

# STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI PHILOLOGIA

4

---

Editorial Office: Republicii no. 24, Cluj-Napoca, Romania. Phone: 0264-405352

---

## SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS - INHALT

RUDOLF WINDISCH, <i>Schreiben ohne Norm, oder die Sprache einer grossen Frau: Katharina von Medici</i> .....	3
LUCIA GORGOL, <i>Das Motiv des Tanzes in der Literatur der Jahrhundertwende</i> .....	37
VERONICA BUCIUMAN, <i>Untersuchung der Weiblichen Repräsentationen in den Literarischen Discursen von Friedrich von Hardenberg (Novalis) und Hermann Hesse</i> .....	45
MIHAELA MUDURE, <i>Conflictul ascuns sau <b>Volpone</b> de Ben Jonson</i> .....	51
JULIA KNOWLTON DE PREE, <i>Que Dire?</i> .....	57
MONICA GRECU, <i>Historical Events as Reasons for the Reoccurrence of the Theme of Jeanne D'Arc in World Drama</i> .....	61
ȘTEFAN GENCĂRĂU, <i>Observații cu privire la varianta diatopică "Română din Ungaria"</i> .....	71
KELEMEN ATTILA, <i>Dialectele norvegiene azi</i> .....	77
DENISIA PETREHUȘ, <i>Ecouri ale filosofiei lui Nietzsche în cultura română</i> .....	83
VIOREL RUJEA, <i>Câteva modalități ale fantasticului în proza lui Cortáyar</i> .....	87
ADRIANA TODEA, <i>Dativul posesiv în limba română din perspectiva gramaticii relaționale</i> .....	95
MONICA NICIU, <i>Breviare d'Esthetique Theatrale</i> .....	105

**RECENZII - BOOK REVIEWS - COMPTES RENDUS -  
BUCHBESPRECHUNGEN**

- Eric Clemens, *Façon de voir* (AURORA BĂGIAC) ..... 113
- Marc Quaghebeur et Laurent Rosson (dir.), *Entre aventures, syllogismes et confessions. Belgique, Roumanie, Suisse*, P.I.E. - Peter Lang, Buxelles, 2003, 373 p. (MARIA MĂȚEI BOATCĂ) ..... 114
- Paul Aron, Denis Sain-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Centre Nationale du Livre, Paris, Presse Universitaire Française, 2002, 634 p. (ANA COIUG)..... 115
- Mircea Morariu, *Sur l'effet de spectacle*, Oradea, Biblioteca Familia, 2002, 160 p. (RALUCA LUPU) ..... 117
- Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 1998, 202 p. (LIGIA-STELA FLOREA) ..... 118
- Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen*. Nr. 1-2 Jan/Feb 2003, H 52749. Friedrich Berlin Verlag, 136+15 S. (VALENTINA POP)..... 122

## SCHREIBEN OHNE NORM, ODER DIE SPRACHE EINER GROSSEN FRAU: KATHARINA VON MEDICI (13.4.1519 FLORENZ – 5.1.1589 BLOIS) (II)

RUDOLF WINDISCH\*

Nach der allgemeinen Übersicht über die wesentlichen sprachlichen Neuerungen hin zum Neufranzösischen (Kapitel 3), werden in den folgenden Kapiteln 4 und 5 anhand ausgewählter Briefe Katharinas die sprachliche Eigenheiten in lautlicher und morpho-syntaktischer Hinsicht im Vergleich zu den ‚normalen‘ Formen des Französischen des 16. Jahrhunderts aufgelistet. Als Vergleichsmaßstab dienen im wesentlichen die Grammatiken von Darmsteter/ Hatzfeld (1889), Gougenheim (1973) oder Eckert (1986). Diese historischen Grammatiken belegen, dass Katharina in ihren Briefen Formen anbietet, die nicht allzu weit von einer noch ungeschriebenen Norm des Französischen entfernt sind. Welches die möglichen Motive für diese Art einer institutionell noch unregelmäßigen Harmonisierung sein könnten, oder ob es sich dabei um eine eher zufällige Koinzidenz handelt, lässt sich nur schwer bestimmen. Das Kapitel 6 enthält eine Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse.

### 3.6. Stilistische Verfahren, poetische Lizenzen

Was *Stil* ist, soll im folgenden lediglich mit Blick auf unser Objekt, den „Gebrauchstext Brief“ festgelegt werden, um auch nicht-literarische Äußerungen in ihrem sprachlich-stilistischen Charakter zu erfassen. Zunächst lassen sich verschiedene, unterschiedliche Stildefinitionen anführen, so etwa *Stil* als Addition, als Stimmigkeit, als Abweichung von einer Norm, als Auswahl, als individuelle oder auch als konventionale Sprachcharakteristik. Man muss nicht eigens sechs abgezielte Definitionen, wie sie beispielsweise Graubner (<sup>1990</sup>) anbietet, übernehmen.; trotzdem scheint uns seine zuletzt genannte Definition, die „konventionelle Sprachcharakteristik“, aufgrund ihrer funktionalen Dimension übertragbar: gemeint sind hier ganz offensichtlich Stilarten wie Zeit- oder Epochestil, Regionalstil oder auch Gruppenstil. Hier werden Konventionen verfolgt, die innerhalb historischer, geographischer oder auch sozialer Dimensionen gelten. Dabei weisen die betreffenden Spracherzeugnisse jeweils gemeinsame Charakteristika der betreffenden Ebene auf (Graubner, *op. cit.*, 173s.). Sowinski (<sup>1982</sup>: 18-22) bezeichnet diese Ebenen aus funktionalem Blickwinkel als „zeit- und gruppengebundenen Sprachausdruck“, als „gattungsgebundene Aus-drucksweise“, „funktionale Redeweise“, oder als „eine durch

---

\* Prof. univ. dr. Rudolf Windisch, Universitatea din Rostock, Germania.

Prima parte a studiului a fost publicată în nr. 2 din 2003, unde anunțăm că privim în întregul studiu aspectele stilistice ale epistolarului feminin.

Situation und Intention bestimmte Redeweise“, als „angemessene Redeweise“. Teilweise decken sich diese funktionalen Vorstellungen mit den älteren Stereotypen wie *Argot* als „Gruppenfunktionalstil“ oder *Dialekt* als „Regionalstil“ usw.

Zweifellos wird „Stil“ hier als konventionelle Sprachcharakteristik verstanden. Aus funktionaler Sicht steht die pragmatische Dimension im Vordergrund der Betrachtung, genauer gesagt, die sprachlichen Äußerungen in ihrer sozialen und gesellschaftlichen Einbindung. Dabei wird die Auswahl der sprachlicher Muster entsprechend ihrer Angemessenheit in einer Kommunikationssituation und ihrer Wirkung auf den Empfänger gelenkt. Dieses Zusammenspiel bewirkt den spezifischen „Stil“ der einzelnen Textarten, die zugleich von konventionellen Gestaltungsnormen wie auch von individuellen sprachlichen Besonderheiten bestimmt werden. Elise Riesel bringt diese Art von Stilistik auf die schlichte Formel (1970: 357):

„Stilistik ist eben die Lehre vom funktionsgerechten Gebrauch der Sprache in allen Bereichen verbaler Tätigkeit.“

Wir können nicht davon ausgehen, dass Riesel hier an Voßler gedacht haben könnte, der gefordert hatte, der grammatikalisch-syntaktischen Analyse einer Sprache/ eines Textes die stilistische Analyse voranzustellen (cf. Gauger/ Oesterreicher/ Windisch 1981: 137). So aber bleibt gewöhnlich die ebenso schlichte wie durchsichtige Aufgliederung der Stilistik in mehrere funktionale „Stile“, z.B. den Stil des „öffentlichen Verkehrs“, der „Wissenschaft“, der „Publizistik/Presse“, des „Alltagsverkehrs“ oder auch der „schönen Literatur“ (so Zimmer 1978: 20s.). Diese Deutung weist, wie leicht zu erkennen ist, Ähnlichkeiten mit dem Verständnis von „Texttyp“ etwa bei Katharina Reiß (1983) auf, wonach Texte in erkennbar kommunikativer Funktion - die adäquaten sprachlichen Charakteristika vorausgesetzt - als Exempla für bestimmte „Textarten“ stehen.

Diese Definitionsversuche sollen hier nicht weiter verfolgt werden. Es wäre lediglich zu unterstreichen, dass „Stilistik“ nicht als eine präskriptive oder normative Gebrauchsanweisung verwertbar ist, die Rezepte liefert, *wie* man bestimmte Sachverhalte in bestimmten Situation besser ausdrücken könnte. Vielmehr sollte eine deskriptiv-stilistische Analyse von Texten alle deren sprachliche Dimensionen wie „situative Kontext“, die „Intention“ des Textes, seinen „Planungsgrad“, die „Identität des Sprechers/ Hörers“, aber auch die sprachliche Konzeption insgesamt berücksichtigen. Vor allem die Intention, die hinter jedem sprachlichen Ausdruck steht, gilt es herauszufinden: sie wird in der Tat nur unter Berücksichtigung des Gesamttextes und seiner situativen Einbettung erkennbar, da beispielsweise die sog. „Gebrauchstexte“ einem anderen konzeptionellen Aufbau unterliegen als das zweckfreie, nur ästhetischen Kriterien unterworfenen sprachliche Kunstwerk.

Zur Verdeutlichung: In der Syntax der Briefe Katharinas vermisst man vielfach die Einhaltung der SVO-Abfolge. Insofern, als sich gegen Ende der mittelfrz. Epoche die heutige Struktur zwar schon weitgehend gefestigt hatte, daneben aber durchaus noch Abweichungen möglich waren, kann in diesem Fall nicht etwa eine individuelle stilistische Eigenheit Katharinas in Anrechnung gebracht werden.

Vielmehr verrät unsere Autorin hier eher ein Beharren auf einer veralteten grammatikalischen Form, die in mittelfrz. Zeit schriftlich noch akzeptiert wurde. Nicht auszuschließen ist allerdings, dass eine von Katharina gebrauchte syntaktische Dislokation schlicht und einfach die Umsetzung ihres persönlichen Sprachgebrauchs darstellt, der sich bei ihr, als einer Ausländerin, umso stärker an den umgangssprachlichen Gewohnheiten ihrer Umgebung ausgerichtet haben dürfte. Insofern hat Cloulas' (1979: 359) bereits zitierte skeptische Bewertung, „la reine écrit comme elle parle“, auch ihre positive Seite. Nehmen wir an, sie trifft zu, dann spiegelt sie einerseits den genuin französischen Sprachstand der Zeit wider und bestätigt andererseits den von Cloulas an gleicher Stelle halb kritisch, halb bewundernd resümierten Sprachstil: „Elle sait être pathétique dans les lettres de deuil et chaleureuse quand elle s'adresse à ses amis.“ (*loc.cit.*) - nach heutigem Maßstab die Umsetzung stilistischer und textueller Gestaltungskriterien, die Katharina intuitiv längst beherrschte.

Die hier angedeutete funktionale Bestimmung von *Stil* scheint uns in gleichem Maße von Bedeutung wie die Beschreibung jener sprachlichen Mittel, die für einen historischen, räumlich begrenzten oder auch gruppenspezifischen Stil stehen und ihn damit als solchen konstituieren. Von Bedeutung ist dabei, dass ein bestimmtes sprachliches Element, je nach seinem Kontext, einen unterschiedlichen stilistischen Wert haben kann. Dies zeigt sich, wenn ein medizinischer Fachterminus in einer medizinischen Abhandlung als stilistisch *nicht* markiert erscheint (die Erwartbarkeit des Vorkommens, bzw. Nichtvorkommens spielt hier eine Rolle), während derselbe Terminus in einem alltäglichen Gespräch als gestelzt, als pseudogelehrt erscheint und in einem Theaterstück ironisch, parodistisch wirken kann. Ausschlaggebend für die Verwendung bestimmter sprachlicher Muster - mit Blick auf die pragmatische Dimension sprachlicher Äußerungen - scheint immer deren Angemessenheit in einer bestimmten Kommunikationssituation. Dabei stecken die Intentionen des Sprechers und die (erwünschte) Reaktion beim Empfänger den Rahmen eines funktional definierten Stilbegriffs ab. Voraussetzung für das Erreichen des anvisierten kommunikativen Ziels ist die häufig intuitive Vorwegnahme der für eine bestimmte Textart/ -sorte erforderlichen sprachlichen Mittel. Diese unterliegen ihrerseits überlieferten Normen und sind für die verschiedenen Diskurstraditionen bedeutsam. Die Auswahl dieser sprachlich-stilistischen Mittel/ Verfahren vollzieht sich gewöhnlich in einem Spannungsfeld der meist innovatorischen Eigenheiten individueller Sprech- und Schreibweisen eines Sprechers/Autors und dem Verzicht auf die Einhaltung (bereits) überlieferter Regeln.

*Stilistik* soll im folgenden also nicht unter präskriptivem/normativem Aspekt behandelt werden. Es soll auch nicht verfolgt werden, wie Katharina einen bestimmten Sachverhalt, gemessen an der Sprache ihrer Zeit, vielleicht 'noch besser' hätte ausdrücken können. Vielmehr ist eine rein deskriptive Analyse einiger der Briefe Katharinas angesagt. Die Analyse soll in diesem Sinne schlicht 'stilistisch' sein, dass die wichtigsten sprachlichen Dimensionen wie situativer Kontext, Identität des Empfängers, die in einem Brief geplante „Intention“ des Schreibers, der Grad

der sprachlich-thematischen Planung, sowie die Auswahl der grammatikalischen und lexikalischen Mittel erkennbar werden. Als *tertium comparationis* gilt der allgemeine *Usus*, wie er in den (literarischen) Texten des 16. Jahrhunderts als statischer Durchschnittsgebrauch bestimmter Formen und Funktionen erscheint, in seinem systematischen Umriss aber erst in den historischen Grammatiken, so etwa bei Darmesteter (<sup>4</sup>1890) oder Gougenheim (1974), erkennbar wird. Bekanntlich haben die zeitgenössischen Grammatiker noch keine allgemein akzeptierte Norm des vorklassischen 16. Jahrhunderts hinterlassen, die eine zweifelsfreie Bewertung der Sprache Katharinas erlauben würde.

Eine weitere Schwierigkeit der Stilanalyse von Texten älterer Sprachepochen wäre noch zu berücksichtigen. So verweist Ullmann (1972: 173ss.) bei der „Rekonstruktion von Stilwerten“ ausdrücklich auf die mögliche Über- bzw. auch Unterschätzung bestimmter sprachlicher Mittel in ihrer Wirkung auf den heutigen Leser. Es lassen sich aber meist nur Vermutungen über die funktionale Intention eines sprachlichen Ausdrucks und seiner individuellen oder aber normgerechten sprachlichen Strategie anstellen. So lässt sich der grammatikalische und stilistische Stellenwert einzelner Formen, soweit sie sich als individuelle Kreationen zu erkennen geben, nur in ihrer situativen Einordnung innerhalb des Gesamtwerkes bestimmen. Katharinas Textsorte lautet schlicht „Brief“. Keiner besonderen Absicherung bedarf der Hinweis, dass es sich bei Katharinas Briefen nicht um eine literarische Textgattung handelt, wie dies für den literarischen Brief im 18. Jahrhundert gilt, der sich gerade auch in Deutschland großer Beliebtheit erfreute. Welcher Stellenwert unter den charakteristischen Textsorten der Zeit kommt Katharinas Briefen nun zu?

### 3.7. Nichtliterarische Briefe und Texttypen der Zeit

Zur Charakterisierung der Textart bzw. Textfunktion „nichtliterarischer Brief“ ist nun keine Klassifikation der verschiedenen Textsorten angestrebt, da man hier den bei Reiß (1983) angestellten Versuchen folgen kann. Um Katharinas Briefe als Textsorte begrifflich einzugrenzen, empfiehlt sich zunächst die Frage: *Wer* ist der Empfänger des Briefes, *was* soll der Brief bei ihm *bewirken*. Die Antwort auf diese simplen Fragen könnte als Einstieg in die sprachlich-formale Analyse von Katharinas Briefen dienen. Wir verfolgen die Übermittlung von politischen Informationen und persönlichen Anweisungen an ihre Kinder sowie an hochgestellte Persönlichkeiten unter Einsatz markanter sprachlicher Mittel, vor allem in der Wortwahl und im Einsatz einer eigen grammatikalisch-syntaktischen Stils, der auf 'Eindruck' beim Empfänger ausgelegt ist. Die eingesetzten sprachlichen Mittel dürften bei dieser Textsorte im Sinne von Koch/ Oesterreicher (1990) weitgehend „geplant“ sein. Sie entsprechen in ihrer morpho-syntaktischen und lexikalischen Auswahl („Kreativität der Sprache“) den überlieferten Mustern und Traditionen („Historizität“ der Sprache und der „wiederholten Rede“). Aber nicht nur das bisher so vage gebliebene Konzept von „Stil“ spielt in unserer Analyse des Brief-Korpus der Katharina herein, sondern auch die Diskussion über den Einsatz der rhetorischen Mittel, die gerade im Brief auf die massive Beeinflussung des Empfängers zielen. Allerdings darf Rhetorik

hier nicht auf ein psychologisch deutbares Verhalten reduziert werden; vielmehr soll im traditionellen Sinne der Einsatz jener sprachlichen Muster aufgelistet werden, die Bestandteil der klassischen Rhetorik sind. Die Biographie der Katharina von Medici verrät belegt ihre exzellente Ausbildung, die ihr den meisterlichen Umgang mit den Mitteln dieser Rhetorik erlaubte. Eine wichtige Rolle spielte hierbei vor allem die *ars dictaminis* oder *ars dictandi* (Curtius 1967: 85s., 158s.), die in Italien auf eine traditionsreiche Entwicklung seit dem 11. Jahrhundert zurückblicken kann.

Während im Rahmen der aus der antiken Konzeption bis dahin überlieferten Form der Rhetorik im wesentlichen die Sprachverwendung in der Gerichtsrede, also in konkreter, utilitaristischer Form verfolgt wurde, verschiebt sich der Anwendungsbereich nun auf die Sprache der Verwaltung und deren Bedürfnisse. Dabei rückt die Anfertigung sprachlicher 'Vordrucke' zur Abfassung genormter Briefe und Urkunden in den Vordergrund rhetorischer Kunstfertigkeit. Diese Vordrucke/ Muster enthalten Anweisungen zur Gliederung von Schriftstücken, Anredeformeln und zur Auswahl einer bestimmten stilistischen Tonlage, die den Empfänger genau ins Auge fasst und zudem weitgehend von der geschilderten Sache bestimmt wird. Die bisher beachteten rhetorischen Figuren wurden weitgehend diesem neuen Briefstil untergeordnet, wobei das Verb *DICTARE* die Bedeutung „schreiben, abfassen“ gewinnt. Von hier aus entwickeln sich neue rhetorische Fertigkeiten: metrische, rhythmische und prosaische *dictamina*, zu denen sich später eine Reimprosa eigener Stilart gesellt. Diese erschwert dann ihrerseits die Abgrenzung zwischen Prosa und Poetik. So zählt Curtius (p.160) als Stile, die die *ars dictaminis* entwickelt hat, die Kunstprosa auf, das *dictamen prosaicum* neben der schlichten Prosa, dem *sermo simplex*, als dem normalen Konzept für Brief, Chronik, Historie, Wissenschaft und Hagiographie. Zusätzlich gibt es dann noch die Reimprosa, die Mischprosa: „Das sind Texte, in denen Prosa mit poetischen Einlagen wechselt, die sog. *prosimetra* sowie metrische und rhythmische Poesie. Aus dem überlieferten aristotelischen System hat diese neue Rhetorik des Briefschreibens, neben der eigentlichen künstlerischen Sprache, neue Muster für den praktischen Einsatz der Sprache, nämlich zur Abfassung von Gebrauchstexten geliefert“.

Uns geht es im folgenden um die überlieferte Technik dieser Gebrauchsmuster, denn Katharina steht ganz offensichtlich in deren Tradition. Es soll hier aber keine Typologie von Textsorten versucht werden, da entsprechende Auflistungen selbst unter den Vertretern der Textlinguistik noch keine Übereinstimmung gefunden haben und eher noch an die schon von Gülich/ Raible (1972: 2) monierten Anfang dieser Disziplin erinnern: „Ein erstes Ergebnis besteht paradoxerweise schon in der Aufdeckung der Tatsache, dass sich bisher die Vertreter der Linguistik im prätheoretischen Gebrauch des Terminus 'Textsorte' nicht einig sind“.

Wir wollen deshalb die Briefe der Katharina von Medici als Gebrauchstext bestimmen und von daher nach dessen Funktion fragen: Wer ist Empfänger des Briefes, welche Wirkung soll er bei ihm bewirken? Diese Funktionen lassen sich am einfachsten im Rückgriff auf Bühlers Ausdrucks-, Appell- und Darstellungsfunktion des sprachlichen Zeichens festmachen, so etwa, wenn Reiß (1983) folgende drei

Texttypen ausmacht: den *ausdrucksbetonten*, den *appellbetonten* und den *darstellenden Text*. Sicher, es handelt sich um drei ideale Typen, die auch ohne besondere linguistische Abstraktion schlicht aufgrund unserer Einsicht in die eigenen Absichten beim Schreiben eines Textes/ Briefes abstrahierbar wären. Wir wollen uns aber die Möglichkeiten, die die Textlinguistik bietet, zunutze machen, um die Klassifikation unseres Korpus unter funktionalen Kriterien mit den primär linguistischen Kriterien der Textsortenbestimmung in Deckung zu bringen. Dieser Versuch lässt sich allerdings nicht rein mechanisch durchführen, da die drei genannten Texttypen, wie gesagt, insofern ideale Typen sind, als jeder Text unseres Korpus eine Mischformen dieser drei Grundtypen darstellt. Wir werden uns demnach besser auf eine pragmatische Sichtweise konzentrieren, die anhand der konkreten Funktionen, die ein Gebrauchstext zu erfüllen hat, dessen textsortenspezifische Eigenschaften besser aufschlüsselt: Übermittlung von Informationen und Anweisungen, Übermittlung der Wünsche und Vorstellungen, Meinungen des Senders, der den Empfänger zu beeinflussen und zu beeindrucken versucht usw. Diese Funktionen werden durch den Einsatz bestimmter sprachlicher Mittel, vor allem durch eine eigene Wortwahl, umgesetzt. Dabei sind die entsprechenden sprachlichen Strategien, wie gesagt, weitgehend geplant. Bestimmte sprachliche Muster werden übernehmen und schon etablierte Normen befolgt. Andererseits aber können sie zugleich dem individuell ausgeprägten Stil des Autors (hier Katharina) unterliegen. Die Beschreibung und stilistische Bewertung dieser individuellen Leistung sowie deren Abweichung von möglicherweise bereits gesetzten und auch befolgten Normen soll den Hauptpunkt unserer weiteren Beschreibung bilden.

Zu berücksichtigen ist hier schließlich auch die Verwendung rhetorischer Mittel, d.h. der bewusste Einsatz sprachlicher Verfahren, um beim Empfänger etwa durch den Appell an die *ratio* oder auch an seine Gefühlswelt Aufmerksamkeit zu erregen, um eine bestimmte Reaktion zu provozieren. Selbstverständlich ist es im wesentlichen der Katalog jener sprachlicher Muster und Verfahren, die von der traditionellen, klassischen Rhetorik übermittelt wurden und die Katharina bestens bekannt gewesen sein dürften.

**4. Exemplarische Lektüre eines der Briefe Katharinas an Henri III, Inhalt und zeitpolitische Situierung (Brief vom 8. August 1574, *A Monsieur de Cheverni, Mémoire pour montrer à Monsieur le Roy mon fils, Lettres tome V, p. 73ss.; Korpus im Anhang*):**

Katharina wurde von ihrem sterbenden Sohn, König Charles IX, zur Interimsregentin ernannt und regiert Frankreich vom 31. Mai bis zum 6. September 1574. Ihr politisches Anliegen war die Beendigung der Bürgerkriege. Katharina wartet im Louvre in Paris auf ihren Sohn Henri, der vor kurzem zum polnischen König gewählt worden war und jetzt überstürzt aus Polen zurückkehrt. Sein Ziel ist es, so schnell wie möglich, zuhause, in Frankreich, gekrönt zu werden. Katharina schickt Henri über Monsieur Cheverni diese „Denkschrift“, um ihn auf sein neues Amvorbereiten. Der Inhalt des Briefs stellt ein Grundsatzpapier mit Katharinas Vorstellung von einer neuen Staatsordnung dar. Diese sollte auf dem



natürlichen Prinzip eines Königtums von Gottes Gnaden gegründet werden, auf dem auch die natürliche Einteilung der Gesellschaft beruhe. Zur Amtseinführung ihres Sohnes will sie ihm ihre Wertevorstellung vermitteln, welche die Rechte und Pflichten eines Königs bestimmen; Konkrete Anordnungen und Hinweise über den königlichen Tageslauf und die Organisation der Staatsgeschäfte werden formuliert. So soll er zunächst einmal eine Reform des Kronrates nach ihren Vorstellungen durchführen. Über die exklusiven Position des Königs belehrt sie ihn genauestens: Er wird von Gott eingesetzt und ist deshalb auch ihm allein verantwortlich. Cheverni, enger Vertrauter Katharinas und späteres Mitglied des reformierten Kronrates, soll ihrem Sohn die im Brief gemachten Ratschläge vermitteln, die er genau zu befolgen habe. Diese Vorschläge maßt sie sich aufgrund ihrer Erfahrung und ihrer Liebe zu Henri an. Ihr einziges Motiv und zugleich Rechtfertigung begründet sie mit der Erhaltung des Königtums mit Gottes Hilfe für ihren Sohn. Diese Sicht kommt in ihrem Brief deutlich zum Ausdruck:

*„(...) puisqu'il a pleu à Dieu l'avoyr apellé á gouverner cet royaume et l'en faire Roy, que je lui supplie, pour l'amour qu'il cet que je lui ay portée depuis qu'il ayst nay (...), que je lui prie qu'il conserve sa grandeur et mesmement venent en son royaume aveques une tèle ayspectation et réputation (...)“.*

Katharina unterwirft sich sprachlich, obwohl sie *de facto* Regentin ist, in gespielter, demütiger Haltung dem zukünftigen König, indem sie ihn mit den Floskeln *je supplie* und *je lui prie* 'bittet', während sie in der Tat ohne Abstriche auf die Einhaltung ihrer Anweisungen unter Berufung auf die gottgewollte Ordnung beharrt. Weiter rät Katharina Henri, in jeder Provinz die wichtigsten Edelleute an sich zu binden, um sich die Herrschaft über seinen Besitz zu sichern; gegen unbotmäßige Edelleute solle er unerbittlich vorgehen, um als noch junger König von Anfang an seine uneingeschränkte Macht zu demonstrieren. Dasselbe Verhalten solle er auch gegenüber dem Klerus zur Schau tragen.

