emocije: Razumevanje čustev v psihoterapiji* [Emotions: Understanding emotions in psychotherapy], Novi Sad 2008.
- Ministry of Agriculture, Forestry and Food, Vlada sprejela odgovor na poslansko vprašanje glede prepovedi nevarnih psov [The government adopted a response to Parliamentary question regarding the prohibition of dangerous dogs], 11 March, 2010, http://www.arhiv.mkgp.gov.si/nc/si/medijsko_sredisce/novica/article/946/6181 [30. 10. 2014].
- Ovsec, D. J., *Vraževerje sveta: O nastanku vraž, njihovem razvoju in pomenu* [Superstition of the world: The Origins of superstitions, their development and meaning], Ljubljana 2001.
- Parrinder, G., *African Mythology*, Feltham 1984.
- Partridge, E., *The Penguin Dictionary of Historical Slang*, London, New York, Ringwood, Toronto, Auckland 1972.
- Pastoureau, M., *Black: the history of a color*, Princeton 2009.
- Podberscek, A. L., Good to Pet and Eat: The Keeping and Consuming of Dogs and cats in South Korea, *Journal of Social Issues* 3, 2009.
- Sax, B., under phrase: Dog, *The Mythical ZOO: An Encyclopedia of Animals in World Myth, Legend and Literature*, Santa Barbara, Denver, Oxford 2001.
- Serpell, J. A., Having Our Dogs and Eating Them Too: Why Animas Are a Social Issue, *Journal of Social Issues* 3, 2009.

- Slovar slovenskega knjižnega jezika [Dictionary of the Slovenian Language], IV: *Preo-Š*, Ljubljana 1985.
- Smith, W. R., *Myths and Legends of the Australian Aborigines*, Mineola 2003.
- Stanonik, M., *Zgodovina slovenske slovstvene folklor: Od srednjega veka do sodobnosti* [The history of Slovenian literary folklore: From the Middle Ages to the present], Ljubljana 2009.
- Stanonik, M. (ed.), *Glasovi* [Voices], Ljubljana 1988-2014.
- Šmitek, Z., *Mitološko izročilo Slovencev: Svetinje preteklosti* [Mythological tradition of Slovenians], Ljubljana 2004.
- The Black Dog Institute, 2014, <http://www.blackdoginstitute.org.au> [30. 10. 2014].
- Turk, M., personal correspondence, 14 May, 2013.
- Z., U., Največ grizejo mešanci in nemški ovčarji [Mixed-breed and German Shepherds bite most often], *24ur*, 14. 6. 2009, <http://www.24ur.com/novice/slovenija/najvec-grizejo-mesanci-in-nemski-ovcarji.html> [30. 10. 2014].
- Uradni list RS, Zakon o zaščiti živali [Animal Protection Act], *Uradni list RS* 38, 2013, p. 4459, http://www.uradni-list.si/_pdf/2013/Ur/u2013038.pdf#/u2013038-pdf [30. 10. 2014].
- Varner, G. R., *Creatures in the mist: Little people, wild men and spirit beings around the world: A study in comparative mythology*, New York 2007.
- Veterinarski terminološki slovar [Veterinary terminology dictionary], under phrase: mastif, *Veterinarski terminološki slovar* (ed. Brglez, I.), Ljubljana 2013.
- Veterinarski terminološki slovar [Veterinary terminology dictionary], under phrase: molos, *Veterinarski terminološki slovar* (ed. Brglez, I.), Ljubljana 2013.
- Virk, J., *Miti in legende ameriških Indijancev* [Myths and legends of American Indians], Ljubljana 1990.
- Whitmont, E. C., The magical dimension in transference and counter-transference, in: *Current Trends in Analytical Psychology* (ed. Adler, G.), London 2003.
- Yang, L. et al., *Handbook of Chinese mythology*, New York 2008.