Leitbilder sollen ihm Ludwig XI., François I<sup>er</sup> und sein Vater Henri II sein, unter deren Herrschaft Frankreich zu einer führenden Macht wurde. Der König solle vom Volk geachtet werden, in allen Lebenslagen mit gutem Beispiel vorangehen und den Hof organisieren: *„Et que, à son arivée, quant yl auré sa court, qu'il fase que chéacun fase son aytast et que sa court souit réglée et non au désordre que je l'ay veue et pour le règler qu'i cet règle le premier“.* Der König soll darauf bestehen, dass ihm sämtliche Informationen über Personen und Ereignisse am Hof und im Lande unverzüglich gemeldet würden; nichts dürfe ohne seine Einwilligung geschehen. Gegenüber seinen Untertanen solle Heinrich Gerechtigkeit walten lassen, damit er von seinem Volke respektiert und geliebt werde:

*„qu'il ne montre poynt de hayr personne, mès les aymer tous, porveu que l'on lui rende l'aubéissance et tout cet qui lui appartient“.*

Henri III soll sich vorrangig mit den Finanzen befassen und seinem Finanz-minister genügend Vollmachten überlassen; dabei solle er den *„conseil de*

finanse“, den Finanzrat, verkleinern, denn je weniger Mitglieder dieser habe, umso geringer sei die Gefahr einer Verschwörung. Ziel müsse der direkte Einfluss des Königs auf alle Geschäfte sein; außerdem müsse er die Zuneigung seines Volkes erringen, indem er Ordnung und Rechtssicherheit garantiere:

*„et que le conseil souit réformé et réduit à nombre honeste et que ne en sela ne en aultre aytas que le désordre ne souit plus. Sela lui aporteré réputation et si l'on voyt qu'il règle toutes chauses selon la rayson, tout le monde le louera en lieu d'enn estre malcontemps. Quand yl etoyt Monsieur, yl faysoit bien de se fayre dé serviteur; mès asheure yl s'en fera, quand l'on voyra qu'il veult tout remettre hà l'honneur de Dieu et au sien et remetre les chauses coment ayle étoynt du temps de sé pères et grens pères, car checun espérera de revooyr le bon temps...“* (Brief vom 8. August 1574)

Katharina schließt diesen Brief, indem sie möglichen Kritiken zuvorkommt:

*„L'on pourra dire puisqu'ele le set bien dire et ayscrire tout sesi, que ne l'a-t' èle fayst fayre plus tost“.*

Obgleich für Henri III bestimmt, enthält dieser Brief im wesentlichen Ratschläge, wie die engeren Mitarbeiter zu behandeln und auf das neue Regierungsprogramm des Königs einzuschwören sind.

## 5. Die Sprache der Briefe: eine grammatikalische Beschreibung

### 5.1. Zur Morphologie einiger Verben wie *avoir, estre, faire, pouvoir, vouloir, savoir, venir, tenir, devoir*, z.B.:

#### 5.1.1. *avoir* und *être* im Indikativ Präsens:

	Singular:		Plural:	
Katharina:	/Darmesteter (*1889):		Katharina: /Darmesteter (§125):	
1. Sg.	<i>ay, è, ayst</i>	/ai	1. Plur. <i>ons</i>	/avons, avon
2.	-	/as	2. <i>avez, avés</i>	/avez
3.	<i>a, ha</i>	/a(at)	3. <i>ont</i>	/ont

im Konjunktiv Präsens:

1. Pers.	<i>ayst</i>	/aie	1. Plur. <i>ayons</i>	/ayons, ayon
2.	-	/aies	2. <i>ayé, ayès</i>	/ayez
3.	<i>ay, ait</i>	/aie, ait	3. -	/aient

(Darmesteter: „prononcé *a-ye* ou *é-ye* etc“)

Auffällig ist die Endung *-st* bei Katharina in der 1. Pers. Sing., vermutlich handelt es sich um eine analogische Bildung zur 3. Sing. Die anderen Formen

Katharinas entsprechen weitgehend denen, die Darmesteter (§125) angibt, auch die der 2. Pers. Pl. auf *-ès* oder *-é(s)*, die lautlich wohl den Formen mit der 'neueren' Graphie *-ez* entsprechen.

*estre, être*: Katharina: Darmesteter (§125):

Indikativ / Konjunktiv

1. Sg.: *sui,suys,suis/sui,suy,suis, suys / soie, soye*
  2. *es / soies, soyes, sois, soys*
  3. *ayst,et, est,è/souit,souyt,est / soit, soyt, soit*
1. Plur.: *-/somes,somes /soysons,sions (soin)*
  2. *ayste, estes, ètes, aystes,aytes, aysté/soyès,soyez, estes / soyez, soiez*
  3. *son, sont/soient, sont / soient, soyent*

### 5.1.2. Vergleich einzelner Verbformen des Briefkorpus mit der zeitgemäßen Norm

Für diese Gruppe lässt sich eine ganze Reihe von Anmerkungen im Detail anführen, die sowohl die Anpassung Katharinas an neue sprachliche Verfahren als auch die Beachtung überlieferter Normen erkennen lassen:

- Die Verwendung der alten Perfektform (*passé simple*) für *avoir* zeigt sich häufiger als das (neue) *passé composé*: im Singular *eus/ eus/ eut*, im Plural *eumes/ eustes/ eurent* (Darmesteter: §125).

- Graphien wie *seray/ serai* und *seroit/ seret* für die 1. und 3. Sing. Kond. I als Beleg für die Durchsetzung des (neuen) Phonetismus analog zum Indikativ Imperfekt (cf. Eckert 1986: 246);

- Graphien wie *aviagnet, tienet* könnten deshalb als 'ungewöhnlich' bezeichnet werden, soweit sie im 16. Jahrhundert überhaupt noch vorkommen, hier wohl analog zu der 1. Pers. Sing. mit der palatalen Endung *vieng /viengs*, die laut Eckert (1986:245) noch üblich war;

- Auffällige Formen wie z.B. *fusié* für die 1. Sing. Konj. Imperf., die Unsicherheiten in der funktionalen Zuordnung verraten, wenn Katharina in anderem Kontext *fusié* (Darmesteter, *loc.cit.*: *fusse/ feusse*) offensichtlich als Konditional verwendet: *que (je) fusié malade*, oder *lairé tout là* (bei Katharina sonst: *seray* als Konditional I) usw.;

- Graphische Varianten, die bei Katharina offensichtlich ein- und dasselbe Phon/Phonem abdecken: *foys/ fayst* für die 1. und 3. Sing. Ind. Präs. zu *faire*; *foys* würde sich dann lautlich sowohl mit der alten Ind. Imperf. Endung *-oie/ -oi/ -ois* decken, als auch mit der neuen Form auf *-ais*: *-oi* und *-ai* waren (graphische) Varianten ein- und desselben Phonems geworden.

- Weitere Beispiele für graphische Varianten, die phonische Unsicherheiten verraten, zeigen vor allem bei den Endungen der Formen des Konditional I, in denen sich die neue Aussprache/ Graphie *-ais/ -ais/ -ait* noch nicht voll durchsetzt haben dürfte, bzw. Unsicherheiten bestanden, wie folgende fünf Formen für ein- und dieselbe

Person, 3. Sg. Kondit. I, bei Katharina belegen: *feiré/ feré/ feroit/ feroyt/ fayroit* zu *faire*, oder die vier Formen *voldrès/ vodrès/ouldrois/ voudrois* für die 1. singularis *voudrais*.

- In anderen Fällen stellt sich die Frage, wieweit Graphien eindeutige Hinweise auf abgeschlossene (und akzeptierte) lautliche Veränderungen bieten, so etwa, wenn Katharina für den Plural des Futur I von *faire* schreibt: *feyron/ fayrés, ferez/ fayron*; wird hier dem (wohl schon längst erfolgten) Verstummen von finalelem -s und -t Rechnung getragen? Sicherlich nicht, zumindest nicht mit Konsequenz, wenn Katharina dann für *pouvoir* folgende Formen des Ind. Präsens anbietet: 1.Sg. *puis, puys*; 2. -; 3. *peult, peut*; 1. Pl. *poovons, pouvons*; 2. Pl. *pouvez, pouvés, peuvest*; 3. *peuvest* (!). Für die 2. Sg. Ind. Präs., die in den Briefen Katharinas - wohl nach zeit-genössischem Höflichkeitsschema - nicht verwendet wird, zitiert Gougenheim (1973: 118) aus Ronsard die Form *tu puis*.

- Andere (graphische) Varianten Katharinas dürften zeitgemäße Unsicherheiten in der Orthographie belegen, wie die 2. Pl. Ind. Präs. von *faire*: *feste, faystes, fayte* oder auch *faictes*.

- Unsicherheit oder Unentschlossenheit, zeigt Katharina auch bei der Übernahme einer graphischen Neuerung, die sich erst in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts durchsetzen konnte, nämlich die Schreibung eines *accent circonflex*: für den Konjunktiv Imperfekt bietet Katharina: *s'amusast* aber auch schon *donnât, profitât* usw. Allerdings bleibt gerade bei solchen Details unklar, wieweit sich Katharina von zeitgenössischen Schreibgewohnheiten beeinflussen ließ. In einigen Fällen scheint die Graphie den neuen Lautungen zu folgen, wie das Futur *yré* (= *irez*) bei Katharina verrät. Weiter wäre zu fragen, wieweit auffällige Graphien wie *souit/ souyt*, also *oui* statt *oi* für die 3. Sg. Konj. Präs., für eine individuelle, persönliche Aussprache Katharinas stehen? Darmesteter (§125, p.241) gibt als 'normale' Form *soit, soyt* an. Weiter dürften Graphien wie *-arent* statt *-erent* für die 3. Pl. Ind. Präsens der Verben auf *-er* weniger durch die Wiedergabe eines allgemeinen „fait de prononciation populaire“ (Gougenheim 1973: 113) motiviert sein, als vielmehr durch die Wiedergabe der lokalen Pariser Aussprache, die *è* vor *r* zu *a* öffnet: *larmes* statt *lermes*. Von daher vermag Gougenheims Hinweis auf Aeneas Sylvius nicht zu überzeugen, der die Endung frz. *-arent* wegen ihrer „Nähe“ zur lateinischen Grundlage *-arunt* bevorzugt habe. Sicherlich darf man bei einem Grammatiker wie Sylvius das entsprechende etymologische Wissen für einen Rückgriff auf das Lateinische voraussetzenden; im vorliegenden Fall konnte es sich aber - wenn es denn je funktioniert haben sollte - gegen die generelle (lautgesetzliche?) Verbreitung von *-erunt* gerade nicht durchsetzen!

Solche dialektalen Hinweise sind in den Briefen Katharinas allerdings selten. Die distanzsprachliche Ausarbeitung ihrer Briefe scheint der Einbeziehung umgangssprachlicher Elemente entgegenzustehen. Diese Bedenken dürfte unsere Autorin beim Transport älterer (Laut-) Formen kaum gehabt haben, die sie bei Bedarf gegen die neuen eintauscht. Im Konjunktiv Imperfekt der Verben auf *-er* verwendet sie häufig noch *-issions, -issiez* statt neuem *-assions/ -assiez* für die 1./2. Plural. Selbstverständlich setzt sich das Schwanken zwischen älteren und neuen Formen über

die phonische Ebene hinaus auch im lexikalischem Bereich fort: einerseits Erhaltung wie z.B. *liarè*, auch *lairè* für die 1. Sg. Kondit. I (*laisserais*) für das heute nicht mehr gebräuchliche Verb *laier*, das in neufrz. *délayer* überlebt; oder *lairrai*, das bei Katharina noch äquivalent zu *laisserai* verwendet wird, dabei allerdings in Konflikt mit *lairé* = *lerrai* (Futur) gerät. Laut Darmesteter (<sup>4</sup>1889: 243) sind im Konjunktiv Präsens, bis auf einige Reste des lat. Typs auf *-eat/ -iat* der 3. Sing., die alten Konjunktiv-Formen paradigmatisch vereinheitlicht worden; mit Graphien wie *creygne* für die 1. Pers. Sg. (für den Indikativ schreibt Katharina *creyn*, *crains*), oder *pregne*, *die*, *conoyse* (zu *prendre*, *dire*, *connaître*) für die 3. singularis, versucht sich Katharina ganz offensichtlich dem Trend anzupassen. Verlangte die Vielfalt graphischer Varianten wie *prenne*, *pregne*, *preigne* oder *preinge* nicht geradezu nach einem solchen Ausgleich? Darmesteter (*loc.cit.*) notiert folgende Beispiele: zu *souvenir* besteht neben bereits neuem *souvienne* immer noch *souviégne*, *souviengne*, neben neuen *prenne* noch *pregne*, *preingne*, *preigne* (so, laut Darmesteter, *loc.cit.*, etwa noch bei Ronsard).

Weitere Belege für diese ausgleichende Vereinheitlichung: laut Darmesteter (<sup>4</sup>1889: 233/4) erscheint im 16. Jahrhundert die 1. Sg. Ind. Präs., vor allem der Verben auf *-re*, z.B. *je part/ doi/ rend* (auch *ren*), häufig noch ohne *-s* (vor allem bei Ronsard, Du Baïf). Ebenso vermerkt Gougenheim (1973: 112) den unmotivierten Gebrauch mit/ ohne *-s*: *je dy/ dis*, *fay/ fais*, *voy/ vois* usw., während Katharina in der Mehrzahl der Fälle bereits die Formen mit *-s*, wie etwa *attends*, bevorzugt, z.B. *aycris/ escrips*, aber auch noch *creyn/ crains*, *croy/ crois* anbietet. Laut Eckert (1986: 244) hat sich der Typus *-s/ -s/ -t* bei den Verben auf *-re* im Singular nur langsam verallgemeinert, während sich *-e/ -es/ -e* bei den Verben auf *-er* schon stabilisiert hatte. Die lautgesetzlich auf *-s* endenden Verben hätten dies beibehalten. Nur scheint fraglich, ob diese zeitliche Verschiebung dann mit dem Verstummen des finalen *-s* erklärt werden kann? Hier wäre sonst der paradoxe Fall eingetreten, dass lautgesetzliches Wirken mit Blick auf ein- und dasselbe Phänomen wirksam wurde und unwirksam zugleich - sicher, die Ausgangsposition ist nicht identisch, einmal bei den Verben auf *-re* Erhaltung des *-s* im anderen Fall, bei den Verben auf *-er* nicht; im übrigen geht es bei den *-er* Verben zumindest in der 1. Sg. (Typ afrz. *chante* < CANTO) nicht um das Verstummen von *-s*, wo es überhaupt keines gab; im Falle der *-re* Verben (Typ altfrz. 1. Pers. Sg. Ind. Präs. *preng/ 2. prens/ 3. prent* aus PREHENDERE/ PRENDERE), wo die 1. Person ebenfalls kein *-s* kannte, stellt sich für die 1. Sg. Kondit.I (Typ *chanterais* < CANTARE HABEO) auch nicht die Frage nach einem (lautgesetzlichen) Verstummen/ oder nicht, sondern die Frage nach den Gründen für die (analogische) Übertragung des *-s*. Lautgesetzliches Verstummen läge dann nur für das *-t* der 3. Pers. beider Verbklassen vor; die genannte Vereinheitlichung etwa bei den *-re* Verben zu *-s/ -s /-t* wäre dann als Antwort auf eine (ortho-) graphische Verbesserung, nicht aber als Reflex auf eine abgeschlossene lautliche Entwicklung zu verstehen.

Auch in diesem Beispiel scheint Katharina eher den neuen sprachlichen Trends zu folgen, als sich um die Bewahrung überlieferter Traditionen zu bemühen. Ein solcher Trend muss nicht notwendigerweise zu einer gleichsam positiven sprachlichen Neuerung führen. So belegen Formen wie *doibt* (neben *doit*/

*douit*) und *doivent* (3. Plur. Ind. Präs.) die im 16. Jahrhundert beliebte etymologisierende Schreibung, die auch Katharina gern imitiert, die sprachgeschichtliche Retrospektive, das retardierende Moment in der angestrebten Orthographie - Reform. Die angeführte Graphie *douit* als persönliche (d.h. 'italienische') Aussprache Katharinas zu interpretieren, wäre mit Blick auf die zahlreichen Graphievarianten des Jahrhunderts Spekulation. Feststeht lediglich, dass die Königin auch die Fehler dieser (pseudo-) etymologischen Schreibung übernimmt, z.B. *çavoit* (Ind. Imperf.), *çus* (1. Sg. Perfekt), *çauvez* (2. Plur. Futur); ungewöhnlich scheint *scevent* neben *çavent* mit *e* für *a*, worin vielleicht eine Konzession an die Pariser Aussprache zu sehen wäre, die allerdings nur vor *r* erfolgt, Beispiel *Paris - Peris, Pezis* usw.

Katharinas Graphie-Varianten belegen auf jeden Fall ihr Schwanken zwischen sprachlicher Konservierung und Innovation. So nähert sie sich beispielsweise mit den Formen *avoys/ avès/ avois/ avoy* für die 1. Pers. Sg. Ind. Imperf., mit *avois/ avoyt* für die 3. Sg., oder mit *avié/ aviés/ aviez* für die 2. pluralis weitgehend der neuen Norm, die Darmesteter (<sup>4</sup>1889: 235) mit *avoit* bzw. *aviez, il chant-oit/ -oyt, vous chantiez* für das Imperfekt (aller 4 Konjugationen) vorgibt. Diese Varianten verraten die zugrundeliegende lautliche Vereinheitlichung, die wohl unter dem Druck der maßgeblichen Pariser Aussprache für die Imperfektendung die Lautung  $\text{œ̃}$  bevorzugte. Von Katharina wurde dieser Phonetismus durch die Graphie *-è* oder *-é*, z.B. in *avié*, phonetisch wohl genauer wiedergegeben als durch die Graphie *oi* in *avoit*, die noch die ältere, vornehme Aussprache [ $\text{œ̃}$ ] vertrat und die dann erst mit der Opposition von *-oi* : *-ai*, wie etwa bei *François: français*, phonologisiert worden war. Wie schwer sich diese Norm durchsetzen konnte, belegen die Angebote bedeutender Grammatiker. So empfiehlt Robert Estienne (1540) *aimoye*, Meigret *aimois*, während Abel Mathieu (1559) die drei älteren, geläufigen Formen auf *-oie/ -oi/ -oit* bevorzugt (Darmesteter <sup>4</sup>1889: 235).

## 5.2. Morphosyntaktische Besonderheiten der Verben im Korpus

### 5.2.1. Der accord der konjugierten Verbformen mit dem Subjekt

Auch für diesen Punkt finden sich bei Katharina keine Abweichungen von den französischen Schreibgewohnheiten des 16. Jahrhunderts. Dies gilt auch, oder gerade, wenn sie in unpersönlichen Konstruktionen, in denen das Subjekt im Plural steht, das Verb in den Singular setzt - ein zeitgemäßes Beispiel: *Et m'esbahy (...) comment se trouve encore des hommes si pauvres d'entendement (...)*, eine Konstruktion, die laut Gougenheim (1973: 251) die Grundlage für die heutige unpersönliche Bildung *il est venu quatre personnes* bildet. Katharina schreibt: *du costé de Calais et de Boulogne, il s'estoit decouvert quelques voiles à la mer de l'armée d'Angleterre* (Brief 1574. - 5 juillet, A Monsieur De La Mothe-Fénelon); im übrigen achtet Katharina - 'logischerweise' möchte man fast sagen - auf die formale Kongruenz der Verbform mit dem Subjekt.

### 5.2.2. Der accord von Person und Numerus

Bekanntlich zeigt das Mittelfranzösische aufgrund der fehlenden paradigmatischen Markierung Unsicherheiten im *accord* des Genus (und auch Numerus), vor allem bei den Verben auf *-er*: Rein formal war die Verbform mit dem Subjekt „ich“ von der 3. Pers. Ind. Präsens nicht zu unterscheiden, vor allem wenn ein Nebensatz

durch das Relativum *celui/celle qui* angeschlossen wurde und sich auf dasselbe Subjekt wie im Hauptsatz bezog: *Laquelle requeste j'ai volontiers entreprise (...) comme celui qui aime et honore à mon pouvoir la langue gallicane* (Jean Lemaire des Belges, *apud* Gougenheim 1973:249). Gewöhnlich werden solche Konstruktionen dann eingesetzt, wenn die betreffenden Verbformen des Nebensatzes eindeutig als Pro-Formen für „ich“ im Sinne der oft beschworenen, aber selten gefundenen Sprachlogik erkennbar sind: *Je vous prie n'adjouster foy aux artifices (...), ou comme mère qui vous ayme et désire vostre contentement* (Brief 1582.- 12 juin, *Au Roy de Navarre*).

### 5.2.3. Der accord des participe passé

Ohne bemerkenswerte Abweichung befolgt Katharina den bereits von Clément Marot („À ses disciples“, *Oeuvres complètes*, éd. Jannet, Paris 1868, t. III, p.32, *apud* Gougenheim 1973:251/2) formulierten *accord des participe passé* an das vor-ausgehende Substantiv, wie ihre bereits zitierten Belege zeigen: *que sa court soit réglée et non au désordre que je l'ay veue* oder *l'amour qu'il cet que je lui ay portée*.

### 5.2.4. Die Setzung eines Personalpronomens

Die im heutigen Französisch längst obligate Setzung eines Pronomens zur Personenmarkierung bei den finiten Verbformen stellt sich als zögerliche Entwicklung dar. Noch im 16. Jahrhundert war die Person vielfach erst aus dem Kontext heraus erkennbar. 'Selbstverständlich' - möchte man wieder sagen - befolgt Katharina auch hier die neue Entwicklung. Möglicherweise ist bei ihr die auffallend häufige Verwendung des Personalpronomens textsortenbedingt. Ihre Briefe drücken vielfach Wünsche, Anregungen oder gar Anordnungen aus, die sie in ihrer Rolle als Königin ausdrückt:

Je [Hervorhebung Verf.]*vous prie n'adjouster foy aux artifices dont tous usent* [um dann, wenn klar ist, wer spricht/schreibt/befiehlt, fortzufahren] *pour vous empescher de venir par deçà et auprès du Roy, ou comme mère qui vous ayme et désire vostre contentement, en vouloyr créer le conseil que vous en donne, qui est de vous en vènyr le plustost que pourés, estant certaine que, si le faictes, que en vostre vie n'eustes plus de contentement que recevrés du Roy et de toute cete compaignie* (Lettre 1582.- 12 juin).

Allerdings lässt sich diese emotional-affektive Haltung, wäre sie denn fassbar, nicht als Kriterium für die Setzung des Subjektpersonalpronomens verallgemeinern; soweit sie sich nicht einfach der geforderten Setzung als einem gleichsam mechanischen Verfahren unterwirft, sollte doch die syntaktisch-grammatikalische Klarheit des Kontextes den Verzicht oder gerade die Setzung bestimmen. Insofern scheint es überzogen, wenn Sergijewskij (1979: §184) die Nichtsetzung des Pronomens (noch) im 16. Jahrhundert mit einer Nachahmung des Lateinischen in Beziehung bringen möchte. Prinzipiell war es zunächst doch die gesprochene Sprache, das ältere Französisch, das den (lautlichen) Abbau der Personenmarkierung am Verb selbst zugelassen hatte – der Verlust einer der wichtigsten sprachlichen Funktionen, den das neufrz. System als untragbar empfand und daher dringend zu ersetzen trachtete (immer vorausgesetzt, die Personenkennzeichnung hatte sich nicht schon längst, aus welchen systeminternen Gründen auch immer, von selbst, quasi automatisch, durchgesetzt).

In der Tat, gerade in der geschriebenen Sprache müsste ein bewusster Verzicht auf diese Pronomina als eine übertriebene, gekünstelte Imitation einer Vorlage angesehen werden, die – gemessen an der weiten Verbreitung des Phänomens selbst – nur in den gebildeten Kreisen zirkulierte. Immerhin haben die einflussreichen Grammatiker der Epoche, wie Petrus Ramus oder Henri Estienne, die Auslassung des Personalpronomens verurteilt; und dieses Verdikt dürfte sich kaum auf die gebildete, geplante Schriftsprache beschränkt haben.

Rhetorischer Zusatz: Hätte auch hier nicht wieder Katharina und das Italienische, das bis heute keine Personalpronomina beim Verb kennt, für die Situation ‘verantwortlich’ gemacht werden können?

### 5.3. Die nominalen Formen

#### 5.3.1. Genus- und Numeruskongruenz der Substantive

Für beide Kategorien finden sich bei Katharina Belege für zeitbedingte Unklarheiten. Diese mögen – aber nicht nur bei ihr – einerseits schlicht auf Flüchtigkeitsfehlern beruhen, zum andern aber vor allem durch das Verstummen von finalem Plural -s phonetisch bedingt sind; dazu zwei Beispiele mit fehlender Numeruskongruenz: *qu’ilz eussent moien d’estre plus tost prestz que les aultres n’eussent passé le Rin* (1577. - 2 janvier, *Advis...*), oder *Ces petites chause là* (1575. - [26 septembre]). Aus dem genannten phonetischen Grunde kann ein Satz wie *le regret que avez eu de ma grant perte* (1574. - 10 juillet, *A La Roynne d’Angleterre*) aber nicht als Beleg für mangelnde Genuskongruenz angeführt werden, auch wenn Sergijewskij (1979: §178) die morphematische Aufteilung des aus dem Alt-französischen überlieferten Adjektivs *grant* in eine mask. und femin. Form *grand/grande* im 16. Jahrhundert für abgeschlossen bezeichnet. Fazit: auch bei diese beiden grammatikalischen Phänomenen fällt Katharinas Französisch nicht aus dem zeitgenössischen Rahmen!

#### 5.3.2. Suffigierung als Wortbildungsverfahren

Die Frage nach den von Katharina bevorzugten – oder nach italienischem Muster gar von ihr selbst produzierten – Wortbildungstypen ordnet sich in die allgemeinere Frage nach dem italienischen Einfluss auf den französischen Wortschatz ein. Entgegen den traumatischen Befürchtungen von Henri Estienne in seinen *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé et autrement dezguizé principalement entre les courtisans de ce temps* (1578), finden sich bei Katharina keine Beispiele für eine direkte Übernahme italienischer Wörter oder Wortbildungen nach italienischem Muster. Es finden sich dagegen Wörter, die den Sachbereich der Wissenschaft und Kunst, der Technik und des Handels oder des Kriegswesens abdecken und die unter dem Einfluss der dominanten italienischen Kultur bereits gegen Ende des 14. Jahrhunderts in verstärktem Maße den französischen Wortschatz aufgefrischt und mit den notwendigen Konkreta ergänzt haben. Diese Italianismen, die ohnehin weitgehend dem französischen Phonetismus angepasst waren, hatten damit zur Zeit Katharinas aber ihren Status als Neologismen bereits verloren. Der ungebremszte Zustrom italienischer Elemente während Katharinas Einfluss am französischen



Hofe kann ihr persönlich aber nicht angerechnet bzw. angelastet werden, vor allem dann nicht, wenn sich in ihren Dokumenten keine Reverenz an ihre Muttersprache nachweisen lässt; dass sie dem italienischen Einfluss in Frankreich Tür und Tor geöffnet hat, soweit er sich auf kulturell-künstlerische Ausdrucksformen bezog, steht nicht im Widerspruch zum sprachlichen Verhalten der italienischen Königin auf dem französischen Thron. Insofern überrascht der Hinweis Darmesteters (<sup>4</sup>1889: §11) auf die Existenz zahlreicher italienischer Wörter, die Katharina in das Französische eingeführt habe (Darmesteter zählt auf: frz. *courtisan*, *camérier*, *escorte*, *spadassin*, zu ital. *cortigiano*, *camariere*, *scorta*, *spadaccino*; „termes de plaisir“: *bouffon*, *carnaval*, *arlequin*, *charlatan* usw.; „termes d’art“: *balcon*, *contraste*, *costume*, *cadence*, *arcade*, *balustre* usw.; „termes de guerre introduits par les guerres d’Italie“: *alerte*, *anspessade* (*lance*, *spassata*), *bandière*, *barricade*, *bastonnade*, *arquebuse*, *citadelle* usw.). Das einzige Beispiel, das ihre (hier untersuchten) Briefe bieten, ist – wie sollte es auch anders sein –, das Wort *amore* (10. Juli 1574), das aber kaum als Beleg für die sprachliche Kreativität Katharinas oder den Nachweis für die Einwirkung ihrer Muttersprache taugen dürfte!