Tanja Kovačič

Kako vedeti, ali je pes nevaren: miti in vraže ter njihov vpliv na odnos med človekom in psom

Ključne besede: pes, črna barva, strah, mitologija, folklor, vraže

Odnos med človekom in psom je zapleten in ambivalenten. Pes je bil prva udomačena žival, zato njegov tesen odnos s človekom traja najdlje med vsemi živalskimi vrstami. Kljub temu pes v mitoloških, simbolnih in folklornih tradicijah najpogosteje reprezentira negativne, nevarne in grozeče sile iz onstranstva. Te ljudske predstave so bile nekoč razširjene tudi na območju slovensko govorečega prebivalstva. Zaradi prepričanja, da soočenje z neznanim psom za posameznika ali njegove bližnje pomeni nesrečo in celo smrt, so se ljudje psov pogosto bali.

Specifična znanja, prek katerih so lahko posamezniki psa ocenili kot bolj ali manj nevarnega, so se med generacijami med drugim prenašala prek ljudskih tradicij, folklornih pripovedi in vraževerij. Kot na podlagi analize folklornih zgodb iz zbirke *Glasovi* ugotavlja avtorica, so se pretekli prebivalci območja današnje Republike Slovenije bali predvsem črnih psov. Danes, nasprotno, o tem, ali je določen pes nevaren ali ne, sodimo predvsem na podlagi njegove pasme in telesne strukture. Kljub temu se naše vražne predstave in predsodki do črnih psov zrcalijo tudi v sodobni družbi. V angleškem jeziku črni pes simbolizira depresijo. Nekatera zavetišča za živali pa opažajo, da se ljudje manj pogosto odločajo za posvojitev velikih črnih psov.

Tanja Kovačič

How to Know whether a Dog is Dangerous: Myth, Superstition and its Influence on the Human-dog Relationship

Keywords: dog, black, fear, mythology, folklore, superstition

The relationship between humans and dogs is complex and ambivalent. The dog was the first animal that *Homo sapiens* domesticated. This means that the human-dog relationship has lasted longer than any other human-animal relationships. Despite all this, mythological, symbolic and folkloristic traditions often depict dogs in a negative light and as a dangerous and threatening force from the underworld. Due to the belief that seeing an unknown dog can lead to misfortune, accident or even death, people were often afraid of dogs.

People had to invent certain rules that could help them determine which dog was dangerous and which was not. Those rules had to change over time based on the fact that human-dog relationship is culturally and historically defined. The author analyses stories from in the *Glasovi* (Voices) collection to show that, in the last few centuries in the territory of modern Slovenia, black dogs were most feared by humans. In contrast, nowadays the most feared dogs are those of the Pit Bull and some other breeds. Nevertheless, the folk superstitions and prejudice toward black dogs is still present in modern Western societies. In the English language “black dog” symbolizes depression. And some are still reluctant to adopt large black dogs from the animal shelters.

Biografske informacije o avtorjih
Authors' Biographical Information

Sergio Blanco

Sergio Blanco is a French-Uruguayan playwright and theatre director. He spent his childhood and youth in Montevideo, and he currently resides in Paris. After studying classical philology he decided to devote himself entirely to writing and directing plays. He has received many awards for his work, including the Uruguayan state prize for drama, the municipal award of the city of Montevideo for drama, the national fund theatre prize, the Florencio prize for the best play, and the international Casa de las Américas award. In 2003 and 2007 his plays *.45'* and *Kiev* were included in the repertoire of the Uruguayan National Theatre. His most important works are *Slaughter*, *.45'*, *Kiev*, *Opus Sextum*, *diptiko* (vol. 1 and 2), *Barbarie*, *Kassandra*, *El salto de Darwin* and *Tebas Land*. Many of his works have been staged both at home and abroad, and the majority of them have been translated and published in many countries. Since 2008 he has been a director of Compagnie d'Art de la Scène COMPTOT. In March 2013 he was named artistic and academic leader of the European project *Crossing Stages*, in which various universities and artistic institutions from seven European countries participate.