Dagegen finden sich Beispiele aus dem morphosyntaktischen Bereich, die eher das Gegenteil belegen: so etwa behauptet Darmesteter (<sup>4</sup>1889: 228): „Au seizième siècle, l’influence de la cour des Médicis mit à la mode les superlatifs italiens en *issime* qui dérivent du superlatif latin en *issimus*“. In der Tat kennt das Französische die synthetische Steigerung auf -ISSIMUS, allerdings nur in wenigen volkstümlichen Fortsetzungen wie *hautisme* <ALTISSIMUS, *saintisme* < SANCTISSIMUS – okkasionelle Bildungen, denen bereits im frühen Französischen keine produktive Bedeutung mehr zukam. Außerdem wurden diese Bildungen durch die syntagmatische Determination des Komparativs und des Superlativs bzw. Elativs auf dem Weg zum Mittelfranzösischen abgelöst (Eckert 1986: 281): LONGUS (Positiv), PLUS LONGUS (Komparativ), PLUS LONGUS (Superlativ), TRANS/ FORTE LONGUS (Elativ). Darmesteter verweist selbst auf zeitgenössische frz. Grammatiker wie Pilot, der unterstützt von Ramus, Estinne, Oudin u.a., Formen wie *çavantissime* anstelle von ‘korrektem’ *très-çavant* als höfische Sprachform ablehnte. Keines der beiden Phänomene, weder den kurzlebigen, modischen -*issimus*-Einsatz, noch die syntagmatische Umgestaltung der mittelfrz. Komparation, wird man Katharina anrechnen wollen! Wir halten daher schlicht fest: im Mittelfranzösischen hatte sich die analytische Markierung mittels Adverbien durchgesetzt, während das Italienische (und weitere Bereiche der Romania) die -*issime* - Formen für den Elativ beibehielt. Zum weiteren Schicksal von -*issime* in Frankreich bemerkt Eckert (1986: 280):

„Aber trotz italianisierender Mode und latinisierenden Einflüssen konnte sich der paradigmatische Elativ (und Komparativ) nicht ins Französische integrieren. Rabelais verwendet diese Form zwar, aber gerade zu parodistischen Zwecken (...). Die Grammatiker verurteilen diese Formen durchweg.“

Selbst dieses der Muttersprachlerin affektiv naheliegende italienische Muster wird von Katharina nicht in ihr Französisch eingebracht. In ihren Briefen findet sich kein Beispiel auf -*issime*. Katharina verwendet das (inzwischen) genormte paradigmatische Verfahren, z.B. *je suis ynfiniment ayse, qui vous est si affectioné*, oder *le plus triumphant*

*roy que fust jéamès, oder (...) ne souit cause de m'empécher de vous fayre le plus grent cervoise que je vous ayst jeamés fayst et suis si glorieuse que je panse vous enn avoyr plus fayst que personne, de quelque qualité qu'ele puise aystre, souit aysée jeamès nay" (1575.- [26 septembre ]).*

Die Frage nach einem möglichen italienischen Einfluss bei der Bildung fran-zösischer Wörter oder italienischer Wortbildungsmuster im 16. Jahrhundert mit frz. Material, lässt sich mit Blick auf unser Briefkorpus dann leicht beantworten: In Katharinas Briefen finden sich keine Wortneubildungen. Sie verwendet ausschließlich die vorgefundenen französischen Muster. Dies aber schließt die Übernahme von Wörtern oder Wortbildungen ein, die zu ihrer Zeit bereits ungewöhnlich und von daher kaum noch im Gebrauch waren. Allerdings lässt sich nicht generell beurteilen, welche Wort-bildungen in Folge auslaufender produktiver Verfahren noch als motiviert empfunden wurden. Folgende Beispiele für Auslaufmodelle können hier angeführt werden:

**ayspectation** (1574.-8 août): ein besonders auffälliges Beispiel, als denominale (?) Ableitung zu *aspect* in der Bedeutung von „Respekt“, „Vertrauen (gegenüber dem frz. König)“: (*qu'il venent en son royaume avecques une tèle ayspectation et réputation que (...) cela luy servira grendement à gouverner cet que yl a*; möglicherweise handelt es sich hier um die einzige Wortkreation Katharinas nach französischem Muster oder aber um eine Lehnübertragung von ital. *aspettazione*;

**contredite** (1577.- 2 janvier): zugrundeliegendes Bildungsmuster: Präposition + Verbaladjektiv, laut Robert (a) juristischer Terminus, (b) literar. Terminus, belegt seit 1541: „affirmation que l'on oppose à ce qui a été dit“; bei Huguet nicht verzeichnet!

**entendement** bei Robert und Littré belegt mit der Variante *entente* als Synonym zu „capacité intellectuelle“; bei Katharina in der Bedeutung von *entente* „gutes Einvernehmen“; analogische Bildung zu dem Typ Verb+ (e)ment?

**entretènement** (1574.- 5. Juli): gebildet aus dem Stamm von *entretenir*+ (e)ment; Robert verzeichnet nur synonymes *entretien* aus dem XVI. Jhd., das ersteres verdrängt hat; weitere Ableitungen zum Basisverb: *entreteneur, entretenu*;

**fiance** (1577.- 2 janvier): bei Huguet belegt, synonym zu neufrz. *confiance* (Katharina); laut Robert „XIII<sup>e</sup> S.; de l'ancien français fiance 'état de l'âme qui se fie; engagement“; laut Littré „terme vieilli“, Basiswort: *fier*, neufrz. nur noch *fiance*, 'terme vieilli';

**heur** (1574. - 10 juillet): zu altfrz. *eür, aiür* (1160 belegt) aus lat. AGURIUM /AUGURIUM, neufrz. *bonheur/malheur* in der Bedeutung „chance bonne/mauvaise“, bisweilen fälschlich (volksetymologisch) auf lat. \*BONA/MALA HORA zurückgeführt;

**menterie**: deverbale Bildung zu *mentir*+erie, bei Katharina in der Bedeutung von neufrz. „mensoge“; weitere Ableitungen des 16. Jhdts. zu *mentir*: *menteresse, menteur, menteusement, menteux*;

**partement** (1584. - 25 avril): bei Katharina synonym zu „départ“; im 16. Jhd. in der Bedeutung „séparation“ (Huguet); zu *partir* Verb+(e)ment; Littré: 'terme vieilli';

Es folgt eine kurze Liste der häufigsten Suffixbildungstypen, die im Briefkorpus Katharinas vorkommen:

- (t)ion**: mit der höchsten Frequenz, z.B. *ayspectation*; zur panromanischen Produktivität dieses Suffixes cf. Schmitt (1988)
- age**: *eage, domage, langage*
- aire**: (in den Varianten *-ayr, -ayre, -eyr* oder *-eyre*): *pronotaire, secrétaire* usw.
- ance**: *alliance, assistance, co(n)gnissance*
- ée**: *année, armée, arrivée, assemblée*
- erie**: *gendarmerie, menterie*
- esse**: *ma(i)stresse, noblesse, princesse*
- eur**: *docteur, serviteur*
- ité**: *calamité, autorité, charité, fidélité*
- ment**: *armement, avertissement, contentement, entendement/ antendement, entretènement, trètement* usw.

Eine Beurteilung, wieweit solche Wortbildungsmuster zu Zeiten Katharinas noch produktiv waren, bedürfte einer genaueren Bewertung und dürfte, etwa für die folgenden Beispiele, fraglich sein, die zumindest etymologisch längst nicht mehr 'durchsichtig' gewesen sein dürften:

- ain**: *putein*
- aine**: *capitaine, douzaine*
- ard**: *hazard*
- et**: *effet, cabinet, plaset, regret*
- eur**: *heur*
- in**: *chemin, cousin, matin, voisin*
- ise/ice**: *artifice, ayersise, cervoise/ seroise, préjudice*
- oir**: *désespoir*
- on**: *compagnon, façon/fason, maison*
- ot**: *huguenot*
- ure**: *imposture* usw.

#### 5.4. Syntax

##### 5.4.1. Hypo-/ Parataxe von (Teil-) Sätzen

Bei der Interpretation von Katharinas Briefen soll die Syntax im wesentlichen auf den Einsatz stilistischer Mittel untersucht werden. Rein formal wäre zunächst der Typus des komplexen Satzbaus bei Katharina zu untersuchen. Dabei müsste auch die Frage nach dem -möglichen- lateinischen Einfluss gestreift werden. Folgende vier syntaktische Figuren fallen auf:

- (1) die zahlreichen untergeordneten Gliedsätze, die durch Konjunktionen eingeleitet werden
- (2) der Einsatz von absoluten Partizipialkonstruktionen, Typ *ablativus absolutus* oder *AcI*.
- (3) die *clarté* des Französischen in der Wortstellung S-V-O

- (4) die zahlreichen infiniten Bildungen mit *faire* (als „verbe supplétif“) in anaphorisch/ kataphorischer Satzsemantik, z.B. *pour ce faire* in der Bedeutung *faire le plus grent service; me faire heureuse; cela fayré aymer extraordinairement*

Prinzipiell sind bei Katharina die auch bei ihren Zeitgenossen üblichen Abweichungen, aber auch partielle Übereinstimmungen, mit der von den Grammatikern vorbereiteten, aber immer noch nicht sanktionierten Norm zu beobachten. Was bei Katharina in syntaktischer Hinsicht auffällt, sind ihre weitgehend stilistisch motivierten Eigenheiten. Diese werden letztlich durch die Gattung „Brief“ bestimmt. Selbstverständlich sind hier markante Unterschiede zwischen ihren privaten und den öffentlich-offiziellen Briefen zu erkennen, so etwa, wenn sie einen komplexen Gedankengang über eine Periode von Nebensätze ablaufen lässt. So kann ihr Schreiben an *Monsieur de Cheverni* (1574.- 8 août) als Muster für den komplexen syntaktischen Aufbau ihrer Briefe angeführt werden. Der Brief ist an eine ihr gut bekannte Persönlichkeit gerichtet. Katharinas Wortwahl, der Duktus ihrer Anrede, ist hier zunächst weniger streng, weniger formal; die Intention dieses Schreibens, sein Inhalt ist aber, trotz der höflichen, schnörkellosen Anrede sowie der nachgeschobenen Bitten, eine klare Anweisung an den Adressaten, ihre Anordnungen zu befolgen. Dieser in eine Bitte gekleidete Befehl kommt im Aufbau des Briefes klar zum Ausdruck: *Monsieur de Cheverni* soll ihren Sohn Henri III in dessen Rolle als König von Frankreich einstimmen. *Cheverni* soll *Henri* auf seine Rechte und Pflichten verweisen, die dieses Amt, das er von Gottes Gnaden erhalten habe, mit sich bringe.

Folgender gedanklicher Aufbau ergibt sich, um den Überbringer ihrer Anordnung, ihres Wunsches, argumentativ vorzubereiten und zu unterstützen (Brief an *Monsieur de Cheverni*, 1574.-8 août):

- direkte Anrede und Aufforderung an den Adressaten: *diré au Roy mon fils que*
- Prämisse: *puisqu'il a plu à Dieu...*
- verbindliche Einleitung, als Bitte verkleidet: *que je lui suplie*
- Begründung für ihr Vorgehen/ ihre Bitte: die Mutterliebe: *pour l'amour qu'il cet que je lui ay portée /-et que je n'é jeamès rien tent désiré, (nämlich→ ) que le voyr grent*
- ergänzende Begründung (noch einmal Berufung auf Gottes Wille): *et, encore que ce ne fust par la mort du roy son frère si ese que puisque Dieu l'a voulu ynsin*
- weitere Bitte/ Hoffnung: *que je lui prie qu'il conserve sa grendeur (...)*

Auffällig in diesem Brief, der als Beispiele für viele seiner Art steht, ist die lange Periode voneinander abhängiger Nebensätze. Im vorliegenden Fall werden sie jeweils durch die Konjunktion *que*, teils durch *puisque* eingeleitet; bisweilen wird die Konjunktion durch Wiederholung - gleichsam zur Bekräftigung von Katharinas Wunsch bzw. Anordnung - wiederholt, z.B. *diré que (...), que je lui suplie*, oder *si ese que puisque Dieu l'a voulu ynsin* (wobei im letzteren Fall der morphosyntaktische Bezug von *si ese que* unklar bleibt, oder handelt es sich lediglich um die Fragepartikel *est-ce que ?*).

Als weiteres Beispiel der für Katharina typischen Verschachtelungen in Form subordinierender Konjunktionen oder durch Partizipialkonstruktionen verbundener Parataxen, mag die Einleitung eines Briefes an die Königin von England gelten (1574.- 10 juillet):

*Madame ma bonne soeur,  
 ayant entendu  
 par le sieur de la Mothe ambassadeur pour le Roy mon filz auprès de vous  
 le regret que avez eu de ma grant perte  
 et que avez ressentie comme certainement méritoit l'amitié  
 que le feu Roi mon fils vous portoit,  
 n'ay voulu passer plus avant sans vous en remercier de la démonstration que vous  
 en avez fyate,  
 qui me fait davantaige désirer la continuation de nostre amitié,  
 laquelle je m'asseure que le Roy mon fils non seulement continuera,  
 mais par tous bons effects augmentera (...)*

Folgende syntaktischen Gruppen lassen sich in dieser Anrede auflisten: eine Partizipialkonstruktion (Partizip Präsens, selten Perfekt, wobei in manchen Fällen das fehlende, bzw. das zugrundeliegende Subjekt nicht immer eindeutig zu erschließen ist) nach der Anrede in Subjektfunktion, *ayant entendu* (etwa: „ich, Katharina...“), von der fünf durch *que* eingeleitete Relativsätze (Nebensätze) – zweimal unterbrochen durch kurze Subjektsätze – (*n'ay voulu; qui me fait*) abhängen. Diese nach heutigen Begriffen schwerfällige Syntax mag zwar dem pompösen Stil entsprechen, dem sich die französische Königin im Kontakt mit ihrer englischen Kollegin verpflichtet gefühlt haben könnte; möglicherweise folgt Katharina auch hier lediglich dem allgemeinen Zeittrend, den Sergijewskij (1979: §186) wie folgt beschreibt:

„In der Konstruktion der Satzgefüge führt das 16. Jahrhundert eine schon im 15. Jahrhundert erkennbare Tendenz (...) fort, die besonders durch die klassisch-lateinischen Vorbilder gestützt wird. Insbesondere entwickelt sich das System der untergeordneten Gliedsätze, und damit verbunden ist die Entstehung zahlreicher neuer Konjunktionen, von denen ein beträchtlicher Teil im 17. Jahrhundert wieder aus dem literarischen Gebrauch (...) verbannt werden soll. (...) ein komplizierteres Denken bemüht sich, seinen Ausdruck zu finden, zu dem sich der Einfluss der lateinischen Syntax gestellt.“

Es ist hier nicht unsere Aufgabe, der bereits angeschnittenen Frage eines lateinischen Einflusses nachzugehen. Die Verwendung des Präsenspartizips *ayant entendu* könnte für gelehrten Einfluss sprechen, reicht aber für den Nachweis eines umfassenderen, hier doch wohl allzu späten Einflusses auf die frz. Syntax des 16. Jahrhunderts in einem derart speziellen Fall nicht aus.

#### 5.4.2. Wortstellung

Die im heutigen Französischen obligate *SVO*-Abfolge der Satzglieder erlaubt nur in Ausnahmefällen, z.B. für die Frageform, die Inversion. Diese neue Wortfolge findet sich auch bei Katharina auf weiten Strecken; auch finden sich noch Beispiele

für die alte Inversion, wie etwa *et remis tous en leur honneurs et biens* (Brief an M. de Biron, Dezember 1576. - [Décembre]), die belegen, dass sich die neue Wortstellung nur allmählich durchsetzen konnte (Gougenheim 1973:253f.). Als weitere Verstöße gegen die neue Regel wären zu nennen: Einschub eines Objekts zwischen dem Auxiliar von *avoir* und dem dazugehörigen *participe passé* (nach heutiger Regel ist kein Einschub erlaubt), z.B.: *mais Dieu y a pour sa grâce et bonté pourvu* (Brief an Monsieur de La Mothe-Fénelon, 1574.- 30 juin), oder die zahlreichen Beispiele mit (einer an das Deutsche erinnernde, so aber heute im Französischen nicht mehr erlaubten) Segmentierung des Satzes („phrase disloquée“): *Et comme j’ay eu cet heur de tous mes enfans en estre aymée et obéie* (1574.- 10 juillet). Schließlich wären bei Katharina noch die zahlreichen Konstruktionen mit dem Infinitiv im Objektsatz nach den Verben des „Denkens, Sagens, Fühlens“ zu nennen, wie z.B. *j’ay advisé vous faire incontinent cette dépêche*, was Sergijewskij (1979: §186) wieder mit lat. Einfluss, hier dem *AcI*, in Verbindung bringen möchte.

### 5.4.3. Nähesprachliche Elemente

Man findet in Katharinas Briefen Phänomene, die im Sinne von Koch/Oesterreicher (1990: 83ss.) in den Bereich der „nähesprachlichen Toleranz“, der Formen der gesprochenen, weniger aufwendig gestalteten Sprachplanung fallen; hierzu können neben den bereits erwähnten Verstößen gegen die Genus-/Numeruskongruenz auch die Planungsänderungen im syntaktischen Aufbau gerechnet werden. Als eine der typischen Formen der Nähesprache, die bei Katharina häufiger erscheinen, wäre der syntaktische Anakoluth zu erwähnen, also der Abbruch einer eingeleiteten Konstruktion durch eine syntaktische Korrektur oder durch eine Kontamination. Im letzteren Fall handelt es sich um eine spezielle Form des Anakoluths, bei der die Änderung der syntaktischen Konstruktion fließend erfolgt. Bei Katharina fehlt erstere Form weitgehend. Beispiele für den gleichsam entschärften Anakoluth findet man vor allem dort, wo sie in ihren Briefen von dem formalen, offiziellen Ton zurücktritt und eine emotional gefärbte, persönliche Emphase erkennen lässt, die eben auf den nähesprachlichen, gesprochenen Bereich absinkt, z.B. *Ces petites chause là, bien au terme que je suis, me manque toute ma négociation* (im nächsten Satz *négociation*, Brief 1575 [26 septembre]). Daneben findet sich die Ellipse als weiteres typisches Element der Nähesprache: sie gilt - in Anlehnung an K. Bühler - als eine Konstruktion, in der eine „Satzkonstituente eingespart wird, die im Wortlaut (also nicht nur dem Sinn nach) eindeutig aus dem unmittelbaren sprachlichen Kontext heraus rekonstruierbar ist“ (Koch/Oesterreicher 1990: 86). Bei Katharina handelt es sich dabei um echte Ellipsen, nicht etwa um syntaktisch-semantisch unvollständige, abgebrochene Sätze. Katharina setzt sie ganz offensichtlich bewusst als rhetorisches Mittel ein: *que je sais bien qu’i vous diront que non; pourquoi: pour ce que la leur n’i sera pas*; das Fragepronomen *pourquoy* vertritt hier in kompakter Form einen Fragesatz. Es unterbricht gleichsam den Satzfluss und provoziert damit besondere Aufmerksamkeit; schließlich beherrscht Katharina - meist affektiv-emotional bestimmt - auch die Variation der Thema-Rhema-Abfolge, wobei etwa durch die Linksversetzung des

Themas laut Koch/ Oesterreicher (1990: 91) eine „bestimmte syntaktische Funktion des vorangestellten Themas von vornherein geplant war“, wie dessen pronominale Wiederaufnahme bestätigen würde - eben die Hervorhebung: (...) *et ceulx qui viendront de dehors de quelque lieu que ce souit, qu'il fase conestre qu'i veult qu'i s'adreset à lui seul (...)* (8.1574. - 8 août). Sollte also Spitzer – wir fragen noch einmal – mit seiner Forderung nach dem Primat der Stilistik über die Syntax doch Recht gehabt haben, wenn eine solcherart geplante Syntax als stilistisches Mittel eingesetzt wird? Und endlich, wäre hier nicht der unmerkliche konzeptionelle Übergang zwischen Nähesprache und Distanzsprache erreicht, wenn solche geplanten syntaktische Verfahren, wie etwa die Linksversetzung eines wichtigen Themas, zur Hervorhebung, zur Betonung eingesetzt werden, also in rhetorisch-stilistischer Absicht, die schließlich auch ein Merkmal für nächstsprachliches Sprechen ist? Die Thema-Rhema-Versetzung kann dann keinesfalls als privilegiertes Verfahren einer distanzsprachlichen Planung reklamiert werden.

### 5.5. Textkonstitutive Elemente

Was nun die Kriterien für die Textualität anbelangt, so gelten hier *Kohäsion* und *Kohärenz*: Einmal als Mittel zur Signalisierung von Oberflächenabhängigkeiten, zum anderen, mit Blick auf die Semantik, zur Verdeutlichung von Funktionen, durch die die Komponenten der Wertewelt zugänglich und relevant werden. Wir können vorausgreifend sagen, dass sich das untersuchte Korpus in hohem Maße durch eine solche Kohärenz auszeichnet und damit eindeutig „am Ideal der Distanz-sprache“ (Koch/ Oesterreicher 1990:73) ausgerichtet ist. Beispielsweise finden wir bei Katharina zahlreiche Textgliederungssignale im häufigen Gebrauch von rück-verweisenden Proformen.

#### 5.5.1. Textgliederungssignale

Zu erwähnen wären hier anaphorische Proformen, im Verweis auf Einzelheiten, Sinn- oder Satzabschnitte wie z.B. *le dict/la dicte/les dict(e)s*, wobei im einzelnen fraglich ist, ob solche *pro*-Formen im 'Text'-Sinn in jedem Fall der Gliederung dienen. Hier handelt es sich um den thematischen Rückgriff auf Bekanntes, um die Wiederaufnahme ganzer Sachverhalte, ausgedrückt durch die Morpheme *cela, en, le/ la* oder das Demonstrativum *ce+faire* usw.

#### 5.5.2. Grammatikalische Textgliederungssignale

Hier bietet Katharinas *Advis donné au Roy* (1577. - 2 janvier) ein gutes Beispiel: es handelt sich um einen offiziellen Brief mit einer Stellungnahme Katharinas zur politischen Lage im Lande. So gibt sie Anweisungen zur künftigen Politik und zum Ausbau der Position des Königs in kirchlich-religiösen Fragen. Formalinhaltlich ist der Brief aufgeteilt in Einleitung, Besprechung der einzelnen Probleme und Schluss. Dabei werden die einzelnen Abschnitte optisch/graphisch jeweils durch Interpunktion angezeigt:

- grammatikalisch wird der *Advis* durch eine illokutive Anrede verdeutlicht: *Pour commenser à vous dire mon advis, monsieur mon filz* (1577.- 2 janvier);
- weitere Kennzeichnung von Sinnabschnitten, die jeweils aufgezählt und durch neues *quant à/au* in ein- und demselben Text (*loc.cit.*) gleichsam abgehakt werden:

*Et quant le roy de Navarre (...) ne voudroit rien faire,  
voilà quant au roy de Navarre  
Quant au mareschal d'Anville, c'est celui-là que je crains le plus  
Quant auc prince de Condé, (...) usw.*

Weitere Signale dieser Art: *et d'autant que, et oultre cela, et afin du reste, en ce pendant que, et pour- et pour* usw.; diese Signale bewirken insgesamt folgende Gliederung des Textes:

1. Durch *et* oder *et oultre cela* werden die zahlreichen Punkte, die Katharina dem König für seine Politik als wichtig und beachtenswert hinstellt, in entsprechende Einzelabschnitte gegliedert. Insgesamt erscheint die Konjunktion *et* 20 mal, wobei *et* 11x den Beginn eines neuen Punktes markiert.
2. Katharina räumt sich dort, wo sie kommentierend eingreifen will, diese Möglichkeit durch (konzessive) Ausdrücke/Wendungen ein, wie z.B. *et quant; mais si; et pour ce que; et ce pendant; il est à croire que; et afin du reste de (...)* usw.
3. Anaphorischer/ kataphorischer Zusammenhalt, wenn eine Person oder Sache besprochen wird, wenn z.B. *et quant à* und der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden oder Folgenden kausal ausgedrückt wird, anaphorisch: *et pour cet effect*; kataphorisch: *et pour + Infinitiv; et afin du reste du royaume (...)* usw.
4. Einige Abschnitte enden recht abrupt in einer resümierenden *conclusio*: *voilà + Feststellung*: - *Voilà quant au roy de Navarre.*

Es handelt sich hier in der Mehrzahl um Rückgriffe auf die Elemente einer zweifellos gehobenen Nähesprache, die den offiziösen Charakter dieses *Advis* keineswegs beeinträchtigen. Vielmehr sollte man auch hier vor zu hohen Erwartungen an die generelle Anwendbarkeit grammatikalischer Prinzipien - hier der Textgliederung nach festgelegten Signalen - warnen: es bleibt ein Rest freier Gestaltungsmöglichkeit, der sich unter den altbewährten stilistischen und rhetorischen Regeln zusammenfassen lässt. Unserer Ansicht nach greifen diese gerade dort, wo ein zu analysierender Text Abweichungen von jener Strukturierung zeigt, die man zunächst für verbindlich gehalten haben mag; und dass der Aufbau auch von Katharinas offiziellen Briefen im Vergleich mit ihrer dezidiert privaten Post, so etwa in dem Brief vom 26. September 1575 (*Monsieur mon fils, j'é receu...*) an ihren Sohn, stärker durch einen emotionalen, fürsorglichen Ton geprägt ist, muss nicht eigens vermerkt werden. Von Interesse sind vielmehr die sprachlichen Mittel selbst, die die textuelle Einordnung als Privatbrief erlauben.

So fallen zunächst die kürzeren, persuasiven Sätze auf, mit denen Katharina ihre Sorge um das Wohl des Königs, ihres Sohnes, ausdrückt. Auch wenn sie sich für ihre Spontaneität entschuldigt (*Je vous enn é à nuit ayscript une letre un par un jeantilhomme de Borgogne un peu librement, car je aytois fachaye de cet bruit,...*), so



lassen sich doch Zeichen für Kohäsion im letzten Teil des Briefes finden Sie fasst in ihrer Entschuldigung für das, was sie geschrieben hat (*ce que je vous aycrips*) und für das, was sie noch sagen will (*ce je vous le dis ynsin*), also das Vorgehende mit dem Folgenden, zusammen, gesichert durch die insistierende Wiederholung: *Pardonné moy, cet je vous aycrips lybrement.*

Im übrigen eignet sich dieser Brief trotz seines typisch privaten Charakters keinesfalls für eine Demonstration textkonstitutiver Bestimmungskriterien. Daraus sollte man aber keineswegs auf eine Unzulänglichkeit des Briefes schließen, eher schon auf die mangelnde Übereinstimmung formal-stilistischer mit textlinguistischen Kriterien. Gleichgültig, für welches Analyseverfahren man sich entscheiden mag, fallen folgende Figuren auf:

- die Wiederholungen als Mittel rhetorischer Übertreibung:

*Je ne veu plus vivre; car je n'é jeamès voleu vivre depuis la mort du Roy vostre père que pour vous servir et Dieu et vous le savés...(1575.- 126 septembre)*

- die insistierende Wiederholung durch Parallelismen in der Satzkonstruktion:

*s'et pour avoir l'ayse, s'il vont bien et ayder à porter vostre ennuy, s'il vont mal (ibid.)*

### 5.5.3. Direkte Rede/ fingierter Dialog im Text

Ebenfalls in den Bereich der Stilistik fallen jene sprachlichen Mittel, die Katharina zur Wiedergabe der wörtlichen Rede oder des fingierten Dialogs einsetzt, vor allem, wenn sie dem Adressaten ihres Briefes, quasi vorausschauend, argumentativ entgegentritt:

1. durch direkte Rede im Text: die Einbeziehung oder die Wiedergabe gesprochener/mündlicher Rede provoziert, als erprobtes Stilmittel, die Aufmerksamkeit und prägt sich dem Empfänger eher ein, als die Wiedergabe durch die syntaktisch aufwendiger einzubauende indirekte Rede. So schreibt Katharina in ihrem *Mémoire* (über *Monsieur De Cheverni*, 1574. - 8 août) an ihren Sohn Henri III:

*(...) et non que l'on panse: yl é jeune, nous luy feyron passer cet que voldrons, et aluter la coteume de tien donner à qui le braveré, au lui voldré fayre fayre par fason de compaignon au d'estre mal cuntent.*

2. durch einen fingierten Dialog in einem Brief an *Monsieur de Belyèvre* (1584. - 25 avril), ein Dialog, der insofern fingiert ist, als Katharina abwechselnd ihre eigene und die Position des Adressaten einnimmt:

- zuerst stellt sie aus ihrer Sicht einen Sachverhalt vor: *Et vous pourra dyre, come ayl a tousjour fest, que je ann é de toutes fasons et ann é eue et antées, aystent jeune.*

- den sie sogleich mit einer (scheinbar) unwiderlegbaren Begründung entkräftet: *A cela yl y a une réponse que ne saroyt dyre le constrère:*

- dann nimmt sie - auf einen längeren (fingierten) Einspruch hin: *Et set, asteure que je suys veve, ayl pourra dyre, aytent mètrèse de moy, je les devès toutes aylogner...* - die (zu erwartende) Antwort von *Belièvre* vorweg, der - ohne Einleitung, nur durch Doppelpunkt gekennzeichnet - wieder eine Gegenantwort Katharinas folgt: *J'é eu afayre à concerver tous les sugets dé Roys mes anfans .*

In Katharinas Briefen finden sich zudem zahlreiche Beispiele für Tempuswechsel, die möglicherweise auf Weinrichs Differenzierung in Erzähltempora und besprechende Tempora übertragen werden könnten. Beispiele für Tempuswechsel bei Katharina mögen sich im Einzelfall mit dieser Einteilung in besprochene und der erzählte Welt decken, reichen aber nicht für den Nachweis aus, dass Katharina Weinrichs spätere Einteilung schon intuitiv vorweggenommen haben könnte.

### 5.6. Der Wortschatz der Briefe

Der umfangreiche Wortschatz Katharinas kann hier nicht nach lexikographischen Aspekten aufgelistet werden. Zwei Punkte aus der Überfülle des Materials verdienen dennoch Beachtung: (1) einzelne Abstrakta und Konkreta innerhalb des Wortfeldes der Fachterminologie für Politik und Kriegswesen; (2) lexikalische oder morpho-syntaktische Auffälligkeiten, z.B. die „locutions verbales“ mit *faire* oder *mettre*:

#### 5.6.1. Abstrakta

Unter den Abstrakta interessieren beispielsweise Wörter in auffällender Verwendung – ‘auffallend’ gemessen an ihrem heutigen Einsatz. Einige Beispiele sollen anhand von Littré und Robert in ihrer semantischen Verschiebung verfolgt werden. Darunter fallen auch solche Elemente, die erst im 16. Jahrhundert aufkommen und noch heute weitgehend in derselben Bedeutung wie bei Katharina eingesetzt werden. Auf solche Beispiele kann hier aber nur exemplarisch verwiesen werden. Der große Anteil von Katharinas Wortschatz, der hier keine Berücksichtigung findet, ist ohne semantische Besonderheiten im heutigen frz. Wortschatz aufgegangen:

- *artifice* (1574. - 30 juin): ursprünglich „art consommé, habilité“; laut Robert so im 16. Jh. gebraucht, während die neue, pejorative Verwendung im Sinne von „intrigue“, die sich ab dem 16. Jahrhundert durchsetzt, schon von Katharina aufgegriffen wird;

- *composition* (1574. - 30 juin): Littré gibt 3 Bedeutungen an, von denen vor allem die dritte - „accord entre deux ou plusieurs personnes“ - bei Katharina Anwendung findet; die laut Robert heute veraltete Bedeutung kommt bei Katharina noch in folgendem Beispiel zum Ausdruck: (...) *la réduction par composition de la ville de Charenton* (*reduction*, hier: „soumission“, Petit Robert)

- *déchiffrement* (1575 - 28 septembre): laut Robert belegt seit 1593; neufrz. „action de déchiffrer“, bei Katharina ist die Herkunft/Bildung in diesem Sinne unklar;

- *de(s)portemens* (1574. - 10 juillet): deverbale zu *déporter*, im 16. Jhdt. gebildet, bei Littré und Robert in der alten Bedeutung verzeichnet „conduite bonne ou mauvaise“; ab 1791 „in das Exil verschleppen“, „deportieren“ entsprechend der mittellat. Bedeutung des Basisverbs *DEPORTARE*;

- *esmotion* (1574. - 30 juin): deverbale Bildung zu *émouvoir* (zu spätlat. *MOTIO*); Huguet/Littré „mouvement ( du corps/d’un corps“ „ mouvement par opposition à l’état normal du calme“) d’un corps collectif“, „Unruhe(n), „Aufstand“; neufrz. nur „Aspekt der individuellen, psychischen Unruhe“; bei Katharina „Durcheinander, Aufruhr“: *craignant qu’il n’advint quelque esmotion, tant le peuple estoit animé contre lui*;

- **hazard** (1577. - 2 janvier): *vostre vie vient en le hazard d'une bataille, puisqu'il postpose tous les hazards* - hier liegt die alte Bedeutung von *hazards* (Pluralform) zu synonymen „danger“ vor;

- **fiction** (1574. - 30 juin): laut Robert hat dieses Wort drei verschiedene Bedeutungen: 1. „mensonge“ (‘vieux’); 2. neufrz.: „fait imaginé (opposé à la réalité)“, seit dem 16. Jhd. neben „imagination, invention“ (Huguet); 3. als juristischer Terminus, den Katharina nicht meint; *fiction* kommt bei ihr noch in der alten, stark rhetorisch gefärbten Bedeutung vor, z.B. im Kontext *sans fiction ny dissimulation*;

- **opinion/ aupinion** (1574. - Août; 1574. - 30 juin): synonym zu *avis* „Auffassung, Meinung“, z.B. in verbalen Ausdrücken wie *avoir aupinion que*; bei Katharina häufig als Tabu für die frz. Protestanten/ Hugenotten: *ceux de la nouvelle aupinion* (scil. „religion“);

- **perfection** (1574. - 30 juin): bei Katharina in der ursprünglichen Bedeutung „achèvement“, neufrz. in der Bedeutung „hervorragende Qualität“.

Schließlich wären noch die „locutions verbales“ des Typs Verb *faire/ mettre*+Objektergänzung zu nennen, die allerdings keine sprachliche Besonderheit Katharinas darstellen, sondern im 16. Jh. ein beliebtes Verfahren waren. Nun zeigt sich Katharina in diesem Bereich sprachlich recht kreativ, wenn sie folgende *locutions* bildet: *feroyt la mue* (1575. - 28 septembre), zu frz. *mouvoir*; dazu Robert: „mettre en mouvement“, fig.: „mettre en activité“, wobei Katharina meint: „Aufruhr anzetteln, Unruhe stiften“; weitere Beispiele für *faire* + Objekt: *jayre ses afayres*; *faire le plus grent cervoise*; *en faire une conséquence du bien de ce royaume* usw.; oder *faire* erscheint in Wendungen, in denen die Grundbedeutung „tun/machen“ nicht mehr erkennbar ist, z.B. *yl font teste au Roy, en lyeu de reconoystre qu'i les a fayts* (1574. - 8 août), wo *faire* im allgemeinsten Sinne mit „dass er sie zu etwas/aus ihnen etwa gemacht hat“ zu übersetzen wäre; ähnlich verhält es sich mit *mettre*, z.B. *se remettre aux champs* (*de bataille*) „den Kampf wiederaufnehmen“; weitere Bildungen mit *mettre*, die keiner Erklärung bedürfen: *mettre en repos*, *mettre en son ordre*, *mectre en exécution*, *remis tous en leurs honneurs et biens* usw.

### 5.6.2. Begriffe aus dem persönlichen Wertesystem Katharinas

Unter den Abstrakta finden sich Beispiele, die einen Einblick in das (moralische) Wertesystem Katharinas erlauben:

- **affectation/affectation** (1574. 30 juin): *si grande congnoissance de l'affectation que vous avez tousjours eue*; von Katharina gewöhnlich in appellativer Funktion, als Offerte und Mahnung zur gegenseitigen (familiären) Wertschätzung ‘angeboten’;

- **alliance** (1574. - 15 juillet): ein gleichsam ‘operativer’ Begriff, mit dem Katharina durch Heirat/Verheiratung ihrer Kinder auf europäischer Ebene Bündnisse zur Sicherheit Frankreichs anzubahnen und die Partner dieser Allianz zu gegenseitiger Hilfe zu verpflichten sucht, z.B.:

*„(...) comme aussy n'y a-t-il pas grande apparence que nous donnions des pensions, ny pareillement de croistre celles que nous donnons aux Escossois, que je m'asseure qu'ils nous demeureront tousjours bien affectionnés, comme ils ont de tout temps accoustumé, selon l'alliance d'entre nous et d'eux, sachans bien que nous ne les couldrions pas abandonner, s'ils estoient en quelque doubte de guerre“ (loc.cit.).*

Diese *alliance* wird verstärkt durch z.B. durch Ausdrücke *affectionné(es), de tout temps accoustumé, amitié, fiance*.

- *auprésion* (1574. - *Août*) bei Katharina ist – im Vergleich zu neufrz. „oppression“ – die Konstruktion mit *avoir auprésion* im passivischen Sinne ungewöhnlich, denn es ist schließlich das Volk, das die materielle, alltägliche Misere des Bürgerkriegs zu erleiden hat; nfrz. würde man statt „avoir“ die Konstruktion „subir la/ une oppression“ erwarten; abweichend von Katharina ist „oppression“ heute eingeschränkt auf „politische Unterdrückung“; sondern stets in Verbindung mit einem „adjectif épithète“ wie z.B. *bonne et*;

- *amitié* (1574. - *10 juillet*); erscheint bei Katharina gewöhnlich nicht allein, *vraie/ferme/droite*, wodurch diese *amitié*, vorausgreifend, besonders affektiv beschworen wird;

- *exploict* (1574. - *30 juin*): im Sinne von „action d'éclat à la guerre/fait de guerre“ (laut Robert 'veraltet'); im heutigen Französisch erscheint „exploit“ synonym zu „prouesse“, „performance“, „record“ im Sinne von „action remarquable“;

Weitere Tugend- oder Ehrbegriffe, die Katharina gerade in ihren offiziellen Briefen einsetzt, sind *honneur, sincérité, joustice, rayson, jeugement* usw. Gerade *jeugement* (1575. - *5 octobre*) ist für sie eine Charakterstärke, die den König auszeichnet, vergleichbar der *proudanse*, im Unterschied zur unberechenbaren *passion*. Bei *joustice* (1574.- *8 août*) unterscheidet Katharina zwischen Rechts-sprechung (*que ne souit parlé d'autre joustice que l'aurdinayre de Court soverayne*) im konkreten Sinne sowie jener abstrakten Qualität „Gerechtigkeit“, die den König auszeichnet (*tenir ferme pour la joustice et n'estre fasile à donner la grase*), um bei seinen Untertanen das nötige Vertrauen zu erwerben und sein Ansehen (*réputation*) zu stärken. Die *rayson* wird bei Katharina, im Gegensatz zur heutigen Verwendung, semantisch angereichert, sowohl im Sinne einer allgemeinen, politischen Staatsräson, als auch in überhöhter Bedeutung, als gottgewollte Ordnung, wenn sie schreibt: *Comme la rayson le veult* (1574.- *8 août*; 1577.- *2 janvier*). Das Individuum hat sich im Staatsinteresse dieser *rayson* und den ihr zugrundeliegenden Forderungen zu fügen.

### 5.6.3. Zeitpolitische Begriffe

In den Amtsbriefen finden sich unter den Konkreta, Katharinas Position entsprechend, bevorzugt solche Begriffe, die den Bereich der Staatsführung oder beispielsweise das Kriegswesen betreffen. Diese Begriffe werden von Katharina ohne semantische Auffälligkeit weitgehend bereits in ihrem heutigen Sprachgebrauch eingesetzt, z.B. *levée* (*une levée de reistres preste de quatre mil chevaux*; 1577. - *2 janvier*); *gendarmerie* (1574. - *8 août*); *apoticaire* (1574. - *30 juin*); *docteur* (1574. - *8 août*); *secretaire* (1574. - *10 juillet*) usw.

### 5.7. Zu Katharinas Stil

Die Bildhaftigkeit und Expressivität der Sprache Katharinas kommt an Beispielen zum Ausdruck, die bei Huguot oder Robert belegt und heute lexikalisiert sind, während ihre Bedeutung im 16. und 17. Jahrhundert noch nicht eindeutig

festgelegt war. Wie Georges Matoré in seiner *Histoire des Dictionnaires français* (1968:53) sagt, ist das Französische des 16. Jahrhunderts ein „français fluent - le sens des mots n'est pas fixé“. Dabei handelt es sich um Beispiele, die bereits eine weitere Verbreitung gefunden haben, teils um *ad hoc*-Bildungen Katharinas, wie z.B. *yl font teste au roy*, wobei *faire teste* oder *tenir teste* ein Begriff aus der Jagd ist, der die „Kopf-an-Kopf“-Kämpfe des Wildes bezeichnet und in der Bedeutung „Widerstand leisten“ verallgemeinert wurde; oder: ...*pour fayrmer la buche à tous ces méchans de moy...* (1575. - 26 septembre) in der Bedeutung „zum Schweigen bringen“, sogar „töten“, wobei hier keine besondere Bildhaftigkeit auffällt, eher schon die Syntax der Konstruktion selbst; weiter sind Wendungen wie *je mouré plutost* oder *je lairé tout là*, die in Katharinas Privatbriefen an Henri vorkommen, sicherlich nicht als Todessehnsucht zu interpretieren – ganz im Gegenteil.

Ein anderer bemerkenswerter Zug in Katharinas Briefen ist das durch den weitgehenden Verzicht auf Höflichkeitsfloskeln erreichte direkte Ansprechen der Adressaten, die Direktheit ihrer Sprache, die ohne Umschweife zur Sache kommt und Missstände als solche benennt. Wenn nun Jane Everett in einer Studie über „Mourir au Seizième Siècle“ (1981: 236ss.) diesem Wortfeld „mourir“ eine lexikalische Schlüsselstellung aufgrund der alltäglichen Konfrontation der Menschen jener Zeit mit Hunger, Krankheit, Krieg und Tod zuschreibt, so bleiben bei Katharina unverblümete, ironisch-derbe Reflexe nicht aus: *Le mareschal de Cossé est malade de la goutte, et a un catare; Le comte de Montgommery eut samedy dernier la teste tranchée pour ses grandes faultes et démérites* (1574. - 30 juin).

Ein pikantes Beispiel für Katharinas unbekümmerte Direktheit ist ihre unge-dämpfte Beschimpfung der Geliebten ihres Schwiegersohnes als einer *putain/puteyn publique* oder *belle beste* (1582. - 12 juin). Um bei dieser Bewertung keine Zweifel aufkommen zu lassen, verteidigt sie in einem Brief an *M. de Bellière* (1584. - 25 avril) diese Grobheit als einen der Realität angemessenen Ausdruck: „*car on ne le peust apeler autrement, encore que le mot souyt vylain à dyre à nous aultre*“. Wir haben nicht zu beurteilen, ob Katharina sich hier standesgemäß verhalten hat; zumindest wird an solchen Beispielen auch ihre Kompetenz des umgangssprachlichen Französisch erkennbar.

## 6. Kurze Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse:

1. Die Sprache der Briefe Katharinas unterscheidet sich nicht von der Form des Mittelfranzösischen, die von Darmesteter (<sup>4</sup>1889), Brunot (1906), Gougenheim (1973), Rickard (1977) oder von Eckert (1986) als quasi statistische Durchschnittsnorm der von ihnen für das 16. Jahrhundert verzeichneten Formen beschrieben wurde.

2. Bei Katharina sind keine signifikanten Abweichungen von dieser (ohnehin nicht fixierten) Durchschnittsnorm zu finden. Soweit 'auffällige' Ausdrücke oder Wendungen - gemessen eben an dieser Norm - vorkommen, sind als individuelle Stilmerkmale Katharinas im Rahmen der sprachlichen Möglichkeiten des 16. Jahrhunderts zu deuten.

3. Die obligate Frage, ob Katharina ein korrektes Französisch schrieb, lässt sich wohl ohne Einschränkung bejahen. Zu unterscheiden wäre noch zwischen den von Katharina in Auftrag gegeben, oder auch diktierten und den von ihr selbst geschriebenen Briefen. Wie vermerkt, verzichteten die Herausgeber ihrer Briefe, Ferrière/ de Puchesse (1880ss.), auf entsprechende Hinweise, aus denen ersichtlich wäre, ob und welche Briefe sie selbst geschrieben hat. Aber auch ein Überblick über ihre Autographe könnte noch keine sicheren Anhaltspunkte für eine objektive Beurteilung ihrer sprachlichen Kompetenz liefern. Denkbar wäre noch die Möglichkeit, dass sich Katharina, beim eigenhändigen Schreiben, in gleichsam verkehrtem Einsatz der *ars dictaminis*, von ihren Schreibern oder durch ihre Berater, in wechselseitigem Diktat, 'korrigieren' ließ. Bleiben wir also bei der an Sicherheit grenzenden Vermutung, dass Katharinas Französisch perfekt war.

4. Katharinas Briefe, vor allem die persönlich adressierten, bilden eine schier unerschöpfliche Quelle für unsere Kenntnis des gesprochenen Französisch. In der Fachliteratur, so etwa im *LRL V/1*, 1990 (cf. die Artikel 307, 195-211, B. Müller, „Französisch: Gesprochene Sprache und geschriebene Sprache“, oder Artikel 311, 248-266, Christine Bierbach/ Beate Ellrich: „Französisch: Sprache und Geschlechter“ sowie die dort jeweils angeführte Literatur) finden sich keine Hinweise auf die Sprache dieser in ihren politischen Taten und in ihrer persönlichen Lebensführung höchst umstrittenen Frau. Dasselbe gilt für einige Beiträge zur Frauen Literatur- und Sprache wie Baader/ Fricke (1979), Gnüg/ Möhmann (1985), Albistur/ Armogathe (1977), Hoffmann (1999) oder bei Paulson (2002) oder war Katharina vielleicht nicht feministisch genug?

## BIBLIOGRAPHIE

(cf. auch die ausführliche, thematisch geordnete Bibliographie in Cloulas 1979: 661ff.)

### **Edition der Briefe der Katharina von Medici:**

- Médicis, Catherine de: *LETRES*, éd. par Hector de la Ferrière/ Baguenault de Puchesse (Collection de Documents Inédits sur l'Histoire de France (tomes 1-10), Paris, 1880-1909; A. Lesort: *Index* (tome 11), Paris, 1943).
- Baguenault de Puchesse, G.: „Les Idées morales de Catherine de Médicis“, in: *Revue Historique* (Paris) Tome 73, 25 année, 1900: 64-70.

### **Biographien über Katharina von Medici:**

- Chledowski, C. v.: (21934): *Die letzten Valois*, München.
- Cloulas, I. (1979): *Catherine de Médicis*, Paris.
- Dyke, P. van (1922): *Catherine de Médicis*, New York.
- Geißler, M. (1992): *Ausgewählte Briefe der Katharina von Medici, 1574 - 1584*, Heidelberg (Magister-Arbeit, Typoskript).
- Héritier, J. (1959/ 1988): *Catherine de Médicis*, nouv. éd. Paris, 1959 (frz. Erstausgabe 1939), dt. Ausgabe: *Herrscherin ohne Thron*, 1988.
- Mahoney, Irene (31995): *Katharina von Medici. Königin von Frankreich*, München.
- Mariéjol, J.H. (31922): *Catherine de Médicis <1519-1589 >*, Paris.

[Muhlstein, Anka: \*Königinnen auf Zeit. Katharina von Medici, Maria von Medici, Anna von Österreich, Frankfurt / M. \(Insel\), 2003.\*](#)

Paulson, Michael G. (2002) (ed.): *Catherine de Medici. Five Portraits*, New York- Berlin  
(*Currents in Comparative Romance Languages and Literatures*, Vol. 118).

Romier, L. (1922): *Le royaume de Catherine de Médicis*, Paris.

Watson, J. (1936): *K. von Medici und das Zeitalter der Bartholomäusnacht*, .

Williamson, H.-R. (1979): *Catherine de Médicis*,

Deleted: .

### **Wörterbücher:**

Huguet: *Dictionnaire du Seizième Siècle*, 7 vols., Paris, 1928-1967.

Le (*Grand/ Petit*) *Robert de La Langue Française* (1985); Paris.

### **Historische französische Grammatiken:**

Darmesteter, A. / Hatzfeld, A: (1889): *Le seizième siècle en France, tableau de la littérature et de la langue. Suivi de morceaux en prose et en vers choisis dans les principaux écrivains de cette époque*, Paris.

Eckert, Gabriele (1986): *Sprachtypus und Geschichte, Untersuchungen zum typologischen Wandel des Französischen*, Tübingen (Narr).

Gougenheim, G. (1973): *Grammaire de la langue française du 16<sup>e</sup> siècle* (Collection *Connaissance des Langues*, Volume VIII), Paris.

Nyrop, K. (1899-1930): *Grammaire historique de la langue française*, 6 Bde.,  
Kopenhagen-Paris.

Rheinfelder, H. (31963/ 1967): *I Lautlehre, II Formenlehre*, München.

### **Allgemeine Sprachwissenschaft:**

Bader, Eugen (1994): *Rede-Rhetorik, Schreib-Rhetorik, Konversationsrhetorik: eine historisch-systematische Analyse*, Tübingen (ScriptOralia 69, Narr).

Beaugrande, R. de/ Dressler, V. (1981): *Introduction to Text Linguistics*, New York.

Bossong, G. (1990): *Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie in der Romania*, Tübingen (Narr).

Coseriu, E. (1958/ 1974): *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Montevideo  
(dt. *Synchronie, Diachronie und Geschichte. Das Problem des Sprachwandels*, übersetzt von Helga  
Sohre, München).

Coseriu, E. (1971): „Essai d’une nouvelle typologie des langues romanes“, Sinaia (Rumänien).

Coseriu, E. (1979): „Humboldt und die moderne Sprachwissenschaft“, (Typoskript) Tübingen.

Coseriu, E. (1997): „Die Dinge sagen, wie sie sind...“; J. Kabatek/ A. Murgia (Hrsg.): *Eugenio Coseriu im Gespräch*, Tübingen (Narr).

Curtius, E. R. (1967): *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern/ München.

Gauger, H.-M./ W. Oesterreicher/ R. Windisch (1981): *Einführung in die Romanische Philologie*,  
Darmstadt.

Graubner, H. (1973; 1990): „Stilistik“, in: Arnold H.-L. / Sinemus, V. (Hg.): *Grundzüge der Sprach-  
und Literaturwissenschaft*, Bd. 1.2., Bd.1: *Literaturwissenschaft*, §5.3., München.

Gülich, E./ Raible, W. (1972) (Hg.): *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Frankfurt/ M.

Koch, P./ Oesterreicher, W. (1990): *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*,  
Tübingen (Niemeyer).

Lass, R. (1980): *On Explaining Language Change*, Cambridge.

Meillet, A. (1921): *Linguistique historique et linguistique générale*, Bd. 1, Paris.

Prüßmann-Zemper, Helga (1986): *Entwicklungstendenzen und Sprachwandel im*

*Neufranzösischen. Das Zeugnis des Héroard und die Genese des gesprochenen Französisch* (Dissertation),  
Bonn.

- Reiß, Katharina (1983): *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Heidelberg.
- Sowinski, B. (1982): *Deutsche Stilistik*, Frankfurt/M.
- Ullmann, St. (1972): *Sprache und Stil. Aufsätze zur Semantik und Stilistik*, Tübingen (Niemeyer).
- Windisch, R. (1972): *Genusprobleme im Romanischen: Das Neutrum im Rumänischen*, Tübingen (Narr).
- Windisch, R. (1986): *Zum Sprachwandel: Von den Junggrammatikern zu Labov*, Frankfurt/M.
- Wunderli, P. (Hg.) (1982): *Du Mot au Texte, Actes du IIIème Colloque International du Moyen Français*, Tübingen (Niemeyer).
- Zimmer, R. (1978): *Stilanalyse*, Tübingen (Romanistische Arbeitshefte 20, Niemeyer).