Address: 10, rue Saint Luc, 75018 Paris

E-mail: sergioblanco@wanadoo.fr

Margherita Cannavacciuolo

Margherita Cannavacciuolo is a doctor and researcher at the Ca' Foscari University of Venice, where she obtained the title of *Doctor Europaeus* in "Studi Iberici, Anglo-americani e dell'Europa Orientale". She has published papers in national and international journals on autobiographical mechanisms in Guillermo Cabrera Infante, symbolism in the poetry of Jorge Luis Borges, mythological language in the works of Lydia Cabrera, Ernesto Cardenal, José Emilio Pacheco and Abilio Estévez and on the construction processes of imaginary narratives of migration by Hebe Uhart, Griselda Gambaro and Nisa Forti. She is the author of the monograph *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (Sevilla, Renaissance, 2010) and *Miradas en vilo: la narrativa conflictiva de José Emilio Pacheco* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2014).

Address: Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati,
Università Ca' Foscari,

Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199, Calle Bernardo, 30123 Venezia

E-mail: margherita.c@unive.it

Patrizia Farinelli

Patrizia Farinelli is a professor for Italian literature at the University of Ljubljana's Department of Romance Languages and Literature. Before that, she worked at the universities of Osnabrück, Aachen and Klagenfurt. One of her main areas of research has been late Renaissance Petrarchan poetry. She is currently researching refunctionalisation of the fantastic in Italian prose fiction of the 20th century, as well as modern Italian prose, which she considers from a meta-narrative perspective. She has published articles on the works of Bontempelli, Delfini, Savinio, Landolfi, Consolo and Tabucchi. A further area of interest is the legacy of old Italian books in Slovenia.

Address: Oddelek za romanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta
Univerze v Ljubljani,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
E-mail: patrizia.farinelli@guest.arnes.si

José Luis García-Barrientos

José Luis García-Barrientos is a doctor of classical philology and scientific researcher at the CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) in Madrid. He is a founding member of the Instituto Teatro de Madrid and professor of post-graduate studies at the Universidad Complutense, Universidad Carlos III in Madrid and Universidad Nacional de Cuyo (Argentina). He is the author of over one hundred publications, including books such as *Drama y tiempo* (1991), *La comunicación literaria* (1999), *Las figuras retóricas* (2007), *Cómo se comenta una obra de teatro* (2012), *Teatro y ficción* (2004), *Análisis de la dramaturgia* (2007), *El teatro del futuro* (2009), *Actuación y escritura* (2010), *Claves del arte escénico* (2013) and *Análisis de la dramaturgia cubana actual* (2011), among others.

Address: Consejo Superior de Investigaciones Científicas,
Instituto de Lengua, Literatura y Antropología,
C/Albasanz, 26-28, Madrid 28037
E-mail: joseluis.garcia@cchs.csic.es

Tanja Kovačič

Tanja Kovačič graduated with the thesis titled *Sex? No, Thank You! Asexuality as a Sexual Practice, Orientation, and Identity* in 2010. She is currently a doctoral candidate at the Department of Ethnology and Cultural Anthropology at the University of Ljubljana's Faculty of Arts. In her doctoral studies in Ethnology, Social and Cultural Anthropology she is preparing the doctoral thesis *The Relationship between Humans and Dogs in the Urban Environment: Socialization of a Dog in Ljubljana and Tolmin*. She is researching human sexuality, sexual identities and medicalization of sexuality and the relations between humans and animals.