### **Französische Sprachgeschichten:**

- Brunot, F. (1906): *Histoire de la langue française des origines à nos jours (1900)*, tome II: *Le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris (Nachdruck 1966).
- Cohen, M. (1987): *Historie d'une langue: Le Français*, Paris.
- Dauzat, A. (1930): *Historie de la Langue Française*, Paris.
- Kohlmann, G. (1901): *Die italienischen Lehnworte in der neufranzösischen Schriftsprache (seit dem 16. Jahrhundert)*, Kiel.
- Livet, Ch.-L. (1859): *La Grammaire Française et les grammairiens du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève (Reprint Hildesheim 1967).
- Rickard, P. (1977): *Geschichte der französischen Sprache*, Tübingen (Narr).
- Sergijewskij, M.W. (1979): *Geschichte der französischen Sprache* (aus dem Russischen von H. Kohring/ U. Petersen), München.
- Settekorn, W. (1988): *Sprachnorm und Sprachnormierung in Frankreich. Einführung in die begrifflichen, historischen und materiellen Grundlagen*, Tübingen (Romanistische Arbeitshefte, Niemeyer).
- Streicher, J. (1930) (Hg.): *Commentaires sur les Remarques de Vaugelas*, Paris (Nachdruck Genf 1970).
- Vidos, B. E. (1965): „Contributo alla storia delle parole francesi di origine italiano“. In: ders. *Prestito, espansione e migrazione*, Florenz.
- Wind, B. H. (1926): *Les mots italiens introduits en français du XVI<sup>e</sup> siècle*, Deventer.

### **Frauen an der Macht, zur Frauensprache:**

- Albistur, Maité/ Armogathe, D. (1977): *Histoire du féminisme français*, Paris.
- Baader, R./ Fricke, D. (Hrsg.) (1979): *Die französische Autorin vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wiesbaden.
- Gnüg, H./ Möhnmann, R. (Hrsg.) (1985): *Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart.
- Hoffman, Gabriele (1999): *Frauen machen Geschichte. Berühmte Frauen – von Kaiserin Theophanu bis Rosa Luxemburg: Ihre Macht und ihr politischer Einfluß*, Weyarn (Seehamer).

### **Allgemeine Geschichte, zum Zeitgeist, gedruckte Quellen:**

- Baumgartner, F. J. (1975): *Radical Reactionaries: the political thought of the French Catholic League*, Genf.
- Betz, W. (1962): „'Spätzeiten' in der Geschichte der deutschen Sprache“, in: Kohlschmidt, W. (Hg.): *Spätzeiten und Spätzeitlichkeit*, S. 147-167, Bern-München (II. Internationaler Kongress für Germanisten, Kopenhagen 1960).
- Brion, M. (1974): *Die Medici. Eine Florentiner Familie*, Wiesbaden.
- Delumeau, J. (1967): *La Civilisation de la Renaissance*, Paris.
- Duby, G. (1969): *Histoire de la civilisation française*, Paris.
- Duby, G. (1988): *Histoire de la France II*, Paris.
- Hauser, H. (1912): *Les Sources de l'histoire de France, XV<sup>e</sup> siècle (1494-1610)*, t. II:



- François I<sup>er</sup> et Henri II (1515-1559)*, Paris 1909; t. III: *Les guerres de religion (1559-1585)*, Paris, 1912.
- Lapeyre, H. (1967): *Les Monarchies européennes du XVI<sup>e</sup> siècle. Les relations internationales*, coll. „Nouvelle Clío“, Paris.
- Mandrou, R. (1961): *Introduction à la France moderne, Essai de psychologie historique, 1500-1640*, Paris (Coll. „L'Évolution de l'Humanité“).
- Mauro, F. (1966): *Le XVI<sup>e</sup> siècle européen. Aspects économiques*, coll. „Nouvelle Clío“, Paris.
- Mesnard, P. (1952): *L'essor de la philosophie politique au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris.
- Mieck, I. (1982): *Die Entstehung des modernen Frankreich < 1450-1610 >. Strukturen, Institutionen, Entwicklungen*, Stuttgart.
- Pernot, M. (1987): *Les Guerres de Religion en France, 1559-1598*, Paris.
- Sée, H./ Rébillon, A./ Préclin, R. (1950): *Le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris (Coll. „Clío“).
- Sutherland, N. M. (1978): „Catherine de Medici: The Legend of the Wicked Italian Queen“, in: *The Sixteenth Century Journal* (London), vol. IX/2, 45-56.
- Touchard, J. (1959): *Histoire des idées politiques*, t. I, Paris.
- Zimmermann, Margarete (1999) (Hg.): *Französische Frauen der frühen Neuzeit*, Darmstadt.

## Das Korpus:

Einige Briefe der Catherine de Médicis aus der Sammlung *Lettres* (éd. Ferrière/ Bagenault, 1890-1909), hier aus *Tome Cinquième* (1895; enthält insgesamt 504 Briefe aus den Jahren 1574-1577) und aus *Tome Huitième* (1901, mit 571 Briefe aus dem Zeitraum 1582-1585); die hier angefügten Kopien dieser Briefe bzw. Zitate oder sprachlichen Beispiele aus Katharinas Briefen werden jeweils mit Datum, z.T. auch mit Namen des Adressaten, entsprechend den *Lettres* in der o.g. Ausgabe gekennzeichnet (wegen der Länge einiger der hier ausgewählten Briefe konnte teilweise nur jeweils der Anfang kopiert werden; entsprechende Verweise auf den ganzen Brieftext innerhalb unserer Darstellung beziehen sich dann auf die *LETTRES* der von Hector de la Ferrière/ Bagenault de Puchesse besorgten Ausgabe):

### - aus *Tome V*:

- 1574 - 30 juin, À Monsieur De La Mothe-Fénelon (der Gesandte Katharinas in England), S. 41.
- 1574 - 5 juillet, À Monsieur De La Mothe Fénelon, S. 49.
- 1574 -10 juillet, À Madame Ma Bonne Soeur La Royne D'Angleterre, S. 53.
- 1574 - 12 juillet, À Mr Mon Fils Le Roy Catolique (Henri III), S. 54.
- 1574 - août, Au Roy Mon Fils (Henri III), S. 67.
- [1574 - août], À Monsieur De Cheverni (*Mémoire pour montrer à Monsieur le Roy mon Fils*), S. 73.
- 1574 - 19 novembre, À Nostre Saint Père (Papst Gregor XIII.), S.104.
- 1575 - 26 septembre, Au Roy Monsieur Mon Fils (Henri III): (...) j'é reçu vostre letre (...), S.141.
- 1575 - [26 septembre], Au Roy Monsieur Mon Fils: (...) cet jeantillhome, qui ayst de Borgogne (...), S. 140.
- 1575 - 28 septembre, Au Roy Monsieur Mon Fils (Henri III), S. 142.
- 1575 - 5 octobre, Au Roy Monsieur Mon Fils (Henri III), S. 147.
- 1576 - [décembre], Instruction De La Main De Catherine Donnée À M. de Biron, S. 225.
- 1577 - 2 janvier, Advis Donnés Au Roy (Henri III), S. 231.

### - aus *Tome VIII*

- 1582 - 12 juin, Au Roy De Navarre (Katharinas Schwiegersohn Heinrich von Navarra), S. 36.
- 1584 - 25 avril, À Monsieur De Belyèvre/Bellèvre (für Katharinas Tochter Margarete von Valois), S. 180.

1574. — 30 juin.

Imprimé dans les *Additions aux Mémoires de Castelneau*,  
t. III, p. 415.

## A MONSIEUR DE LA MOTHE-FÉNELON.

Monsieur de la Mothe, par vos dépêches des 18 et 21 de ce mois et par le déportemens de ceux que la reine d'Angleterre avoit envoyez de deçà, il se juge aisément qu'elle s'attendoit qu'il dût y avoir en ce royaume quelques nouveaux troubles et remuemens après le décès du feu Roy monsieur mon filz, et qu'elle eut voulu nous y prester quelque bonne charité si ceux de qui elle espéroit, eussent pu faire l'effect qu'elle désiroit; mais Dieu y a par sa grâce et bonté pourvu, comme vous avez vu par ma précédente dépêche, en sorte que je vous puis dire que jusque icy toutes choses vont très bien en ce royaume, n'y ayant princes, seigneurs, gentilshommes ny autres, quelsqu'ils soyent, qui ne me rendent obéissance, suivant que le Roy mondict sieur et filz l'avoit ordonné avant son décès, en l'administration des affaires, attendant l'arrivée et retour de Pologne du Roy comme Monsieur mon filz arriva dès le xxv du mois passé à Vienne en Autriche, où il a esté receu, à ce que j'ay seu par l'ambassadeur d'Espagne, avec le plus grand honneur que luy a fait l'Empereur, qu'il eut seu désirer, ayant esté au devant de luy le recevoir à la campagne, luy ayant auparavant envoyé sur les chemins de ses coches et charrriotz bien montés en bonne quantité<sup>1</sup>. Le jeune Chemerault, qui le laissa, après l'avoir despesché pour venir vers moy, m'a bien apporté nouvelles que cela se devoit faire ainsy selon la délibération dudict seigneur Empereur, et comme il l'entendict, passant par ladicte ville de Vienne; j'en attends encore aujourd'huy ou demain des nouvelles par un gentilhomme que j'estime bien qu'il m'aura despesché, partant d'avec ledict seigneur Empereur. Il m'a adressé des lettres qu'il écrit à ladicte reine d'Angleterre, lesquelles je vous envoie pour luy présenter de sa part. Vous verrez par le double d'icelles ce qu'il lui escript; il y en a aussy pour

vous, de qui il a si bonne estime que, comme vous verrez, par icelles, il vous a continué son ambassadeur près d'elle, laquelle vous assurerez sur cette occasion, de ma part, comme je lui ay tousjours fait assurer par vous, que je me fais fort que mondict sieur et filz lui sera aultant affectionné, vray amy et bon voisin, comme estoit le feu Roy monsieur mon filz, si elle le veut correspondre en cela, comme elle faisoit le feu Roy monsieur mon filz. Je m'asseure au demeurant que, suivant les dernières despesches que je vous ay failes, vous vous sçavez si bien comporter envers ladicte reine que, si elle a eu quelque opinion qui la fit doubter de l'amitié du Roy monsieur mon filz, qui est à présent, vous

<sup>1</sup> Voir *Nolhac il Viaggio in Italia dei Irmico*, III 1890, p. 49 et 50.

deterrez tout cela et ferez que, sans aucune fiction, s'il est possible, elle continuera avec luy en bonne et parfaite amitié, comme il est nécessaire pour le bien de nos communs subjects, ou que, si elle a quelque mauvaise volonté, que nous en donnerez advis. J'ay bien considéré tout ce qui est mentionné, tant par vostre dicte lettre du xxvii du passé que par le mémoire<sup>1</sup> qui estoit avec; mais il ne se peut asseoir aucun certain jugement de sa délibération, jusques à ce que l'armée d'Espagne soit passée. Cependant vous l'entretendrez tousjours et ses principaux ministres des plus honnestes paroles que vous pourrez de la bonne et vraye amitié, en laquelle nous voulons persévérer avec elle, pourveu qu'elle en veuille faire de mesme envers nous et que le congnoissions par effect. Et ne faut cependant, selon que je sçay que sçavez bien faire, laisser d'avoir l'œil ouvert en ses délibérations, pour nous en donner journellement advis et faire tousjours envers ses ministres tout ce qu'il vous sera possible par honnestes propos pour

entretenir bonne amitié et l'estreindre encore davantage, s'il est possible; car aussy, si c'est chose qu'elle veuille, de sa part, par le moyen du mariaige d'elle et de mon fils le duc d'Alençon, il seroit doresnavant temps qu'elle s'en résolut. Et, lorsque l'on verra que ces choses là sont en bon train, je suis bien conseillée de faire des présens; meis cependant les serviteurs du Roy mondict sieur et fils ne sont pas d'avis, comme aussy n'y a-t-il pas grande

<sup>1</sup> Voir ce mémoire dans le volume VI<sup>e</sup> de la correspondance diplomatique de la Mothe-Fénelon p. 160. Dans sa dépêche du 27 juin La Mothe faisait part des remonstrances qu'il avait faites à Élisabeth à l'occasion des menées pratiquées par les gens de son ambassadeur et elle lui avait promis qu'après une enquête, qui en établirait la réalité, elle en promettrait punition (*Ibid.*, p. 158).

1574. — 5 juillet.

Imprimé dans les *Additions aux Mémoires de Castelnaux*, t. III, p. 418.

#### A MONSIEUR DE LA MOTHE-FÉNELON.

Monsieur de la Mothe, Sabran arriva icy samedi dernier avec vostre dépêche du xxvii du mois passé. Je l'oyis hier ung peu auparavant que veoir l'ambassadeur d'Angleterre, auquel j'avois envoyé dire que je desirois parler à lui, comme je fis assez longuement<sup>1</sup>, et lui fis entendre que l'on m'avoit escript

<sup>1</sup> Dans une dépêche du 5 juillet l'ambassadeur d'Angleterre, le docteur Dale, de son côté, rend compte à Smith de cet entretien (*Calendar of State papers*, 1574, p. 528).

que, du costé de Calais et Boulogne, il s'estoit découvert quelques voiles à la mer de l'armée d'Angleterre, comme s'il y eut eu quelque entreprise au préjudice de nostre dernier traicté; néanmoins que c'estoit chose dont je ne m'estois aucunement esmeue, pour ce que je m'asseurois tousjours de la sincérité de sadicte maistresse. Toutefois que je m'attendois tousjours qu'elle me feroit entendre, ainsy qu'il est accoustumé entre princes voisins et bons amis que nous sommes, l'occasion de son armement, et que seulement

ayant fait renforcer les garnisons, et gardes aux ports, havres et costes de ce royaume, comme il est accoustumé, mesmement quand l'on voit les voisins armer ainsy que le roy d'Espagne et elle faisoient à présent, je l'en aurois bien fait advertir; mais veoyant que elle ne nous avoit rien fait dire de son intention sur lesdictz armemens qu'elle fait, je lui avois bien voulu faire entendre, non par craincte que j'eusse; car, graces à Dieu, je ne pense pas, quand bien la Royne voudroit entreprendre, ce que je ne cuide pas qu'elle veuille ny pense faire, quelque chose contre ce royaume, qu'elle y profitât de rien, ayant bien pourveu à tout; sur quoy l'ambassadeur m'a respondu qu'il ne sçavoit que c'estoit et qu'il n'en avoit rien entendu, mais qu'il luy en escriroit. Vray est qu'il pensoit bien que sa maistresse eut fait quelques préparatifs pour se tenir sur ses gardes, ainsy comme nous et qu'il est accoustumé, voyant qu'il se dresse une armée en Espagne. Je luy ay par mesme moyen dit les nouvelles que j'avois eues du Roy mon fils, qui estoit ou seroit dans deux ou trois jours à Venise et bientost en ce royaume. Il m'a sur cela respondu ces mots de *Vienne*, *Vienne*, qu'il a dit par deux ou trois fois; et crois qu'il se souvenoit de ce qu'il pouvoit avoir entendu

1574. — 10 juillet.

Orig. Record office, state papers, volan 58.

A MADAME MA BONNE SŒUR

#### LA ROYNE D'ANGLETERRE.

Madame ma bonne sœur, ayant entendu par le sieur de La Mothe ambassadeur pour le Roy mon filz auprès de vous le regret que avez eu de ma grant perte et que avez ressentie comme certainement méritoit l'amitié que le feu Roi mon filz vous portoit, n'ay voulu passer plus avant sans vous en remercier

de la démonstration que vous en avez fayte, qui me fait davantage désirer la continuation de nostre amitié, laquelle je m'assure que le Roy mon fils non seulement continuera, mais par tous bons effectz augmentera et, de ma part, y ferez les offices que ay tousjours faicts vers le Roy son frère et luy-mesme et meilleurs si peult, et afin que, en attendant sa venue qui, j'espère, sera de ce présent mois, rien ne puisse altérer d'ung costé ni d'autre l'amitié comme celle qui en ay tousjours désiré la conservation, et n'ay voulu faillir par la présente, ayant entendu par les lettres dudict ambassadeur que aviez esté en quelque soupçon de penser d'ou pouvoit provenir la défiance que je avois assez ouvertement monstrée de aucuns se disans vos subjectz, estans par deça. Si que je m'assure que tant s'en faut que, après en avoir entendu l'occasion, en soyez esbahie, que cognoistrez de plus en plus l'amitié que vous veux porter et le respect dont je ay usé, veu leurs desportemens, lesquels sont tels d'avoir envoyé parler à mon fils le duc d'Alençon pour l'induire à s'en aller, luy disant que luy offriez cinquante mil escus et gens pour le assister et faire une armée, luy estant hors d'auprès de moy, qui suis sa mère; et comme j'ay eu cet heur de tous mes enfans en estre aymée et obéie, et qui ne pensoient avoir meilleur conseil comme plus fidèle ny amorevole ne sauroient avoir, il me communicait le tout, m'assurant que ce n'estoit chose qui vint de vous, veu les honnestes propos que par le sieur Leighton nous lui aviez fait tenir, mais plustot par aucuns turbulens, désirant troubler non seulement ce royaume, mais toute la chrestienté. Je ay laissé touter le temps et les propos pour voir où tout tendoit, si que voyant que à présent le secretaire; qui a accoustumé d'estre icy auprès de vos ambassadeurs, s'en est allé pour vous faire entendre, de la part du roy de Navarre et de mon dict fils ce qu'ils désiroient, ce qui n'est d'eux, mais du mesme secretaire mis en avant à ce que

ils m'ont fait entendre; afin que vous y ajoutassiez plus de foy, pour vous faire faire ce que les turbulens de vostre royaume désirent, je n'ay voulu laisser passer plus oultre cette meschante négociation, afin que en congnoissiez la vérité et n'adjoustiez foy ny aux paroles dudict secretaire ny aus lettres<sup>1</sup>, affin de vous pouvoir faire cognoistre le tort que l'on vous fait de s'aider de vostre nom envers ces deux jeunes princes, qui sont tant à moy qu'ils ne font ny disent que ce qu'il me rapportent et, pour le désir que j'ay que ne soyez trompée et que pensiez faire bien, de quoy nous en peut venir mal et que cela empeschât l'union et ferme amitié que je désire entre vous et le Roy monsieur mon fils, j'ay bien voulu vous en advertir, quand j'ay veu qu'il continuoit ces facons de faire, afin aussi que cognoissiez si j'ay esté en doute, ce n'a pas esté sans grande occasion et s'il vous dit que non seulement ceux à qui il a parlé ne le nieront, mais déclareront la vérité pour l'affection qu'ils portent à l'entretènement de l'amitié entre ces deux royaumes, nous trouverons à la fin que ceux qui nous désirent le bien d'estre amis nous seront les meilleurs et plus fidèles serviteurs et conseillers, et, de ma part, seront ceux que j'aimeray et estimeray tousjours les meilleurs et plus surs et pense que, quand en ferez de mesme, vous et vostre royaume s'en trouveront mieux et prie Dieu que en vostre endroit et au nostre ils ayent tousjours plus d'auto-

<sup>1</sup> Voir dans le Calendar of State papers (1574), p. 518 une lettre de l'ambassadeur d'Angleterre, le docteur Dale qui justifie les soupçons de Catherine.

rité et leurs conseils plus d'effects que les autres.

De Paris, ce x<sup>e</sup> jour de juillet 1574<sup>1</sup>.

Vostre bonne sœur et cousine,

CATHERINE.

## DAS MOTIV DES TANZES IN DER LITERATUR DER JAHRHUNDERTWENDE

LUCIA GORGOI\*

*ABSTRACT. Le motif de la danse-forme qui situe l'individu au delà de l'existence.*  
Notre étude porte sur l'analyse de la danse dans la littérature universelle. La danse, présente déjà chez Héraclite, se manifeste en tant que forme artistique du jeu, symbole de la liberté d'accepter son destin. On analyse ce motif chez les représentants les plus importants du modernisme allemand et aussi, de façon ponctuelle, chez certains représentants de marque de la pensée et de la littérature roumaine.

Der Tanz wird in der Literatur der Jahrhundertwende für viele Autoren wie: Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal und später für Gottfried Benn zur Chiffre der Daseinsbewältigung, des Vitalkults, des Ausleben und der Bejahung des Lebens. Es ist auch eine Form der Überwindung des Nihilismus, der den Geist dieser Zeit beherrscht, weil der Vitalkult im Leben unerschöpfliche Potenzen entdeckt.

Nietzsche, der grosse Ahnherr dieser Periode, liebt seinen Seiltänzer, weil er aus der Gefahr ein Glaubensbekenntnis gemacht hat und durch den Tanz gelingt es ihm die Todesangst zu überwinden.

Lucian Blaga (1895-1961) war in seiner Jugendzeit ein Vertreter des rumänischen Expressionismus; Philosoph von Rang formulierte er seine Ideen sowohl in der Lyrik als auch in Aphorismen, Essays und in philosophischen Abhandlungen und wird allgemein als Künstler-Philosoph bezeichnet. Seine Auseinandersetzung mit Nietzsche beginnt ganz früh, als er als junger Gymnasiast in Kronstadt sich dem Studium der deutschen Philosophie widmete. Aus dieser Zeit stammt sein Interesse nicht nur für Nietzsche sondern auch für Kant, die Marburger Schule, für Bergson, Goethe und Schelling, für die indische Philosophie, die in seinen Schriften nachhaltige Spuren hinterlassen haben. Er vertiefte seine Kenntnisse in Wien, wo er Philosophie studierte und 1920 den Dokortitel mit einer Arbeit über *Kultur und Erkenntnis* erwarb.

In den 20-iger Jahren schreibt und veröffentlicht Blaga drei Essays über Nietzsche, in denen er Grundbegriffe seines Denkens analysiert.<sup>1</sup> Er präsentiert dem rumänischen Leser Nietzsche als Interferenzpunkt aller Stilrichtungen des vorigen Jahrhunderts und als Vorläufer der kommenden Zeiten, den Umwerter aller Werte, ohne den die ganze geistige Entwicklung des 20. Jahrhunderts undenkbar sei. Er analysiert Konzepte des deutschen Denkers wie: das Apollinische und das Dionysische, den Willen zur Macht, den Nihilismus und das Projekt des Übermenschen. Nicht nur Blaga, sondern auch viele Denker, Literaturkritiker und -historiker schenken Nietzsche in der

---

\* Dr. Lucia Gorgoi. Universitatea „Babeș-Bolyai” Facultatea de Litere.

<sup>1</sup> Vgl. folgende Essays: Nietzsche: in: Lucian Blaga, *Fenomenul originar (Das Urphänomen)*, Editura librăriei dieceziene, Arad, 1925, Nietzsche, in: *Fețele unui veac (Die Gesichter eines Jahrhunderts)*, Editura librăriei dieceziene, Arad, 1926, und die komparatistische Studie *Nietzsche și Strindberg*, in: *Ferestre colorate (Bunte Fenster)*, Editura librăriei dieceziene, Arad, 1926.

Zwischenkriegszeit die grösste Aufmerksamkeit, so dass sie dem rumänischen Publikum eine genauere, der Wahrheit näher stehende Nietzsche-Deutung vermitteln. Darum kennt die Nietzsche Rezeption in Rumänien weder die pathetische, überschwengliche Verehrung der Panegyriker der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, noch die aus dem Standpunkt einer bestimmten Ideologie vertretene kritische Abweisung, wie es in den europäischen Literaturen der Fall war. Das Nietzsche-Bild in Rumänien ist, auch dank Blaga, ein nüchternes, der Realität des Philosophen nahe stehendes Bild; man schätzt Nietzsche, er wird mit allen Gelegenheiten zitiert aber man verehrt ihn nicht.

Bei dem rumänischen Autor ist eine direkte Nietzsche-Rezeption<sup>2</sup> festzustellen, aber man muss dabei grundsätzlich unterscheiden zwischen dem offenen Einfluss, der sich in Motiven und Themen niederschlägt, und dem verdeckten Einfluss, der im ganzen geistigen Klima des Autors Widerhall findet.

Die Lektüre Nietzsches hatte eine auslösende Funktion. Blagas Lebensbegriff, sein lebensimmanentes Daseinsverständnis, das Leben zu einem Wert an sich, zum höchsten Wert zu erheben, vermittelte ein neues Lebensgefühl. Das vitalistische Pathos seiner ersten Lyrikbände *Gesänge des Lichts* (1919) und *Die Schritte des Propheten* (1921) drückt sich in Verzerrungen und im zarathustrischen Tanz. Das Schätzen des Phänomens genannt "Leben" erreicht seinen Höhepunkt in der Preisung und Rühmung des Irdischen.

Der dionysische Nietzsche, der Nietzsche des schöpferischen, abgründigen Lebens hinterlässt, vor allen in seiner frühen Lyrik unverwischbare Spuren. Lucian Blaga entwirft ein sommerliches Bild der Fülle, in dem das Leben durch die dynamische Bewegtheit der Erde bestimmt ist, der sich der Mensch fügt.

Vor so viel Gold springen die Körner auf.  
 Mohntropfen, rotgestreut,  
 Und im Feld  
 Ein Mädchen  
 Mit Wimprn lang wie die Graunen  
 So sammelt sie im Blick des Himmels Heitergarben ein  
 und singt.  
 Ich liege unterm Mohn im Schatten  
 wunschlos, ohne Vorwurf, ohne Reue  
 und ohne Begehren, bloss Leib,  
 bloss Lehm.  
 Sie singt,  
 und höre ich zu.  
 Auf ihren warmen Lippen wird meine Seele geboren.<sup>3</sup>

Die Vorrangstellung von Leib und Leben wird betont, gemäss dem nietzscheschen Imperativ "Sei der Erde treu" wird der Geist aus seiner dominierenden Stelle durch den Leib verdrängt.

<sup>2</sup> Der erste Hinweis auf die Nietzsche-Rezeption bei Blaga stammt von Ion Breazu in seinem Aufsatz *Opera poetică a lui Lucian Blaga-Poemele luminii*- in: *Cosînseana* Nr. 2, 1926, 12 ian., an X, Cluj, S, 18-20 und die Fortsetzung in Nr. 3, S. 30-31.

<sup>3</sup> Lucian Blaga, *Sommer*, in: Ders. *Ausgewählte Gedichte*, deutsch von Oskar Pastior. Mit einem Vorwort von Aurel Rău, Jugendverlag Bukarest, 1967, S. 59.

Der Sphäre der Freude gehört die Ontologie des Spiels, das zusammen mit dem Lachen und Tanzen als Chiffren für die Daseinsbewältigung auftreten. Die betont lustige Eigenart des Tanzes und des Spiels schafft die Voraussetzung für die Erlangung einer authentischen Freiheit. Der Tanz ist innerer Antrieb und der Tänzer ist voller Hingabe, so dass während des Tanzes keine inneren Spannungen entstehen, sondern, im Gegenteil, der Tänzer erlebt die höchste Erregung und den Über-schwang der Entzückung.