Address: Žagarjeva 7, 5220 Tolmin

E-mail: tanja.kovacic85@gmail.com

Julia Kristeva

Born in Bulgaria, Julia Kristeva has worked and lived in France since 1966. She is an author, a psychoanalyst, a professor emerita of l'Université Paris 7 – Diderot, and a full member of the Société Psychanalytique de Paris. She is a recipient of honorary doctorates from many universities in the United States, Canada and Europe, where she teaches regularly. An officer of the Légion d'Honneur, a Commander of the l'Ordre du Mérite (2011), and, in December 2004, the first Laureate of the Holberg Prize (established by the Government of Norway to redress the absence of social sciences among Nobel laureates), she received the Hannah Arendt Prize in December 2006, and the Václav Havel Prize in 2008. She is the author of some thirty books, among them: *La Révolution du langage poétique*, *Histoires d'amour*, *Pouvoirs de l'horreur (essai sur l'abjection)*, *Soleil noir (dépression et mélancolie)*, *Le Temps sensible (Proust et l'expérience littéraire)*, the trilogy *Le génie féminin: Hannah Arendt, Mélanie Klein et Colette*, *La Haine et le Pardon*, *Cet incroyable besoin de croire*, *Pulsions du temps*, as well as novels, including, *Les Samourais*, *Meurtre à Byzance* and the narrative *Thérèse mon amour*. Her entire œuvre has been translated into English, and most of her works are available in other major world languages.

Address: Université Paris Diderot, "Les grands moulins",

5, rue Thomas Mann, 75013 Paris

E-mail: julia.kristeva@univ-paris-diderot.fr

Jure Mikuž

Jure Mikuž is professor of History of Arts and for theoretical subjects at the Faculty of Fine Arts and Design, and head of the Department for Historical Anthropology of the image at *ISH*, Ljubljana Graduate School of the Humanities. He did continuing studies at Getty Summer Institute in Visual and Cultural Studies, University of Rochester, N. Y., and he was several times visiting professor at the École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. From 1986 to 1992 he was curator and director of the National Museum of Modern Art and in 1999 and in 2011 he was commissioner of the Slovenian pavilion at Venice Biennial. His main books are the following: *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, 2013; *Pogledati – gledati, videti – uvideti: zgodovinsko-antropološke študije* [Regard – see – perceive: Historical-anthropological studies], 2011; *Zrcaljena podoba: ogledalo in zunanost polja* [The reflected image: The mirror and the off space], 1997; *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma* [Modern Slovenian painting and Western art: From the rupture with socialist realism up to conceptualism], 1995; *Fritz Lang*, 1993.

Address: Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani,
Erjavčeva 23, 1000 Ljubljana
E-mail: jure.mikuz@guest.arnes.si

Anja Moric

Anja Moric graduated in 2007 from the University of Ljubljana's Faculty of Social Sciences with a degree in Political Science. Her thesis focused on the preservation of identity among the Kočevje (Gottschee) Germans. At present she is working on a doctorate at the same faculty on the topic of Germans who emigrated from Slovenia, a topic on which she has published several academic articles. She also studies Cultural Anthropology at the University of Ljubljana's Faculty of Arts.

Address: Stara Cerkev 70, 1332 Stara Cerkev
E-mail: anjamoric@gmail.com

Luz Neira

Luz Neira is a full professor of Ancient History and Vice-Chancellor for the field of culture and cooperation at Universidad Carlos III in Madrid. She is an internationally recognized expert in the study of Roman mosaics and the director of the International Seminar on Roman Mosaics (SMR); she is president of the Spanish Association for the Study of Ancient Mosaics (AEEMA), as well as a member of the International Association for the Study of Ancient Mosaics (AIEMA). In 2010 she received the she was awarded the XIX "Cultura Viva" Prize for Archaeology (2010), and since 2012 she has been a Correspondent Academic of the Royal Academy of History. Her research into iconography, elites and artisans has given rise to more than eighty published works in journals, monographs and other collaborative books, including the particularly noteworthy 2010 *Mito e Historia en los mosaicos romanos* (Myth and history in Roman mosaics) and the 2012 *Civilización y barbarie. El mito como argumento en los mosaicos romanos* (Civilization and barbarism. Myth as argument in Roman mosaics) which she edited.

Address: Universidad Carlos III de Madrid, Facultad de Humanidades,
Comunicación y Documentación,
C/Madrid, 126, 28903 Getafe (Madrid)
E-mail: lneira@hum.uc3m.es

Barbara Pregelj

Barbara Pregelj has a PhD in Literary Studies and she is professor of literature at the University of Nova Gorica. Her research is primarily focused on various aspects of the reception of Spanish literature in Slovenian literature, translation issues, literary interpretation, and youth literature. She has participated at various conferences, both in Slovenia and abroad (Ljubljana, Maribor, Jablje, Pamplona, Cholula, Weimar, Lisbon, Pecs, Vigo, Valencia, Bologna). She also works as a translator and editor.

Address: Fakulteta za humanistiko, Univerza v Novi Gorici,
Vipavska 13, 5000 Nova Gorica
E-mail: barbara.pregelj@guest.arnes.si

Irena Prosenc

Irena Prosenc is Associate Professor of Italian Literature at the Department of Romance Languages and Literatures at the Faculty of Arts, the University of Ljubljana. Her research focuses on contemporary Italian authors (Primo Levi, Claudio Magris, Cesare Pavese), Renaissance epic poems, intertextuality and the reception of myth in Italian literature. She follows the reception of Italian literature in Slovenia. She has participated at numerous conventions in Slovenia and abroad and has lectured at foreign universities. She has published articles on Italian literature. In the field of the reception of myths in Italian literature she has focused on the presence of the Argonauts', Orpheus' and Odysseus' myths in Magris' and Levi's works.

Address: Oddelek za romanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta
Univerze v Ljubljani,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
E-mail: irena.prosenc@ff.uni-lj.si

Alejandro Rodríguez Díaz del Real

Alejandro Rodríguez Díaz del Real was born in Seville. At the University of that city he graduated from European languages and literatures, before continuing his study of Romance and Germanic philology at the University of Heidelberg (Magister Artium). He was lecturer in Spanish in Heidelberg (1998-2001) and Aachen (2001-2005), and, since 2005, in Ljubljana. At the University of Ljubljana he is preparing a PhD entitled *Analysis of Metaphor in José Ortega y Gasset and María Zambrano*.

Address: Oddelek za romanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta
Univerze v Ljubljani,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
E-mail: Alejandro.RodriguezDiazDelReal@ff.uni-lj.si

Agata Šega

Agata Šega is an Associate Professor at the Department of Romance Languages and Literatures at the University of Ljubljana's Faculty of Arts. Her research focuses primarily on contact linguistics, French and Romance historical linguistics, and medieval French. Occasionally she writes articles on the fields of French and Latin-American literature and translates from Latin and romance languages.

Address: Oddelek za romanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta
Univerze v Ljubljani,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
E-mail: agata.sega@ff.uni-lj.si

Igor Škamperle

Igor Škamperle studied comparative literature and sociology of culture at the University of Ljubljana. He carries out research in the fields of religious studies, system of knowledge, the structure of the imagination, and visual arts. He writes articles and expert works (last: *Endimionove sanje*, 2013; Endymion's Dream). He is employed as a "docent" in the Department of Sociology at the University of Ljubljana's Faculty of Arts.

Address: Oddelek za sociologijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
E-mail: igor.skamperle@ff.uni-lj.si

Tomaž Toporišič

Tomaž Toporišič is a dramaturge, translator and theoretician specialized in cultural and performance studies. His primary research interests are semiotics of culture, cultural studies, contemporary performing arts and literature, specifically the interaction between the two fields. Currently he is a dramaturge of the Mladinsko Theatre in Ljubljana and assistant professor in the Cultural Studies Department at University of Primorska in Koper, as well as an assistant professor at the University of Ljubljana, where he teaches Sociology and History of Theatre and Drama.

Address: Slovensko mladinsko gledališče,
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
E-mail: tomaz.toporisis@guest.arnes.si

Marko Uršič

Marko Uršič is a Professor of Logic, Philosophy of Nature and Renaissance Studies in the Faculty of Arts, University of Ljubljana. His main books are the following: *Matrices of Logos* (1987), *Pilgrimage to Anima* (1988), *Gnostic Essays* (1994), and especially the tetralogy *Four Seasons*, series of philosophical dialogues and monologues, which have been published from 2002 on by Cankarjeva založba, Ljubljana (in Slovene): *A Search of the Way* (Spring), *On the Renaissance Beauty* (Summer, Vol. I), *The Sevens* (Summer, Vol. II), *The Closely Distant Sky, Man and Cosmos* (Autumn); he is currently working on *Winter*, a book about shadows and light. He has published many philosophical articles in international journals, and he is also the co-author of the book *Mind in Nature, from Science to Philosophy* (New York, 2012). His homepage is: <http://www2.arnes.si/~mursic3/>.