Nietzsche liebt seinen Seiltänzer, weil er aus der Gefahr ein Glaubensbekenntnis macht und dadurch gelingt es ihm über das Dasein zu stehen und die existenzielle Angst zu überwinden:

[...] du hast aus der Gefahr deinen Beruf gemacht, daran ist nichts zu verachten. Nun gehst du an deinen Beruf zugrunde.<sup>4</sup>

Erst im Tanz offenbaren sich die mannigfachen Züge des Lebens: das Abstossende und das Lockende, seine Unberechenbarkeit und Tücke, seine Schauerhaftigkeit aber auch seine Zärtlichkeit und Lieblichkeit. Durch den Tanz wird die Schwere in Leichtigkeit, die Traurigkeit in Lachen umgewandelt. Die Bejahung der Zusammengehörigkeit dieser Gegensätze ist die tragische Erkenntnis und Haltung, der Tanz schafft den Übergang vom Vergänglichen zum Ewigen.

Im Gedicht von Blaga *Tanzen möchte ich!* ist die ganze Aufmerksamkeit auf den Tänzer konzentriert, der ganz Sehnsucht, ganz Begehren, Tanz und rhythmische Bewegung ist:

Oh, tanzen, wie ich nie getanzt hab, möchte ich!  
damit der Herrgott nicht in mir gefesselt  
wie ein Gefangener fühlt im Kerker sich.<sup>5</sup>

Blaga verwendet im Original die mundartlich gebrauchte Form "spielen" für "tanzen", dadurch wird betont, dass der Tanz der Sphäre des Spiels zugeschrieben wird; aus dieser Sicht bedeutet hier der Tanz innerer schöpferischer Antrieb, schöpferische Einbildungskraft.

Im Original wird die Syntagma "will ich" zu einer Chiffre der Subjektivität, die die Tatsache unterstreicht, dass der Prozess der Selbstbestimmung durch die Überschreitung der eigenen Grenzen ein Akt des eigenen Willens und nicht das Imperativ einer aussenstehenden Instanz ist.

Im Tanz ändert der Tänzer seine Richtung, anstelle der Horizontale tritt nun die vertikale Richtung, allmählich löst sich der Tänzer von der Erde, um in die Höhe emporzuschwingen. Diese Loslösung vom Irdischen geschieht allmählich:

Das ist meine Lehre: wer einst fliegen lernen will, der muss erst stehen und laufen und klettern und tanzen lernen: man erfliegt das Fliegen nicht!<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin/New York 1980-[ Im folgenden mit KSA abgekürzt. Zitate werden mit arabischer Band- und Seitenanzahl, und dem Sigel des Bandes angegeben], hier: KSA 4, 22 Za.

<sup>5</sup> Lucian Blaga, *Tanzen möchte ich*, in: *Lyrik aus Rumänien*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, 1980 übertragen aus dem Rumänischen von Ruth Herrfurth.

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, KSA 4, 244 –Za. ( *Vom Geist der Schwere*)

Oder:

[...] mein Fuss [...] hat das Bedürfnis nach Takt, Tanz, Marsch [...], er verlangt von der Musik vorerst die Entzückungen, welche im g u t e n Gehen, Schreiten, Tanzen liegen.<sup>7</sup>

Der emporsteigende Mensch ist derjenige, dem es durch den Tanz gelungen ist sich jenseits seiner Begrenztheit zu situieren; seine innere Verwandlung ist eine unbedingte Voraussetzung des Tänzers:

Geht er nicht daher wie ein Tänzer ? Verwandelt ist Zarathustra, zum Kind ward Zarathustra, ein Erwachter ist Zarathustra.<sup>8</sup>

Derjenige, der sein Dasein auf perfekte Weise bewältigen kann, versucht sich vom Irdischen zu distanzieren, indem er allmählich in die Höhe steigt. Dieser Aufstieg bedeutet der Sieg über die Materie, mit all den Lasten und Leiden, ein Sieg über den "Geist der Schwere". Unter dem "Geist der Schwere" versteht Nietzsche alle negativen Gefühle, von denen sich der Mensch überwältigen lässt: das Ressentiment, die Abneigung, den Hass und das Rachegefühl, die in den Taranteln sinnbildlich dargestellt werden. Der Lastenträger erscheint als der Gegenteil vom Schöpfer und dem Tänzer.

Aber der Mensch nur ist sich schwer zu tragen ! Das macht, er schleppt zu vieles Fremde auf seinen Schultern. Dem Kamele gleich kniet er nieder und lässt sich gut aufladen.<sup>9</sup>

Der Erwachte muss eine gewisse Leichtigkeit gewinnen, um überhaupt hinaufschwingen zu können:

Dies mag an vielfachen Bedingungen hängen, in der Hauptsache ist es die Frage darnach, wie leicht oder wie schwer wir sind, das Problem unsrer "spezifischen Schwere." Man muss s e h r l e i c h t sein, um seinen Willen zur Erkenntnis bis in eine solche Ferne und gleichsam über seine Zeit hinaus zu treiben, um sich zum Ueberblick über Jahrtausende Augen zu schaffen und noch dazu reinen Himmel in diesen Augen.<sup>10</sup>

Auch im Gedicht von Blaga dominiert die Dynamik des Aufschwungs. Der Aufstieg realisiert sich tanzend, alles wird zur Bewegung, die aus dem Inneren der Imanenz hervorquillt.

Gib Schwingen mir, du Erde:  
Ich möchte Pfeil sein und durchschneiden  
die Grenzenlosigkeit.<sup>11</sup>

So entsteht eine Poetik und zugleich eine Philosophie der Höhe. Nach Giles Deleuze gibt es drei Arten von Philosophie, die in Griechenland entstanden und sich im abendländischen Denken bewährt haben: eine "Philosophie der Tiefe" (*philosophie de la profondeur*), die von den Vorsokratikern begründet wurde, eine "Philosophie

---

<sup>7</sup> Ders. KSA 6, 418 - NW.

<sup>8</sup> Ders. KSA 4,12 – Za. (*Zarathustras Vorrede*)

<sup>9</sup> Ders. Ebd., S 243 (*Vom Geist der Schwere*)

<sup>10</sup> Ders. KSA 3, 633 – FW (5. Buch. *Wir Furchtlosen*).

<sup>11</sup> Lucian Blaga, a. a. O. S. 114.



der Höhe" (*philosophie de la hauteur*), begründet von Platon und schließlich eine "Philosophie der Oberfläche" (*Philosophie de la surface*), begründet von der Stoa.<sup>12</sup>

Höhersteigen bedeutet die Überwindung der eigenen Begrenztheit und der Gewinn einer souveränen Freiheit.

In die Höhe will es sich bauen mit Pfeilern und Stufen, das Leben selber: in weite Fernen will es blicken und hinaus nach seligen Schönheiten – d a r u m braucht es Höhe! [...] Steigen will das Leben und steigend sich überwinden.<sup>13</sup>

Blaga verwendet ein Bildregister für die Poetik der Höhe, das mit demjenigen von Nietzsche fast identisch ist. Um zur Vertikale zu gelangen, muss man den "Geist der Schwere" überwinden und damit alle nihilistischen Werte, die mit der Schwere unserer Leiblichkeit in Verbindung stehen. Erst dann gewinnen wir eine luftähnliche Leichtigkeit, erst dann überschreiten wir unsere Begrenztheit und erheben uns in die Höhe der Geistigkeit. Die Luft ist eines der vier vitalen Grundelemente, Faktor der Bewegung, der Erleichterung und der Reinheit. Die Luft als Grundsubstanz unseres Lebens ist auch die Substanz unseres Willens nach dem Mehr. Sie ist blasse überwundene Materie und die Freude am Emporsteigen oder –fliegen ist die Freude an der absoluten Freiheit.<sup>14</sup>

Die Liebe für das Substanzlose ist die Liebe für den Nichtbesitz der materiellen Werte. Die Luft schenkt einem nichts, aber gerade das ist das grösste Geschenk; ihr verdanken wir das Leben und der Schenker hat blasse Hände. Die Luft ist das Bewusstsein des freien Augenblicks, eines Moments, das sich zur Zukunft öffnet. Der Flug versinnbildlicht das Streben des Menschen überhaupt, das als emporsteigende Bewegung gedacht ist.

Erst durch die Befreiung von allem, was uns drückt und niederdrückt und damit sind auch die in uns tief verborgenen Triebe gedacht, gewinnen wir eine luftähnliche Leichtigkeit, erst dann werden wir aus dem Kerker unserer eigenen Unaufrichtigkeit befreit. So entsteht die Poetik einer neuen Moral. Der Flug versinnbildlicht die Vorstellung einer lebenserfüllten Dynamik des Werdens, der steten Steigerung und Selbstüberwindung und die damit gebundene Kritik am niedrigen Leben.

Zum Motiv der Luft assoziiert sich das Motiv des Flügels und des Pfeils.

Der Pfeil gehört zum Symbolkomplex der Vertikale und bedeutet das Überschreiten der gewöhnlichen *conditio humana*, die Befreiung von der Schwere unserer Körperlichkeit. Der Pfeil durchschneidet die Luft und identifiziert sich mit der Person des Schützen und zusammen realisieren sie die Synthese des fliegenden Menschen, der durch Erkenntnis nach seiner Wandlung strebt, nachdem er sich aus dem tierischen Zustand der horizontalen Lage zu einer vergeistigten Seinsweise erhöht hat.

Die innere Kraft des Schützen realisiert eine innere Erleuchtung und Erhöhung zum Übermenschen.

---

<sup>12</sup> Giles Deleuze, *Logique de sens*, Paris, 1969, S.158.

<sup>13</sup> Friedrich Nietzsche, KSA 4, 130. (*Von den Taranteln*)

<sup>14</sup> Vgl. Gaston Bachelard, *Aerul și visele. Eseu despre imaginea mișcării*, Editura Univers, București, 1997, S. 141.

Der Flügel bei Blaga ruft Assoziationen mit den christlichen Bildern hervor, wie die oft auftretenden Bilder von Cherub, Erzengel und Engel, die die himmlische Substanz versinnbildlichen; so ist in diesem Sinn bei dem rumänischen Denker der Flügel als Symbol der Transzendenz zu verstehen.

Bei Nietzsche erscheint der in Kreisen ringende Adler, als Wunsch nach Erhöhung, nach Sublimierung, nach der Erlangung einer souveränen Freiheit. In der Gebärde des Adlers fasst er die Bereiche des vitalen Lebens, der menschlichen Tatkraft zusammen. Zugleich ist er der Symbol der Ewigen Wiederkehr; Wiederkehr bedeutet in Nietzsches Sicht das ewige Ja-Sagen, die Bejahung des Daseins.

Bei Nietzsche erscheinen der Pfeil, neben dem Blitz als wichtige Symbole, die sich der Poetik der Höhe zuschreiben. Die Übereinstimmung des Blitzes mit dem Pfeil und mit dem Strahl betont die Reinheit der inneren Erhöhung. Es steht auch für die rasche Erkenntnis, für das blitzartige, intuitive, subjektive, unkonzepualisierte Denken. Das Höhersteigen bedeutet der Gewinn einer Freiheit, die einem erlaubt, neue Perspektiven zu erforschen und dadurch zu einer höheren Existenzform zu gelangen, denn der nietzschesche Mensch strebt nach dem Mehr und nach dem Höheren. Während für Nietzsche das Höhersteigen ins Unendliche (oder ins Ungewisse) gerückt wird, zielt Blaga auf den Himmel, der auch Grenzenlosigkeit symbolisiert, der er aber einen anderen Sinn verleiht.

Dass ich ringsum nur Himmel sehe noch,  
über mich hoch  
und unter mir Himmel.<sup>15</sup>

So wie bei Nietzsche, strebt auch bei Blaga das Ich nach Entgrenzung, die die unendlichkeitsbezogene Subjektivität bedeutet. Doch erscheint bei ihm der Himmel als unmittelbare Äusserung der Transzendenz, des vom Menschen angestrebten unerreichbaren Heiligen. Der Himmel erscheint bei beiden Dichter-Philosophen auch als Sinnbild für das Absolute aller menschlichen Bestrebungen, als Sphäre der Vervollkommnung des menschlichen Geistes. Der Blitz, der den Himmel durchschneidet, symbolisiert auch das Offensein der Geistes als Prozess des Bewusstwerdens. So bekommt die Gewinnung der Freiheit bei Blaga, im Unterschied zu Nietzsche, einen heiligen Charakter:

ich tanz,  
von einem ungekannten Rausch durchzuckt,  
damit befreit in mir ein Herrgott atmen kann  
"ich sitz im Kerker."<sup>16</sup>

Dieser Dynamik der steten Bekämpfung der Erstarrung verleiht Nietzsche eine betont vitalistisch-dionysische Komponente, während Blaga daraus eine mystisch-metaphysische Weltdeutung ableiten will.

Die dionysische Einstellung bedeutet die Bereitschaft, die Leichtigkeit in der Schwere zu finden und wird als Epiphanie des Schönen angesehen:

Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Lucian Blaga, Ebda.

<sup>16</sup> Lucian Blaga, a.a. O.

<sup>17</sup> Friedrich Nietzsche, KSA 4,50 – Za. (*Vom Lesen und Schreiben*)

Hier muss kurz erwähnt werden, das Blagas religiöse Haltung mehrere Abwandlungen im Laufe seines Lebens und Schaffens verzeichnet: vom Glauben am christlichen Gott, den der in der Jugendzeit verliert, nähert er sich dem Gott des Alten Testaments (er erscheint in den Schriften als Jahwe oder Elochim); die Abweichung vom christlichen Glauben drückt sich später in seiner panteistischen Anschauung und erscheint in seinen Gedichten in der Gestalt der atlgriechischen Gottheit Pan. In der Spätzeit wendet er sich dem Grossen Anonymus zu, der zum Stützpunkt seiner Philosophie wird.

Das Syntagma "Gott in mir" im Gedicht von Blaga ist äquivalent mit einem göttlichen Absoluten, das im menschlichen Wesen integriert ist.

Die absolute Freiheit bedeutet eine neue perspektivisch interpretierte Welt gewinnen. Weltperspektive heisst bei Nietzsche zugleich Wertperspektive, die Wertmassstäbe für Denken und Handeln setzt. Nachdem der Mensch eine gewisse Perspektive eingenommen hat, begnügt er sich damit nicht sondern er will gleich darüber hinausgehen, um sich von ihr Distanz zu gewinnen.<sup>18</sup>

Kurz gesagt, bedeutet Nietzsches Perspektivismus die Einsicht, dass die Welt ausschliesslich das Resultat der Zusammenfügungen verschiedener Perspektiven ist. Wie Nietzsche schon in den *Unzeitgemässen Betrachtungen* behauptet, geht es darum, dass der Mensch "aus vielen Augen in die Welt blicken lernt."<sup>19</sup> Die Summe dieser Blicke macht die Pluralität der Perspektiven über die Welt aus. Wenn der Mensch immer höher strebt, gewinnt er durch das Höhersteigen souveränere Perspektiven und dadurch erreicht er höhere Grade an Freiheit, und auch die zunehmende Ausweitung seines Horizonts.

Höhersteigen ist bei Blaga eindeutig als Überwindung der Stagnation, des Sillstandes, der Ermattung definiert.

Blagas Mensch überwindet durch den Tanz das Leiden, die Zwiespältigkeit des Daseins und rückt in die Nähe des Göttlichen.

Nietzsches Perspektivismus gipfelt in der Überlegung, dass die Welt und das Leben vom Menschen hervorgebracht werden, der in sie einen Sinn projiziert. Sein antropologisches Interesse richtet sich auf die im Menschen innewohnenden Ressourcen, die ihm Möglichkeiten für seine Selbstverwandlung bieten. Schaffen ist für Nietzsche Über-sich-hinaus-Schaffen und das grösste *telos* des Schaffenden, ist der Übermensch als Resultat der selektiven Wiederkehr und seiner inneren Wandlung. Aber mit diesem Namen bezeichnet Nietzsche keineswegs ein Wesen, das nicht mehr Mensch ist; Übermensch ist derjenige, der über "den letzten Menschen" hinausgeht und ein Korrektiv zu dem jetzigen Menschen ist.

Auch die rumänische Literatur war von der nietzscheschen Perspektive des "Mehr-Wollens", und des "Über-sich-hinaus-Wollens" geprägt. Die meisten Autoren der Zwischenkriegszeit waren darum bemüht, das Bild eines "neuen Menschen" zu entwerfen.

Auch Lucian Blaga denkt sich einen neuen, verwandelten, mit positiven Attributen ausgestateten Menschen:

Wenn Gott selber sich entscheidet  
Eine neue Welt zu schaffen

<sup>18</sup>Für eine ausführliche Darbietung des Perspektivismus bei Nietzsche vgl. Friedrich Kaulbach *Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie*, Bohlau-Verlag, Köln, Wien, 1980.

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche, KSA 1, 466 – WB.

und eine neue Menschheit  
dann wird der Gute Herr aus Lehm erzeugen  
den neuen Adam.<sup>20</sup>

Im Unterschied zu Nietzsche, und ganz im Sinne seines Zeitgeistes sieht Blaga die Entstehung eines neuen antropologischen Projekts nur in direkter Beziehung zu Gott, der die Genesis wiederholend, ein besseres Menschengeschlecht schafft, das aber die göttliche Substanz bewahrt. So zeigt sich darin eine un-nietzschesche religiöse Fragestellung. Die Idee der Erneuerung des Menschen erscheint bei Blaga als eine Art Symbiose aus Nietzscheanismus und Urchristentum. Die Idee des "neuen Adams" wurzelt in den christlichen Vorstellungen und entspricht der nietzscheschen Erneuerungsutopie. Im ersten Brief des Paulus an die Korinther wird Christus als "der neue Adam" genannt, der sowohl irdische als auch himmlische Substanz in sich bewahrt:

Wie geschrieben steht: Der erste mensch, Adam, >> wurde zu einem lebendigen Wesen<< (1. Mose 2,7), und der letzte Adam zum Geist, der lebendig macht. Aber der geistliche Leib ist nicht der erste, sondern der natürliche; danach der geistliche. Der erste Mensch ist von der Erde und irdisch; der andere Mensch ist vom Himmel. [...] Und wie wir getragen haben das Bild des irdischen, so werden wir auch tragen das Bild des himmlischen.<sup>21</sup>

So wie Nietzsche verfügt auch Blaga über vielfache Kunstmittel, um seine Ideen auszudrücken : lyrische, aphoristische, essayistische, die auch als Diversität der Perspektiven anzusehen sind. Auf diese Weise führt uns Blagas Stilwahl in die Welt seines Denkens: eine Wechselwirkung zwischen Philologie und Philosophie; zum Ausdruck seiner Gedanken gebraucht er eine Vielzahl von Stilformen und literarischen Genres. Die Wahl eines Stils kann mit der Wahl einer bestimmten Perspektive verglichen werden. Der literarische Gehalt der Texte ist bereits philosophisch relevant und umgekehrt bestimmt der philosophische Inhalt auch seinen literarischen Gehalt. Diese zwei Aspekte sind bei den beiden Dichter-Philosophen miteinander verbunden und ineinander geflochten. Wie aus der vorliegenden Analyse ersichtlich wurde, ist die Lyrik weniger demonstrativ- argumentativ sondern eher evokativ-suggestiv und dadurch auch voller Reiz.

## BIBLIOGRAPHIE

1. Bachelard, Gaston, *Aerul și visele. Eseu despre imaginea mișcării*, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1997
2. Blaga, Lucian, *Ausgewählte Gedichte*, deutsch von Oskar Pastior, mit einem Vorwort von Aurel Rău, Bukarest, Jugendverlag, 1967
3. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginărilor. Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Anderca, Postfață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
4. Frenzel, Elisabeth, *Stoff- und Motivgeschichte*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1966
5. Huizinga, Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic în cultură*, traducere din olandeză de R. H. Radian, cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, București, Humanitas, 1998
6. Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin New-York, 1980- [Sigel KSA]

---

<sup>20</sup> Lucian Blaga, *Inima*, in: Ders. Poemele luminii, S. 32 (übersetzt von mir)

<sup>21</sup> Das Neue Testament, 1. Kor. 15.47.

## UNTERSUCHUNG DER WEIBLICHEN REPRÄSENTATIONEN IN DEN LITERARISCHEN DISKURSEN VON FRIEDRICH VON HARDENBERG (NOVALIS) UND HERMANN HESSE.

VERONICA BUCIUMAN

### 1. Methodologische Erläuterungen:

In dem Kontext der heutigen Kritiktendenzen, ältere Inhalte aus dem Blickpunkt äußerer philologischer Theorien neu zu bewerten, schließt sich auch diese Studie ein. Es geht deutlich aus dem Titel hervor, dass die Geschlechterforschung - als einen Versuch bisheriger Tendenzen in der Literaturwissenschaft, Philosophie, Linguistik und Psychoanalyse zu vereinbaren verstanden - uns, als Grundlage der Untersuchung dient. *Die Geschlechterforschung etabliert die sozio-kulturell hergestellte Geschlechterdifferenz, um die historische Veränderlichkeit und kulturelle Bedingtheit der Strukturkategorie Geschlecht zu verdeutlichen.*<sup>1</sup>

Diese Abhandlung erzielt keine endgültigen Schlussfolgerungen, unsere Absicht ist eher eine sachte und komparatistische Analyse der Weiblichkeitsvorstellungen in den fiktionalen Diskursen zweier Autoren, die die Literaturgeschichte wesentlich einer ähnlichen Schreibweise zuschreibt, nämlich der Romantischen. Für die direkte und produktive Rezeption Novalis' Schriften von Seiten Hermann Hesses stehen unzählige Belege in seinen Briefen und in den theoretischen<sup>2</sup> oder autobiografischen Schriften zur Verfügung. Weiter noch ist es unsere ausdrückliche Absicht uns von einer radikal feministischen Textkritik zu entfernen, obwohl es nicht möglich sein wird, sich auch einer geschlechtsgemäßen Lektüre zu entziehen.

### 2. Die Weiblichkeitsrepräsentationen in *Heinrich von Ofterdingen* und in *Dem Steppenwolf*:

In den beiden hier untersuchten Fällen kann man eine Konstante der Mann/Frau Beziehungen hervorheben, die unter der Bezeichnung *Alterität*, eine Denkfigur bildet, die die Geschlechtsidentitäten als sich gegenseitig ausschließende Ganzheiten auffasst.<sup>3</sup>

Die novalisschen Frauenhauptfiguren, die Mutter und Mathilde, werden ausschließlich als differente, kaum verständliche Identitäten zu den männlichen Hauptfiguren, Heinrich und Klingsor, gebildet. Bei Hermann Hesse kommt aber

---

<sup>1</sup> So die Definition in Metzler Lexikon. Gender studies. Geschlechterforschung. Hrsgb. von Kroll, Renate. Stuttgart, Weimar: Vlg. J.B. Metzler, 2002. S.155.

<sup>2</sup> Hesse, Hermann: Schriften zur Literatur. Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hrsg. Von Michels, Volker. 1. und 2. Bd.Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

<sup>3</sup> siehe dazu Metzler, 2002. S. 7.

ein viel komplexeres Verhältnis der zwei Geschlechter in Frage. Man erkennt in seinem Roman die Koexistenz widersprechender Vorstellungen einer weiblichen Identität. Die Problematisierung des Alter Ego in der femininen Gestalt der Herminne lässt deutlich sowohl die Auffassung des Weiblichen als entgegengesetzte unheilverursachende Erscheinung des männlichen Ich als auch die Vorstellung einer Weiblichkeit, die zur Ergänzung des Selbst beiträgt, ans Licht kommen.

Die erdichteten Frauenfiguren in *Heinrich von Ofterdingen* treten als Personen und Symbole im Gewand von vermischter Göttlichkeit und Menschheit vor. Am Beispiel von Heinrichs Mutter lässt sich die Abwechslung der Rollen gut zeigen.

Die Mutter, eine ehemalige Muse für den Vater, – hier erkennt man die Frau als Metapher der Muse –, begleitet den Jungen auf seinem Weg; mütterlich und weisheitsvoll lässt sie den Jungen sich selbst entdenken und man spürt von ihrer Seite keine restriktive Autorität, die ihre Rolle als Elternteil es auferlegte. Es ist also zu unterstreichen, dass sie Mutter und Muse zugleich ist, eine Muse, die dem Jungen den Weg in diesem Leben zeigt und ihm dabei konkret oder durch ihr Beispiel hilft, die Muse für die Ewigkeit zu finden. Die Mutter ist also der diskrete Begleiter, der uneigennützig Freund, auch wenn ihre Gestalt ein bisschen in den Schatten geschoben wird, wegen der Vielfalt an umgebenden Figuren, die alle nur Superlative darzubieten haben. Unter diesen zählt auch Klingsor, aber vor ihm gab es auch andere weise und mysteriöse alte Männer, die etwas Interessantes zu vermitteln hatten. Im Moment von Klingsors Auftreten bleibt die mütterliche Gestalt völlig im Dunkel, und es wird nicht einmal hervorgehoben, dass dank ihrer Herkunft und Elternliebe der Junge dazu gekommen ist, die achtungsgebietende Persönlichkeit Klingsors und dieser Tochter kennen zu lernen. Ein einziger Satz mag diese Sache uns andeuten: *„Ist es nicht gut, dass wir nach Augsburg gereist sind? Nicht wahr, es gefällt dir? – Liebe Mutter, sagte Heinrich, so habe ich mir es doch nicht vorgestellt. Es ist ganz herrlich.“*<sup>4</sup>

Aus dem kurzen Dialog erfahren wir, dass vielleicht der Junge an der Richtigkeit des mütterlichen Vorhabens, diese Reise zu unternehmen, zweifelte. So hatte er es sich *doch nicht* vorgestellt. Der folgende Satz – *es ist ganz herrlich* – würde normalerweise als einen Ausruf intoniert, bei Novalis ist es aber nur eine einfache Äußerung. Die positive Einstellung des Sprechers geht nur aus dem superlative Wertigkeit verleihenden Adverb *ganz* hervor, was aber gar nicht auffallend wirkt, denn die dominierende Schreibweise in dem ganzen Roman ist in dieser Tonalität aufgefasst. Das Verhältnis Heinrichs zu seiner Mutter wird weiterhin in dem Jenseitsleben aus einem Gespräch mit dem Arzt Sylvester deutlich, wo Heinrich behauptet und fragt:

*„Glücklicher Vater, sagte Heinrich, euer Garten ist die Welt. Ruinen sind die Mütter dieser blühenden Kinder. Die bunte lebendige Schöpfung zieht ihre Nahrung aus*

---

<sup>4</sup> Novalis: *Werke in einem Band*. Hrgb. Von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1989. S. 200.

den Trümmern vergangener Zeiten. Aber musste die Mutter sterben, daß die Kinder gedeihen können, und bleibt der Vater zu ewigen Tränen allein an ihrem Grabe sitzen? “<sup>5</sup>

In diesem Fragment werden drei Bilder übereinander gestimmt: die Mutter ist den Trümmern gleichwertig, die Trümmer ihrerseits gehören einer unbestimmten Vergangenheit an. Somit tritt die mütterliche Gestalt ins Mythische und ins Symbolische zugleich. Neben die alt griechische Muse-Funktion wird hier in den Vordergrund die religiös-mythische Vorstellung gerückt, dass die Weiblichkeit durch ihr Opfer zur Wiederbelebung viele andere Erscheinungsformen nehmen kann.<sup>6</sup>

Andererseits wird auch die Lage des Männlichen noch ein Mal explizit dargelegt, indem man den Vater am Grab der Mutter weinend nur als definitiv vom Weiblichen getrennte Entität sieht. Ein geistliches Trennen ist hier jedoch nicht zu spüren, denn die väterlichen Tränen und das Pflegen der blauen Blume bezeugen eine innige Verbindung des Vaters mit der Mutter. Ganz offenkundig erkennt man bei Novalis nur eine körperliche Trennung. Das Wiederfinden wird nur dann möglich sein, wenn er die Poesie pflegt, die durch die Muse-Mutter/Geliebte inspiriert wird. Heinrich erstrebt ein Wiedersehen mit seiner Mathilde und findet sich mit dem Verschwinden des Weiblichen aus seinem Leben nicht ab. Im Sinne von Alterität könnte man beschließen, dass die Frauenfiguren, obwohl von den Männern verschieden nicht minderwertiger als diese, nur halb vergänglich sind, wobei die Männer doch unsterblich bleiben.

Merkwürdigerweise finden wir dieses Bild der vergänglichen Weiblichkeit auch nach fast einem Jahrhundert bei Hermann Hesse in seinen meist gelesenen Werken. Es reiche uns nur den Roman *Der Steppenwolf* als Beispiel. Hier trifft der Hauptheld, Harry Haller, sein weibliches Alter Ego, Herminne, die er im Rausche des Drogenverbrauchs wahrscheinlich<sup>7</sup> ermordet. Herminne, wie alle Hesses Frauenfiguren ist der Schlüssel zur Selbsterkenntnis und zum Jenseits (in diesem Fall *das Reich der Unsterblichen*) für den Haupthelden.

Auch wenn uns einen teilweise negativen Eindruck über die Rolle der Frau vermittelt wird, macht Hermann Hesse einen Schritt weiter und erhebt die Frau zum Gleichen des Mannes, wo sie zu Wort kommt und als Widerspiegelung seiner Gedanken und Empfindungen ist. Als Alter Ego sehen wir die zarte aber ausgeglichene und selbstbewusste Herminne nicht nur als Teil von Harrys Geist sondern auch als Teil seines Körpers, durch die physische Ähnlichkeit der beiden ausgedrückt und ganz suggestiv in dem Maskenspiel beim Ball in dem Magischen Theater metaphorisiert. Sie ist kürzer gesagt die warme – schwache Seite Harrys, die einer noch zu jenem Zeitpunkt von Harry Haller geteilten Weltanschauung nach entfernt werden müsse, damit der Mann die Kälte des geistlichen Reichs des

---

<sup>5</sup> Ebenda, S. 255

<sup>6</sup> vergleiche dazu Mircea Eliades: *Traktat der Religionen*, Kap. VII, VIII, IX.

<sup>7</sup> wahrscheinlich, denn es steht nicht deutlich im Text geschrieben, dass es im wirklichen Leben Harrys geschieht, oder ob der Mord nur ein Produkt seiner berauschten Einbildungskraft während der Erlebnisse im *Magischen Theater* ist.

Vaters – hier in Mozarts Gestalt auftretend – richtig begreift. Herminne ist eine komplexe Figur, die unterschiedliche Gefühle auslöst: von sexueller Anziehung bis zur brüderlichen Liebe. In den Gesprächen mit Harry ist sie die Stimme von Harrys Gedanken, die ihm seines seelischen Zustands ausdrücklich bewusst macht.

Der Spiegel und alles, was zu seinem semantischen Kreis gehört, stehen in diesem Roman als Symbole der Frau. Auf dem niedrigsten Niveau finden wir die sexuell begabte Maria, in der H. Haller die begehrte Herminne sieht. Widerspiegelung spielt auch in diesem Fall eine Rolle. Herminne ist dessen auch bewusst, wenn sie Harry darauf aufmerksam macht : „*Begreifst du das nicht, du gelehrter Herr: daß ich dir darum gefalle und für dich wichtig bin, weil ich eine Art Spiegel für dich bin, weil in mir innen etwas ist, was dir Antwort gibt und dich versteht?*“<sup>8</sup>. Diese sind Herminnes Worte in einem Moment der Offenbarung. Überraschend selbstbewusst und auch noch ironisch. Diese absichtlich unterdrückte Ironie und die wiederholte Verspiegelung des Haupthelden durch die Freunde in seinem Umgangskreis verleihen dem Spiegelmotiv die späromantische Bedeutung von dem Anderen, das als erstarrtes Bild des Eigentlichen fungiert.

Trotz alledem bleibt Novalis' Frage ohne die verdiente Antwort: Warum musste die Mutter sterben? Bei Novalis bekommt diese Frage noch keine klare Antwort. Im Fall von Herminne, war das ihr Wunsch unschuldig wie ein Lamm zu sterben gewesen, um Jenseits zu den Heiligen kommen zu können. Es ist also wieder bemerkenswert, dass die Frau dem Mann gleich gestellt wird, indem jeder Erlösung des Anderen ist. Die Vorstellung von dem Jenseits ist für Harry Haller nicht dieselbe wie für Herminne. Harry sieht die Unsterblichkeit in der Kälte der Vernunft, wobei Herminne eine Frommwelt erstrebt. Es ist diese Tatsache nicht nur in Verbindung mit dem Geschlecht zu stellen sondern auch mit der ausgezeichneten Ausbildung Harry Hallers und mit der fehlenden Ausbildung der Herminne. Man könnte auch noch weiter spekulieren, dass hier ein Epochenbild umrissen wird, das sich im Fall von Hesse wiederholt. Novalis' Muse kann selbst keine Poesie schreiben, nur sie einflößen genau so wie die hessische Herminne.

### 3. Zweiter Paradiesverfall der Frau:

Diskursanalytisch erkennen wir bei Hermann Hesse eine inhaltliche Verbesserung zugleich aber auch eine Fehlentwicklung, was den Wortschatz zum Thema *Frau* betrifft. Die Frauenfiguren haben bei Novalis meisten Teils nur ein Gesicht oder auf den besten Fall auch einen Hals, so zum Beispiel treffen wir folgende Formulierungen in den Beschreibungen der schönen Geliebten, Mathilde: *meine Mathilde, liebliches, errötendes Mädchen, ruhige Augen, ein Gesicht wie eine Lilie, ein weißer Hals, zarte und blühende Wangen*, usw. Die zwei weiblichen Gestalten in *Dem Steppenwolf* tragen folgende Attribute: *Röckchen, Haar, Armen, entzückende Taille, Schultern, sie sind zart, innig, lockend* und so weiter. Andererseits erlegt Herminnes

---

<sup>8</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Mit fünfzehn Aquarellen von Gunter Böhmer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. S. 202



Stelle als Hallers Gleichstehende einen anderen Wortschatz auf: „*Herminne, rief ich zärtlich, Schwester, wie gute Augen du hast! Und doch hast du mich den Foxtrott gelernt.*“<sup>9</sup> Dieser Versuch einer Gleichberechtigung durch Erkenntnis entspricht für die Frau allein eines zweiten Verfalls aus dem Paradies einer idealisierenden Verherrlichung, die sie in dem romantischen Diskurs erlebt. Dieser Verfall trägt weiter hin dazu bei, die Frauenfiguren noch stärker zu verfremden und so haben wir am Ende des hesseschen Romans mit einem kalten Männerparadies zu tun. Ganz merkwürdig bleibt aber die Tatsache, dass auch Novalis' Roman ebenfalls die Endszene in einer ähnlichen Umgebung spielen lässt. Einen Unterschied besteht jedoch darin, dass Heinrich das Weibliche noch weiter erstrebt während Harry um jeden Preis sich einen Platz in der väterlich geistlichen Welt der *Unsterblichen* verschaffen möchte. Der junge Heinrich scheint von einem primären Verlust der Mutter markiert zu sein. Aber seine Subjektivität wird eher vom Verlust der Geliebten gekennzeichnet. In Geschlechter Forschungs begriffen sagt man, dass sein Ich eine Mischung von Kastrationskomplexe und Omphaloszentriertheit erlebt. Der ältere Harry Haller erlebt im Gegensatz zu Heinrich einen Phallogozentrismus<sup>10</sup>, der Dichotomien, wie diejenigen zwischen Natur und Kultur, zwischen Materie und Geist weiterhin bewahrt.

Tatsache bleibt auch, dass die beiden Helden zwei Extremfälle vertreten: Harry Haller als der ehelich Unerfüllte sucht nach der Kälte des Geistes, der uneingeweihte Heinrich von Ofterdingen sucht nach der Wärme der Liebe. In den beiden Zuständen, in denen sich die Männer befinden, erkennen wir die Frauen als eine Notwendigkeit, die früher oder später übertroffen wird. Auch wenn der hessesche Harry eine Erkenntnis macht, die Heinrich unmöglich gewesen wäre, zwar dass jede männliche Entität auch einen bestimmten Grad an Weiblichkeit besitzt, begeht Harry den imaginären Mord. Er wird es bereuen und das Ende des Romans deutet auch darauf an, dass er es schon begonnen hat alle Seiten seiner Persönlichkeit gleich zu berechtigen.

---

<sup>9</sup> Im Fall von Novalis' Roman ist es die Poesie, die von Männern gepflegt und geliebt wird, nicht umgekehrt, und bei Hermann Hesse ist es die Musik, die wieder ausschließlich von Männern gemacht und verstanden wird. Die Frauen lieben alle eine für Harry Haller geschmacklose Art von tanzbarer Musik.

<sup>10</sup> Phallogozentrismus wird von dem Metzler Genderforschungslexikons folgender Weise definiert: *In den frühen Schriften von Jaques Derrida bezeichnet Logozen-trismus die in der abendländischen Philosophie- und Kulturtradition vorherrschende Tendenz, einen allen kulturellen Artikulationen und Repräsentationen vorgängigen Sinn anzunehmen. Diese Metaphysik der Präsenz wird nach Derrida von binären Oppositionen wie der von Stimme und Schrift, Natur und Kultur oder Materie und Geist gestützt; [...] die feministische Kritik an Logozen-trismus begreift die hierarchische Opposition von Mann und Frau als Fundament einer männlich dominierten Kulturtradition. [...] Der sogenannte Phallogozentrismus, die Bestimmung des Phallus als zentrale Metapher, ist Ausgangspunkt einer Kritik an kulturellen Symbolen und Praktiken, die schöpferische Aktivität und Subjektskonstitution männlich kodieren.* S. 242, 243.

### PRIMÄRLITERATUR

1. Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Mit fünfzehn Aquarellen von Gunter Böhmer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
2. Novalis: *Werke in einem Band*. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin, Weimar: Aufbau -Verlag, 1989.

### SEKUNDÄRLITERATUR

1. Eliade, Mircea: *Tratat de Istorie a Religiilor*. Cu o Prefata de George Dumézil si un Cuvânt înainte al autorului. Traducere de Mariana Noica. Editia a II-a. Humanitas, 1995.
2. Hesse, Hermann: *Schriften zur Literatur. Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*. Hrsg. Von Michels, Volker. 1. und 2. Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
3. Killy, Walter (Hg.): *Literaturlexikon*. Bertelsmann Lexikon Verlag, 1998.
4. *Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechter Forschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. Von Kroll, Renate. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2002.
5. *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. von Nünning, Ansgar. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998.
6. Middell, Eike: *Hermann Hesse. Die Bilderwelt seines Lebens*. Leipzig: V. P. Reclam jun. Verlag, 1972. (Biografien und Dokumente).

## CONFLICTUL ASCUNS SAU *VOLPONE* DE BEN JONSON

MIHAELA MUDURE\*

Comedia lui Ben Jonson este cunoscută ca fiind cel mai important moment al istoriei teatrului englez renescentist, după retragerea lui Shakespeare. Influențat de estetica clasicistă, Ben Jonson cultivă așa numita teorie a umorilor moștenită din medicina antică. Potrivit acestei perspective asupra corpului și personalității umane, fiecare personaj este dominat de o singură pasiune devoratoare care-l și face exemplar pentru viciul respectiv. Riscul e mare și doar talentul și verva de comediograf al lui Ben Jonson vor salva textul de monotonie și îi vor asigura viabilitate.

Comedia *Volpone*, considerată cea mai bună piesă a lui Ben Jonson, descrie o lume venală în care cinstea e rară sau strict accidentală. Este lumea judecătorilor corupți și a avocaților înnebuniți de câștig. Pasiunea devoratoare a personajelor principale este patima câștigului, iar viciul lor este lăcomia.

Semnificativ, acțiunea comediei este plasată în Veneția, aceeași Veneție pe care Shakespeare o alesese pentru o altă mare piesă a lipsei de măsură, *Othello*, dar și pentru drama lui Shylock. Ori neguțătorul din Veneția este victimă și victimizator, în egală măsură. El este victimă a lipsei de măsură a oamenilor dar și el acționează cu aceeași lipsă de măsură. Pentru englezul secolului al XVII-lea, Veneția însemna exotism, marginea de est a lumii civilizate, adică a Occidentului. Dincolo de Veneția începea Orientul fascinant, dar și corupător. În același timp, în secolul al XVII-lea, Veneția era încă un mare centru comercial și bancar care însemna bogăție, câștig, fascinația banului. Pe de altă parte, reputația orașului de pe ape ca loc privilegiat al erotismului, al concupiscentei și al lubricității era și ea bine consolidată.

Cu alte cuvinte, spațiul în care Ben Jonson își plasează amara sa comedie este profund semnificativ. El pune în evidență dualitatea pecuniar/erotic, dualitate evidentă, în opinia noastră, și în construcția conflictului piesei.

*Volpone* se bazează pe un conflict pecuniar, material la suprafața textului și pe un conflict ascuns, sexual care asociază, conform explicației psihanaliste din eseul lui Freud despre complexul anal, bogăția, dar și zgârcenia, cu anumite manifestări sexuale.

Practic, căutarea bogăției, obsesia banului se asociază în piesă cu obsedanta căutare a experienței sexuale cât mai variate. Așa cum *Volpone* e obsedat ca nu cumva să devină sărac, el este preocupat și de înlăturarea oricărei bănuielei privind o posibilă impotență sau, doamne ferește, diminuare a dinamicii sale sexuale.

---

\* Prof. dr. Mihaela Mudure. Universitatea „Babeș-Bolyai”. Facultatea de Litere.

This article relies on a relationship between the pecuniary and the erotic which permeate both the surface and the deep conflict of the play. Looking for wealth is associated, in the text, with concupiscence. The conflict between Mosca and *Volpone* represents the premonition of two conflictual behavioural patterns: the Renaissance and Puritanism (Victorianism in its wake). *Volpone* is, therefore, much more than a comedy of stinginess.

Încărcata istorie sexuală a lui Volpone este discret sugerată cu ajutorul unor personaje secundare. Curtenii lui Volpone, Nano, Castrone și Androgyno, incompleți și marcați fizic, sunt copii stăpânului – ne-o spune Mosca, favoritul și companionul lui Volpone. Ei par a exhiba fizic păcatele stăpânului. O ereditate încărcată apasă asupra lor și dubioasa paternitate a lui Volpone e, cu siguranță, marcată de păcat.

“Copii din flori, cu târfe,  
Făcuți la chef, cu cine știe cine;  
Nu știți povestea, sir? Că eunucul,  
Piticul și bufonul sunt ai lui,  
Li-i tată tuturor, afar’ de mine,  
Dar nimănui nu i-a dat nimic”<sup>1</sup> se plânge Mosca.

Mai mult, Volpone însuși, mascat în costum de comandatore și plecat în târg pentru a savura succesul propriei farse, mărturisește despre casa lui și despre propria lui viață:

“... Căsuța cea din colț dărăpănată,  
La capătul aceluia corp de case  
Acum proprietatea dumneavoastră,  
Lângă Piscariu. Mai demult pe când  
Trăia Volpone, fostul ei patron,  
Era o casă mare de-ntâlniri,  
Plăcută și cu cel mai bun dever  
Din tot orașul; dar a decăzut  
Odată cu bătrânul; trupul lui  
S-a năruit, cu casa lui odată.”<sup>2</sup>

Sub mască, Volpone are curajul de a se privi cu un ochi critic și nemilos. Viața de desfrâu i-a ruinat trupul, iar decăderea trupeză, imposibilitatea de a se satisface sexual îi anunță pierderea bogăției și odată cu aceasta, sfârșitul, moartea.

Deși bogat, Volpone își pune slujitorii să vândă prin Veneția așa-zise medicamente bune la toate și, mai cu seamă, la unele. Obsesia virilității apare de la bun început în piesă. Nano face reclama cea mai deșănțată cu putință produsului:

“De vreți să trăiți mult, luați aminte  
Nu faceți tărăboi, ci cumpărați!  
Acest ulei te face mai fierbine,  
Cu limba sănătoasă, dinți curați,  
Cu bun stomac și-auzul iepuresc,  
Cu ochiul ager, iute de picior;  
Pe scurt vă spun, că nu vreau s-o lungesc:  
Toți câți doriți ca să trăiți în pace,  
Să vă-ndrăgiți iubita cum îi place,  
Să alungați durerile din voi,  
Luați elixirul ăsta de la noi!...”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Ben Jonson, *Volpcne sau Vulpea*, trad. Mihnea Gheorghiu, prefață Ana Cartianu, București (Editura de stat pentru literatură și artă, 1955), p. 58.

<sup>2</sup>Ben Jonson, *op. cit.*, p. 229.

<sup>3</sup>Ben Jonson, *op. cit.*, p. 84.

Dacă în conflictul pecuniar, pentru putere Mosca îl secondează mai întâi pe Volpone, pentru a încerca apoi să îi ia locul, în conflictul ascuns implicând lupta pentru conservarea și chiar depășirea, dacă e posibil, a energiilor sexuale, poziția sa e total diferită. La început, Mosca impresionează prin autoerotismul său narcisiac.

“Mă tem că-ncep să mă îndrăgostesc  
De mine-însumi. Prea sunt înzestrat  
Cu-atâtea daruri care-mboboces  
În mine, cum dă muguri primăvara,  
Și doruri îndrăznețe mă-nfierbântă.  
Izbânzile m-au îmbătat de-a binelea,  
Nu-mi mai încap în piele și ca șerpui  
Simt c-aș putea s-o lepăd, pentru alta.”<sup>4</sup>

Apoi, interesul pecuniar îl împinge spre heterosexualitate și o căsătorie din interes, dacă o fi posibil. După ce îi aranjează stăpînului toate întîlnirile amoroase, nu s-ar da probabil în lături să devină ginerele unuia dintre judecătorii care urmează să se pronunțe în chestiunea succesiunii lui Volpone.

“E-un om distins;  
Dacă Volpone a murit, e-o bună  
Partidă pentru fata mea”<sup>5</sup>

spune al patrulea jude. Tocmai aceste aranjamente matrimoniale stârnesc la culme mânia lui Volpone care se hotărăște să se autodemaște și să-i distrugă lui Mosca aparentul triumf social și sexual.

Există între cei doi poltroni o diferență de coordonare a eroticului cu materialul. Dacă Mosca amână gratificările de acest fel pentru după succesul material. Din contră, Volpone este grăbit să se bucure de sexualitate atîta timp cît lucrul acesta îi mai este încă îngăduit.

Cu amenințarea timpului care fuge nemilos încearcă Volpone să o convingă pe Celia să i se dea. Accentele poetice jonsoniene reiau temele caracteristice liricii renascentiste de la Ronsard la Shakespeare, dar cu un plus de lubricitate și de brutalitate.

“Vino, să ne bucurăm  
De iubire, cât e vreme;  
Timpul nu-i cu noi mereu  
Mâine poate să recheme  
Farmecul ce ni l-a dat.”<sup>6</sup>

Nu întîmplător Volpone îi propune Celinei impersonarea unor cupluri mitice în care relația bărbat-femeie este reglată prin viol. Brutalitatea pare a-i fi necesară lui Volpone pentru ațâțarea instinctului sexual și mascarea eventualei impotențe.

---

<sup>4</sup> Ben Jonson, *op. cit.*, p. 101.

<sup>5</sup> Ben Jonson, *op. cit.*, p. 248.

<sup>6</sup> Ben Jonson, *op. cit.*, p. 134.

“Înveșmântați în fel și chip, juca-vom  
Poeme de Ovidiu. Tu vei fi  
Frumoasa Europa, iar eu Zeus,  
Apoi eu Marte și tu Erycine  
Și-așa mereu, până vom termina  
Mitologia-ntreagă.”<sup>7</sup>

La refuzul categoric al Celiei, Volpone trece la formule directe și e cât pe-aici să treacă și la instrumentarea unui viol. (Noroc cu intervenția lui Bonario care face o faptă bună, după cum îl arată și numele, și strică și atmosfera și dispoziția focosului Volpone!)

“Mă crezi de gheață sau neputincios,  
Ca să mă înfățișezi astfel? Sau crezi că  
Am hernia lui Nestor grecul? Oare  
Am decăzut din nația mea focoasă,  
Să mă tocmesc, pierzând acest prilej?”<sup>8</sup>

Vigoarea trupească, sexualitatea debordantă, concupiscenta sunt, pentru Volpone, parte integrantă a jocului său pentru putere. Una nu poate funcționa fără alta. Pentru el succesul sexual trebuie să premeargă și să anunțe succesul material și social.

Confruntarea dintre Volpone și Mosca se desfășoară în cadrul conflictului de suprafață conform paradigmei înșelătorului înșelat. În conflictul ascuns al piesei, confruntarea dintre Volpone și Mosca se rezolvă prin succesul, cel puțin de moment, al narcisiacului zgârcit cu dăruirea propriei sexualității, față de filotimia renescentistă care presupune bucuria vieții și obligația omului de a se bucura de tot ce oferă viața – chiar dacă la Volpone bucuria aceasta este cam crâncenă. Victoria momentană a lui Mosca profilează iminența unor alte modele comportamentale: cel puritan, extrem de apropiat istoric, cel victorian, în perspectivă mai îndepărtată. Înfrângerea celor două personaje se datorează exclusiv criteriilor morale cărora Ben Jonson trebuie să le dea satisfacție și care acțiunează destul de artificial, în sensul unui *deus ex machina*. Însă valoarea opțiunilor celor două personaje, ca modele opuse de comportare erotică, rămâne.

Este interesant de analizat rolul personajelor secundare, Nano, Castrone și Androgyno, în acest conflict. Complotul înșelătorului înșelat, deci conflictul evident al piesei, se urzește de către Volpone și Mosca împreună cu Nano și Castrone, în timp ce Androgyno cel versatil ca stare fizică, intermediar între două sexe, e plecat în târg, spațiu al mișcării și al dinamicii. Din contră, în momentul în care narcisiacul Mosca, stabil în autoerotismul său, preia conducerea casei și a jocului toate cele trei personaje care sunt, de fapt, exhibarea dinamică a păcatelor și exceselor stăpânului sunt lăsate libere în târg.

---

<sup>7</sup> Ben Jonson, *op. cit.*, p. 136.

<sup>8</sup> Ben Jonson, *op. cit.*, p. 137.

“Stăpâne, ne-a lăsat meșterul Mosca  
Să mai zburdăm și cheile-s la el”<sup>9</sup> îi spune Nano lui Volpone.

Conflictul ascuns al comediei *Volpone* pune așadar în evidență tendințe ale textului mai greu decelabile la o primă citire. El exprimă premoniții privind evoluțiile comportamentale ale societății engleze și constituie un incitant contrapunct pentru conflictul de suprafață al textului. Sexualitatea este, așadar, în textul jonsonian precum parfumul greu de mosc - discretă dar persistentă undă de sens.

### BIBLIOGRAFIE

1. Jonson, Ben. *Volpone sau Vulpea*. Trad. Mihnea Gheorghiu. Prefață Ana Cartianu. București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.
2. Freud, Sigmund. *Complete Psychological Works*. Vol. 17. Ed. James Stratchey și Angela Richards. Londra, Hogarth Press, 1974.

---

<sup>9</sup> Ben Jonson, *op. cit.*, p. 241.

## QUE DIRE?

JULIA KNOWLTON DE PREE\*

### Introduction

In my brief remarks today I shall explore what I observe to be the central paradox in Rousseau's 1761 novel **Julie, ou La Nouvelle Heloise**. The paradox concerns the dilemma of female subjectivity and can be summarized as follows: the **authentic** self (La Nouvelle Heloise) emerges only in **representation** (writing) while the living subject (Julie as wife and mother) performs the living death of a **false** self. As her letters make very clear, Julie truly **lives** when she puts pen to paper, laying her soul bare in wet dark ink. In the end, the correspondence creates her life.

At this point it is important to align the authentic self as a self that is free, a self that attains agency of body and mind, a self that communicates need and desire without inhibition or limitation.

As the novel's title strongly implies, this female protagonist suffers a divided subjectivity. The New Heloise **observes**, within the (disordered) freedom of her writing, the domestic still life that plays itself out within the ordered confines of parlor and garden at Clarens.

Il faut vous fuir, Mademoiselle, je le sens bien... Rousseau's masterpiece opens with an elegiac yearning—love provokes in the afflicted the obligation to leave. This obligation-I must flee-is **felt**-je le sens bien. Knowledge comes from the experience of emotion. (Rousseau's *je sentis avant de penser* from the *Confessions* comes to mind).

I love you, and so, I must now go.

And yet, she does not want you to go. She wants you to stay. She knows this is going to lead to ruin. Ruin of the soul. Deep inside her body and mind, she is courting the death of what she already knows.

For this is truly her story. Which is why the novel bears her name.

Que dire? Que faire? What to say? What to do? Are these not deceptively simple questions? This philosophical novel circles always around the empty center of a response, seeking an answer to their impossibility.

The knight, Saint Preux, emphasizes the stasis of not knowing what to **do** in his opening letters-que faire-the second sentence of the novel asks the question in a fragmented, unstable manner-Mais que faire aujourd'hui? (31)-and is it not true that the question surpasses the particularities of time and place what is one to do today? what should I/can I/might I/must I do, today? How does one confront the awful nature of **now**, the impossibility of its immediacy?

---

\* Prof. Julia Knowlton De Pree, Agnes Scott College, Atlanta, USA.



For what, philosophically, is one to do? What exactly is one to say? No action suffices. Nothing that you or I might say is ever enough. How does one bear it? Let us make no mistake; Rousseau is asking us this question.

To do, to say, to write. I shall illustrate the way in which writing, particularly Julie's writing, becomes the primary response to this question. *Que faire? Ecrire. Que dire? [Rien. Ecrire].*

Julie's authentic subjectivity makes itself known **always** and **only** in the letters she writes to her true love.

Julie will, eventually, perform the **hic et nunc** as domestic ideal (*matinee à l'anglaise*) but she will recognize her experience as a **representation** of domesticity, one in which speech (*le dire*) and gesture (*le faire*) are exquisitely mannered, arranged, into a **composition** of a life that ultimately echoes a *nature morte*, signifies a kind of minuet of death.