Address: Oddelek za filozofijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
E-mail: marko.ursic@ff.uni-lj.si

Navodila za avtorje prispevkov

Navodila za avtorje prispevkov

1. Splošna navodila za avtorje prispevkov

- članek naj praviloma ne obsega več kot eno avtorsko polo (30.000 znakov s presledki), o objavi daljših prispevkov odloča uredniški odbor; članek mora biti napisan v knjižnem jeziku in v skladu s pravili strokovnega pisanja
besedilo naj uvede **seznam ključnih besed**
citirani viri oz. literatura ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju (glej navodila spodaj)
opombe naj bodo sprotne, na dnu strani
- prispevki naj bodo oddani v elektronski in tiskani obliki, uporabljeni font naj bo *Times New Roman*, velikost 12, medvrstični razmik 1,5
- besedilo naj bo obojestransko poravnano; med posameznimi odstavki naj ne bo dodatnih praznih vrstic; prav tako naj v besedilu ne bo dvojnih presledkov in presledkov pred ločili (./,;)
- posameznih besed ali delov stavka ne podčrtujte, prav tako za poudarjanje ne uporabljajte velikih tiskanih črk
- v besedilo vključeni krajši citati naj bodo v običajni pisavi in v navednicah (obvezna je uporaba variante » oz. «; v primeru citata v citatu se uporabi oblika »' '«); daljši citati naj bodo v obliki posebnega, zamaknjenega odstavka; pri nobeni od oblik ne uporabljajte manjšega ali drugačnega tipa pisave
- v besedilu ne uporabljajte aktivnih hiperpovezav
- opombe pišite s pomočjo ustrezne funkcije v programu za urejanje besedila
- na koncu članka naj bosta **popolna seznama citiranih virov in literature**
- članku naj bo dodan **povzetek**, ki naj obsega približno 1500 znakov s presledki; povzetek naj bo praviloma v angleškem jeziku, dodana naj bosta tudi prevoda naslova in ključnih besed
- če članek vsebuje **slikovno gradivo**, naj bo to priloženo (fotokopije in CD) in opremljeno z ustreznimi podnapisi in morebitnimi sklici v besedilu; če avtor želi, da so slike v besedilu vstavljene na točno določeno mesto, naj besedilo odda z vstavljenimi slikami (kljub temu morajo biti članku priložene tudi posamezne slike v ustrezni resoluciji); vsaka slika mora biti obvezno opremljena tudi s podatkom o njenem viru; avtor prispevka mora za objavo vsake slike – razen če ni avtor slike sam – pridobiti tudi soglasje njenega avtorja oz. izdajatelja publikacije/medija, v katerem je bila slika prvotno objavljena, da se jo ponovno objavi
- članku naj bo priložena kratka **biografska informacija** o avtorju (največ 100 besed), ki naj vsebuje osnovne podatke o izobrazbi, poklicu, delovnem mestu ter področjih raziskovanja/delovanja avtorja; poleg tega mora biografska informacija nujno vsebovati tudi poštni in elektronski naslov

2. Navodila za citiranje

- **citirani viri oz. literatura** ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju:
 Navedba citiranega dela v besedilu (prva in vse naslednje) naj bo omejena na najnujnejše podatke in je zapisana v tekstu znotraj polkrožnega oklepaja.
 primera: (Simoniti, 1994, 49) oz. Simoniti (1994, 49)
 (Iliada, X, 140–150) oz. Iliada (X, 140–150)
- **seznam citiranih virov** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
 - neobjavljen vir** (neobjavljeno predavanje ipd.)
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, letnica, oznaka »neobj«, stran.
 primer: Krpač, B., *Zgodovina za mlade*, 2005, neobj., str. 23.
 - neobjavljeni starejši vir** (rokopis, kodeks)
 Avtor (kadar je znan), ime vira, nahajališče, originalna oznaka vira, oznaka strani ali folia (pri foliu nujno označena stran recto oz. verso).
 primer: *Psalterium*, NUK, Ljubljana, Ms 35, fol. 34v.
 - objavljen, vendar redek ali težko dostopen vir**
 Avtor s polnim imenom (kadar je znan), naslov, urednik oz. izdajatelj v oklepaju, kraj in letnica izdaje, oznaka folia ali strani.
 primer: Caius Iulius Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* (izd. Mommsen, Th.), Berlin 1895, str. 17.
 - objavljen vir v splošno znani zbirki, ki nima enega samega urednika**
 Avtor, naslov, naslov zbirke, ustrezna oznaka strani, vrstice ali stolpca (kot jo uporablja zbirka).
 primer: Tertullianus, *De idololatria*, III, *Patrologia Latina* 1, stolpec 664D–665A.
 - večkrat objavljen, široko dostopen in znan vir**
 Avtor (samo ime ali priimek), naslov dela, standardna navedba po originalni (uveljavljeni) razdelitvi.
 primer: Homer, *Iliada*, X, 140–150.
- **seznam citirane literature** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
 - samostojna monografska publikacija**
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela v kurzivi, kraj in letnica izdaje, navedba strani.
 primer: Nietzsche, F., *Onstran dobrega in zlega*, Ljubljana 1988, str. 33.
 Kadar je avtorjev več, navedemo vodilnega (ali prvega) avtorja in dodamo zaznamek »in drugi«.
 primer: Châtelet, A. in drugi, *Le monde gothique. Automne et Renouveau*, Pariz 1988, str. 50.

zbornik

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, predlog »v« in dvopičje, naslov zbornika v kurzivi navedba urednika v oklepaju, kraj in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Simoniti, P., *Apes academiae*, v: *Academia operosorum. Zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve* (ur. Gantar, K.), Ljubljana 1994, str. 49.

razstavni katalog

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, predlog »v« in dvopičje, naslov razstavnega kataloga v kurzivi, navedba urednika v oklepaju, čas in kraj odprtja razstave, kraj in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Lazar, I., *Srednjeveško steklo*, v: *Groffe Celjski* (ur. Fugger Germadnik, R.), Celje 1999, str. 81–85.

znanstvena periodika

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, naslov revije v kurzivi, številka in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Cogliati Arano, L., *Fonti figurative del »Bestiario« di Leonardo*, *Arte Lombarda* 62, 1982, str. 151–160.¹

revije in časopisi (dnevnik, tednik, mesečnik)

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, naslov revije v kurzivi, številka, datum izida.

primer: Krivic, M., *Kako resneje do predsednika*, *Mladina*, 16. september 2002.

leksikografski članek ali geslo v enciklopediji

Priimek avtorja, začetnica imena, oznaka »pod geslom« in dvopičje, naslov gesla, naslov leksikona oz. enciklopedije v kurzivi, rimska številka zvezka, kraj in leto izdaje, navedba strani.

primer: Šumi, N., pod geslom: ..., *Enciklopedija Slovenije*...

- **elektronski viri** naj bodo navedeni skladno s tipom zapisa (elektronska knjiga, revija, primarni vir...) z dodanim polnim nazivom spletne strani in datumom
- **slikovno gradivo** naj bo opremljeno z naslednjimi podatki:

Ime in priimek avtorja umetniškega dela (kadar je znan), naslov dela, letnica, nahajališče.

primer: Slika 1: Albrecht Dürer, *Kristomorfni avtoportret*, 1500, Alte Pinakothek, München.

Poleg tega mora biti ob vsaki sliki naveden tudi njen vir oz. navedba avtorskih pravic.

¹ Način zapisovanja številke revije in letnice naj se prilagodi originalnemu zapisu v reviji (rimske ali arabske številke, uporaba /, oznake vol. ipd).