Let us explore Julie's first and last letters in order to explore the idea that writing-representation-emerges as the only response to the question, *Que dire?*

The opening pages of *La Nouvelle Héloïse* begin in medias res with Saint-Preux's ardent inscription of his intent to flee from this *demoiselle*. There are two ways out of the interdiction of his desire, he writes: *guérir ou mourir* (33). The chevalier will do the former, finding a kind of cure (*remède*) through action (*faire*, doing) action in the world, travel to Paris, etc. Flee he will. Julie on the other hand, will take the other option—she will die—and she will die, as she tells us, many times over before her actual physical death (she tells us in her last letter of her bodily death, <<*Ce n'est que mourir une fois de plus*>> 741).

Writing emerges, in Saint-Preux's second letter, as a necessary remedy—release, sublimation but in the end, the lover laments, the gesture of representation only worsens the mal:

*Que je me suis abusé, Mademoiselle, dans ma première Lettre! Au lieu de soulager mes maux, je n'ai fait que les augmenter en m'exposant à votre disgrâce... (34-35)*

It is worth noting here that the **premier pas** of which Julie speaks in her first letter—the first step toward perdition—is the trace of the written word. (I should never have written to you, I've only made things worse). And we know from Rousseau's preface that reading also leads us to perdition—in the true sense of loss—<<*celle qui ...osera lire une seule page ... est une fille perdue*>> (6).

We may observe here the images of precipice and abyss as images of the loss—the perdition—brought about through the encounter, the seductions, of representation—of language—of the realization that where I live, where I am present, truly, is not in the here and now, but in another space, a space of language, of speech and writing where I may be free—but the freedom exacts a daily price. (Saint-Preux speaks of his first letter as a **fatal** letter (35)—and indeed, that letter inscribed an end, a loss of innocence and an Orphic turning).

## QUE DIRE?

It is all too easy to dismiss these images (precipice, abyss) as precious, overwrought, overly sentimental—the Rousseau so many readers choose to disdain. The dismissal speaks of fear. For when we, as readers, approach the dark space, stand at its edge, and peer, we are led to apprehend the awful importance of the images. Julie speaks of the <<l’horrible precipice où je cours>> (39) in her first letter, and in her final letter she confirms that she has lived her entire life <<si près de l’abîme>> before telling the knight: <<Songez qu’il vous reste une autre Julie>> (740-41).

For this darkness, this opacity indicated by the images—we know it is real. It is the *mal sans remède*: que dire, que faire aujourd’hui? It is the **not now**, the **not yet**, the **over there** of living, it is that (non)satisfaction, that (lack of gratification), that desire (etymology) that exists **elsewhere**, beyond what our longing can comprehend, beyond what our words can ever communicate, outside of the light of possibility in your gaze, beyond the warmth of my breath. It is what we see when we close our eyes and when our eyes and hearts fail. No wonder we do not want to pay attention.

Rousseau paid attention since he had no choice. Like his heroine, like us all, he lived at the edge of this opacity. His courage was to continue to seek what Starobinski has called **la transparence**.

Seeking the ideal—le tout dire—the philosopher knew full well that he would remain, always, in the space of limitation, le que dire—tracing the edge between clarity and darkness, moving along that boundary over and over again.

The attempt at transparency—and the certainty of our failure—this is the humanity. Julie writes in her first letter to the young man she truly loves but knows she cannot have:

Que dire? Comment rompre un si pénible silence? Ou plutôt n’ai-je pas déjà tout dit, et ne m’as-tu pas trop entendue? (39)

Through the voice of his female personage, Rousseau is showing us the insufficiency of language, its opacity, and he is showing us its truth in and through his own fatal encounter with representation.

The fact that **female** subjectivity, a young **woman’s** desire, lends itself naturally to this philosophical exploration should come as no surprise. The limitations placed on Julie’s body and mind by the social institution of the family—her restricted existences—Julie, as a **female** character, allows Rousseau most readily to signify the pathos of the philosophical abyss. Her creator knows that the very limitations that encode her ideality—her silence, her obedience, her physical passivity—these are the same limitations that hold her (and us) at the edge of that blackness. Julie’s divinity must be understood as a brave encounter with her embrace of death’s humanity.

Like Rousseau, like us all, the New Heloise knows that in some way there is really nothing to say. As she indicates in her first letter, has her silence, her gaze, the heat of her body, not, rather, said it all? (ou plutôt, n’ai-je pas déjà tout dit?). Here, in her opening letter, she is already telling her young lover, the one she knows she will never have, what is really left to say?

Standing at the edge of the philosophical abyss, daring not to deny it, but rather, to peer into its shades, these two <<étrangers>> these strangers, these foreigners—ces solitaires, de jeunes gens, presque des enfans (6)—and here we know that Rousseau is also describing **us**—this pair bravely stares into its darkness again and again, with each letter traced in a state of utter separation by their lonesome hands. And in this courage they find their true union.

The brief physical union between tutor and student fades in comparison to the union of representation made manifest in the letters; indeed, what this couple creates is a production in and of **language** that far outlives the failed reproduction of their forbidden and momentary affair, the liaison that they regretted even before it had been lived. (Julie's miscarriage).

## HISTORICAL EVENTS AS REASONS FOR THE REOCCURRENCE OF THE THEME OF JEANNE D'ARC IN WORLD DRAMA

MONICA GRECU<sup>1</sup>

Choosing major world drama as the genre through which to illustrate the interdependence between history and literary theme/myth is a fascinating as well as a challenging task. What, if not *drama*, seizes large audiences and plays with their minds, feelings, emotions? Drama spontaneously transports audiences to places, times and circumstances unfamiliar to them, even as it responds to their humanity. Theater educates in a powerful way, adding to the content of the play the visual, auditive and interpretative arts. Subtle messages sent by playwrights can be illustrated variously in the theater, not just by reading lines or their covert messages.

My paper focuses on correlations between critical moments in the history of the world, historical moments that generate interest and force creative minds to return to the past in search of solace, wisdom and insight into present situations. Thus themes become myths. Authors revive such myths and remodel them, allowing myths to prove their immortality and also allowing the author to make plain special messages or puzzling questions which underlie undeniable mythic repetitions and thus limit history itself.

The myth of Jeanne d'Arc evolved from the legend created around the heroine of the end of the One Hundred Years War between England and France. Jeanne d'Arc's merits were praised in verse and prose by her contemporaries and succeeding generations in Europe and the Americas for nearly 500 years. I have chosen to analyse six plays, written by remarkable dramatists from four different Western countries, all of whom used the legend of Joan d'Arc to reflect upon and respond to critical circumstances. *Historical events are reasons for the reoccurrence or resurfacing of this particular myth.* Myths are build around traditional stories based on the lives of heroes, stories that inform, and shape the world view of people and delineate the ideals of society. They give an aura of heightened value, new meaning and even mystery to heroic actions, function and personality. *From the fifteenth to the twentieth century, Joan of Arc represents the ideas of freedom, national unity, faith in God, integrity, courage, self sacrifice, honesty, wisdom, compassion, youthful achievement and leadership.*

\* \* \*

William Shakespeare, the playwright of the Elizabethan age, wrote his *Henry VI, 1<sup>st</sup> part (1596)* as a preface to the other two historical plays under the same title. Shakespeare dealt with the story of Joan of Arc in the only way possible for the time and place he found himself in. England had just lost its second and last major military attempt to annex France to its own crown. The humiliation and demoralization suffered by the British army under Earl Essex's leadership in France spread over the entire country. The bitter feelings affected deeply Shakespeare's

---

<sup>1</sup> Ph.D. English Department, University of Nevada, Reno.

contemporaries from royalty to the last worker on the docks. There have been only 140 years since the final crush of British forces in France at the end of the One Hundred Years War (1456), and the formation of the French national state, when again the desire to throw a bridge over the English Channel arose, this time under the pretext to save the Protestants from Normandy, and the British invaded France. Elizabethan England was in search of new territories and a chance to consolidate its dominance in Western Europe. Essex hoped to attach Normandy to England in his campaign between 1591-1592 and return victorious to his Queen. All ended in a lamentable failure. This repetition of history brought about the reopening of older wounds in English national pride, and made Shakespeare combine the two campaigns into one in his play *Henry VI, 1<sup>st</sup> part*. The dramatist emulates the British national hero, General Sir Talbot, the imaginary opponent of Joan of Arc, a valiant warrior, (unlike Earl Essex, Queen Elizabeth's defeated favorite), who dies in battle, together with his son, for his country. Shakespeare mutilated history in this play for the satisfaction of his hurt contemporaries, with the intention to encourage them, to boost their flattened egos, and to present their opponents, the French, in an as unfavorable a light as possible. Still Joan's patriotism is undeniable, regardless of Shakespeare's inventions. Her desire to free her country, in spite of the imagined means she uses, appears clearly to Shakespeare's spectators/ readers. The author, though very creative in black painting Joan, could not destroy the symbol nor the myth, though he put a dent into Joan's image. Shakespeare's Joan has almost nothing in common with the national French heroine. *Henry VI, 1<sup>st</sup> part* is a chauvinistic play, that cannot be justified but by the then tensed historical circumstances in Britain and the author's service to the crown as part of Lord Chamberlain's men. Graham Green, one of the University Wits, called Shakespeare "an upstart crow" and a "shake scene" for his obvious flattering intentions to the despondent British crown, and his disregard for the historical truth.

Out of the 27 scenes of *Henry VI, 1<sup>st</sup> part*, 20 take place in France, and Joan appears in 10 of them, at least in one scene on each of the 5 acts of the play, so that the audience is constantly aware of her presence, while allusions to her are made throughout the play. Shakespeare presented a historically incorrect portrait of Joan, and an inaccurate story line, on one of the world's main stages, but at the same time he freed Joan from oblivion and, unwillingly, showed her influence upon European and world history. The expensive war, followed by the British failure in France, and by the troubling domestic politics during and after it, made Shakespeare express his criticism against the powerful of the day in his own country, revealing their corruption, greed and ambitions along with his anti French feelings.

\* \* \*

Contrary to the hopelessness of Germany's economic, social and political status in the 18<sup>th</sup> century, its literature strengthened itself in the second half, bringing a change into the European culture. Around 1750 all the major enlightened minds in Germany were born: Goethe, Schiller, Kant and Fichte. Twenty years later, the last great German metaphysicist, Hegel, adds himself to the list. From all the great works of the time a provoking and revolutionary feeling emanates against the existing German society and its condition (e.g. Goethe's *Gotz von Berlichingen*, Schiller's *Die Reuben*).

A fragmented country, engaged in small regional wars among despots, can easily become a victim to another power. This became clear to those who looked upon the European world with wisdom. Napoleon's ambition to expand, pushing East to conquer Europe and control everything from the Atlantic to the middle Mediterranean and even further, definitely did not leave the Germans at ease.

Schiller saw the deepening of crisis and wrote his message play *Yungfrau von Orleans* (1792). The play was charged with patriotic feelings, with messages for unity and love for one's country, with the encouragement in developing one's feeling of duty and reaching the sublime by becoming a "total man". Whom does he choose as best example for these ideas, if not Jeanne d'Arc, the French heroine, whom he glorifies. What a brilliant political move, and what a sharp didactic idea! How better could he teach his contemporaries a lesson in unity and military success in defending their territory but by choosing a French heroine (a historic character from the country that posed the threat to them). It was as if, Schiller was telling them, you see the French united themselves in a powerful nation around Jeanne d'Arc and now they can conquer the world. What are you waiting for? Don't you see how vulnerable you are fighting each other? It is time to wake up and build your united country as the French did almost three hundred years ago. By presenting Joan as a positive and complex character, Schiller also hoped to touch Napoleon, to oblige the French.

In choosing Joan, Schiller also referred to fresh memories of the Europeans about the French Revolution, where women had an important role. His voice was more appropriate, and the myth of Jeanne d'Arc hit the stage like a storm. Though Schiller considered himself a classicist and a citizen of the world, as did Goethe and Lessing, still he recognized that the state was not a creation of hazard, but was based on the characteristics of its people, the common territory and language. These notions are well revealed in the play, especially in one of Dunois' tirades: "Unworthy is that nation that does not lay out all it possesses for its own honor". Schiller's presentation of the French, and their national heroine, Jeanne d'Arc, in *Yungfrau von Orleans* brought him the title of Honorary Citizen of the Republic of France from the French National Assembly.

\*\*\*

How better could Schiller have taught his fragmented country, and a potential victim of Napoleonic domination, a lesson in patriotism and unity, but by showing them how France, a well defined nation, reached the power through unity and a strong national feeling. And who first called the French to unity and fight for their land's independence in the XVth century if not Jeanne d'Arc? Thus the myth of Joan takes on a life of its own again, this time in Germany at the end of the XVIIIth century.

Iohanna, created by Schiller, is the embodiment of the author's concept of a "total man", a concept that modifies the rigorous Kantian moral concept of duty, adding to it the sensibility of human nature that cannot be denied, but can be controlled, transformed, chiseled. "To disregard sensibility means to rob ourselves of the freedom of our being" said Schiller. (Fritz Martin. *History of German literature*, p.238). The esthetic attitude is the linking ring that connects the moral and physical sides of the human being. It gives us an ethical orientation and the achievement of our supreme good, *freedom*. Joan's myth is wrapped around idea of freedom and Schiller puts it

on stage in all its multiple aspects at a critical historical time for Germany. (This aspect covers the idea of freedom from controlling instincts, sentimental enthusiasm, strict duty, and is reaching out for sublime by the freedom of reason). Schiller's Iohanna is human, but she evolves and reaches greatness by defeating her own self, thus touching the sublime, and becoming what Schiller called a "beautiful soul".

Germany needed an example of national hero, who led his people to national unity and progress, at the time when Germany's late feudalistic scattering was its most serious obstacle on the road to European integration.

Soon after finishing his play, *Yungfrau von Orleans*, Schiller wrote another piece on the theme of Joan of Arc, a poem this time, entitled *Das Madchen von Orleans* (1801). He has chosen a figure despised by his contemporaries, after Shakespeare and Voltaire's productions on the theme, intending to rehabilitate her and empower her to touch the hearts of the audience. The play, "an optimistic tragedy" as he subtitled it, became a call for unity for the Germans. Soon after the publication of Schiller's play and poem on the theme of Joan of Arc, the princess of the Rhein Confederation joined Napoleon, as did the Bourgoundeans, who joined the English three centuries earlier. In 1813 the German people began the war to free their country and forced their princess to follow them, exactly as Joan forced her weak prince to follow her. Doesn't history repeats itself?

\* \* \*

G.B. Shaw, arguably the strongest personality of the British theater after Shakespeare on, throughout his career as a playwright, never stopped comparing himself to his great compatriot, Will. For six decades Shaw tried to melt down the prejudices of his society by using irony, sarcasm, farce and even paradox. Shaw placed a mirror in front of the society of his time and put under scrutiny those aspects of British social life his contemporaries tried to hide.

Born during the Crimean war, Shaw lived through two world wars and witnessed the atomic area. As a strong voice in the theater, he bridged the divide between the Victorian England and the post war era. An early socialist, and a founder of the Fabian Society, a supporter of reform in Imperial Britain, Shaw delved into many more aspects of social, political and ethical nature, not once puzzling his audience with the choices in subject matter he made.

The first WW interrupted Shaw's extended studies on Joan of Arc, whom he considered unjustly and shamefully portrayed by Shakespeare. He wanted to wipe out the stigma of dishonesty floating above the British, (revealing so obviously their bitterness for losing two wars to the French), brought by Shakespeare's *Henry VI, Its part*, and to write a new play on Joan's theme. But WW I also deepened Shaw's knowledge about national values and integrity. That world conflagration accompanied by the feeling of loss and violation, stressed the importance of peace and independence, and brought him even closer to his chosen subject, Joan of Arc. His initial intention to rehabilitate Joan became more important during and after WW I, and what urged Shaw to finish his project was the 1920 canonization of Joan by the Vatican. Here were three reasons that concluded Shaw's long time study upon Joan. A 50 page Preface to the play *Saint Joan* appears as a convincing witness to the serious thought the author invested into his play.

The individuality of Shaw's Joan is of an interior nature, and translates in uniqueness and loneliness. Much of the author's personal, spiritual and mental experiences are lent to his leading character. Shaw's mental superiority, loneliness, directness, impatience with slow or dubiously thinking people, his intolerance for lack of principles and class discrimination, all are part of his Joan's make up. Even Shaw's feeling of superiority and bossiness characterizes his protagonist. Shaw saw in Joan the reflection of the "super human", the carrier of the "Life Force", that is envied and hated by the average man. He talks about Joan's loneliness at the top, and compares it with God's. The realization that loneliness is not a punishment but a distinction that brings one closer to God is but one of the revelation of the play. One needs loneliness to think, to grow, to produce and bring about change, progress. "I see now that the loneliness of god is his strength" (Sc. V), Shaw says in his play, with a renewed self-understanding. His Joan is a "superhuman" in whom the "Life Force" (godliness) flows stronger than in others. She has a deeper understanding of facts, she is better equipped to achieve, better focused, but also impatient in her desire to accomplish her mission, and upset with her contemporaries, who blindly search for an easy way out.

The jumps in time, allusions to contemporary issues, anachronism are frequent procedures in Shaw's drama, and so much more in *Saint Joan* (e. g. Stogumber, a chauvinist with pretenses of British world superiority; Cauchon, the voice of the Catholic Church frightened by the threat of Protestantism; Warwick, the embodiment of feudalism threatened by the idea of national borders; Vatican's representative, a man of the XXth century, a comic intruder into the XVI th century, a late messenger of Joan's recognition, a s o)

Shaw's drama, generally known as "the drama of truth", illustrates the road taken by the human being from an immediate truth to an ultimate one. From Shaw's standpoint, Joan was a tool in the hand of the "Life Force'. She was given a mission to accomplish without any promises for worldly happiness, but only the possibility of facing infamy, imprisonment, hardship and an early death in the end. Shaw's view upon religion is not God's descent, but man's ascent to God. His Joan illustrates this opinion well. Shaw's inner understanding of Joan's character and struggle, in fact his understanding of her humanity, brought about the stunning success of the play.

From a dramatic point of view *Saint Joan, A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue* (a transparent allusion at the dramatist's intentions), uses the old pattern of the Elizabethan drama. But the play is actually divided in three parts: a Romance (I II, III), a Tragedy (IV, V, VI), and a Comedy (the Epilogue), preceded by a long Preface, a sort of a "sum total" of the dramatic creation. He employs other dramatic techniques in this play to make it enjoyable for the spectator of the XX-th century: jumps in time, anachronisms, allusions to contemporary events, issues and habits, stereotyping and inventing new characters (e. g. Stogumber a chauvinist with pretenses of British world superiority), typifying (e. g. Chaucon, the voice of the Catholic Church frightened by the threat of Protestantism: Warwick, the embodiment of feudalism terrified of the idea of national borders; the Vatican's representative, a XX-th Century man, a late messenger bringing the news about Joan's final recognition by the Church, a comic



intruder among the XVI-th century people), employing irony, paradox and even grotesque as means of criticism.

One year later, on May 26, 1925, Shaw received Nobel Prize for Literature. It is not only the 50 page Preface, the structure of the play (6 scenes and an epilogue), the changes brought in the story telling and the portrayal of Joan, but the span of time covered (almost 500 years), including the canonization of Joan (1920), the maturity of Joan's look upon the world, underlined in the play, the bringing in of the recent war experiences as well as the slow movement of human gratitude and recognition, that truly shakes the audience. The paraphrased key question: "Will this world ever be a home for higher men?", with which the play ends, and its frightening unspoken answer, relevant for people of all times, distinguished this particular creation among Shaw's other plays, as well as among the ones written by other playwrights on the same theme. *Saint Joan* is a drama of ideas and civilization, a stretch of the relativity of all values, and a moral reproach addressed to the present that refuses to learn from the past, thus repeating its mistakes. It is a tragic-comedy about life, a mixture of hope and despair, uniquely witty.

\* \* \*

Within a period of 25 years, during the interbellic period and soon after WW II, Bertold Brecht gave the world three plays in succession on the attractive theme of the fight for freedom, national unity and human dignity embodied in the figure of Joan of Arc, the little peasant from Domremy: (1) *Die Heilige Iohanna der Schlachthofe* (1929-30), (2) *Die Gesichte der Simone Machard* (1942-3), and (3) *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen, 1443* (1952), the only one based on Joan's story. Brecht's idea that there are other Joans in the world, and that the historical Joan was not an isolated phenomenon, since such human qualities do not die but deepen with every generation, is well reflected in his three plays. His three hypostases of Joan point to the features of the capitalist system, Brecht was so determined to criticize, the expansionistic politics, and the unfairness of the life of the many. His plays mark the economical depression in the US (Chicago, slaughter houses), 1929, WW II France (during German invasion), 1942, and the wars' consequences upon the relationship between people and its hero.

Brecht avidly read the American writers of the beginning of the XXth century, Th. Dreiser (*Sister Carrie*, 1900), Frank Norris (*The Pit*, 1903), Upton Sinclair (*The Jungle*, 1906). His pessimism at the end of WW I brings forth the ideas that life makes no sense, that chaos surrounds us and our good intentions, bringing them down to nothingness. This fatalistic view is caught clearly in the first play on the theme of Joan d'Arc.

In 1924 Brecht moved to Berlin and began to work with Erwin Piscator, a pioneer of revolutionary drama and a Marxist. Under Piscator's influence Brecht acquired a political ideology that reoriented his understanding of social phenomena. In his first play, *Die Heilige Iohanna der Schlachthofe*, Brecht shows that charity and faith cannot save people nor remedy social evils. The power of change is in people's hands, and in the hands of their heroes, to free themselves of their exploiters.

Brecht's artistic and political history undergirds and explains his deepening conception of Joan. The capitulation of the French army in 1940 and the consequent

occupation of a good portion of its territory by the Nazi Germany saddened Brecht profoundly. *Die Gesichte der Simone Machard*, is the outcome of those feelings. The play was written on Californian soil, where Brecht was at the time, and is based on a minor novel, *Simone*, written by a friend of his, Feuchtwanger. Like the first one, *Die Heilige Iohanna der Schlichthofe*, the second one *Die Gesichte...* gravitates around the historical story of Jeanne d'Arc, but deals with totally different characters and circumstances. The message of the story and the fate of the character resemble Joan's actual history, showing how little people have changed over time, and how ready are the honest, loyal and naïve people to give everything they have for an ideal, in a corrupt world that does not stop even acknowledge them. France as presented by Brecht in his play reveals two worlds, the one of the rich, who fraternize with the enemy, and the world of the poor, ordinary people, who are loyal to their country, like Simone, and who remain isolated cases pushed aside by the powerful of the day.

In the last of his plays on the theme of Jeanne d'Arc, *Der Prozess...*, focused on the last four months of Jeanne's life, Brecht looks retrospectively over the calamity left behind by the WW II and develops the concept of interconnectiveness between people and its hero. The hero is the head of a body constituted by the people of a country. The body cannot exist without a head, especially in critical situations, nor can the head exist without a supportive body. In Brecht's *Der Prozess...* Joan is strong only as long as she can hear the voices of her people. When isolated from them, Jeanne loses her strength, energy and courage to fight, and, to the disappointment of her people, gives in to pressures and threats, and abjures. People get upset and pick up the fight against the British. Jeanne hears about it and her courage returns. She recants and faces death bravely. The play ends with people working and singing songs of praise to their heroine, who dies with dignity, believing in her people's ideals to the end. Brecht's idea is that people, the masses, can produce heroes from among themselves whenever the circumstances require it. Only people's chosen heroes can carry their ideas to fruition, not kings who inherit their thrones, nor heads of church who are appointed to their positions. The change of seasons, nature's way of passing over people's crises, shows that life goes on and heroes live in the hearts of posterity as symbols of human dignity, courage, and moral values.

This last play of Brecht's on the theme of Jeanne d'Arc is a rewriting of a radio scenario initially written by Anna Segers, and is Brecht's only play based on the historical character of Joan of Arc,

\* \* \*

Maxwell Anderson is part of the American writers' group known as the "New American Drama", who through poetic naturalism, crude realism or a certain expressionism tried to capture the reality of their own time, even when dealing with old historical themes from other continents or time frames. Strongly affected by the economic crisis following WW I in the US and shaken by preparations for the unfolding and consequences of WW II, Anderson, in the summer of 1994, made his appeal, via the myth of Jeanne d'Arc as others had before him. Hope for an end to the world conflagration, for the end of the Nazi threat in the world, was burning like a torch everywhere. Questions born in the minds of those who began to catch the essence of their time tortured artists like Anderson. The statement, "Man

becomes perfect through suffering", was applicable to the author himself, when we consider the elaboration of the play *Joan of Lorraine*.

Anderson's play went through three versions and numerous partial rewrites, as the playwright integrated some of the questions of the time into his drama. Anderson understood that war, like the medieval church, are authorities that violate individual conscience. In *Joan of Lorraine* Anderson takes upon himself the difficult task of explaining the road to martyrdom. The dramatist's conviction is that people die alone always, even if the force of their personal example survives them and gives fruit. In this play, structured as a play within a play, past and present interact. Old questions that confronted Joan appear for Anderson's contemporaries. Only when a person seriously confronts himself with this set of questions can a turning point be reached in life. Finally, on April 24, 1946, after two years of intense labor, Anderson presented his play to the public; a play had one of the longest runs on Broadway of any play. Anderson put in front of his audience the key questions that preoccupied him and many others at the end of WW II: "Why do you believe what you believe?" and "Are you ready to die for what you believe?". Other questions that seemed to obsessively resurface in his play are: "What price glory?" "What price justice?", "What price freedom?", "What price integrity?", "What price love?", "What price faith?". In all cases the answer for Anderson is the same: You must be ready to die for what you believe to be true. As M.D. Bailey underlines, this is the only alternative left by the author to the honest, dignified man.

War as well as the medieval church are authorities that violate the individual conscience. Anderson in his play *Joan of Lorraine* takes upon himself the difficult task to explain the road to martyrdom. The dramatist's conviction is that people die alone always, even if the force of their personal example survives them and gives fruit. In this play, structured as a play within a play, past and present interact, and old questions that confronted Joan are placed in front of Anderson's contemporaries. It is only when a person seriously confronts himself with the set of questions mentioned above that a turning point is reached life.

Contrary to Schiller, Shaw and Brecht, who used Joan and her story as vehicle for stating and clarifying their own ideas and philosophies, Anderson approached his theme with the intent of illustrating as correctly as possible the traits of the heroine and of the French who followed or betrayed her. He attempts to identify himself with Joan's inner structure, and tries to reflect in an unprecedented way upon the character as well as the troubled world that surrounded her. He is not just a displaying of a deep psychological comprehension of Joan's inner world, but also an illustration of the dramatist's living in a similar unstable time, marked by privation, fear, doubt and a kind of paralysis.

\* \* \*

I have left for last the French playwright, Jean Anouilh, and his much admired and also severely criticized play, *L'Alouette* because it was the last to appear. *L'Alouette's* first evening performance took place at the Montparnasse Theater in Paris, 1953. It became one of Anouilh's most popular plays with French audiences as well as with the rest of the world in spite of negative criticism.

Like any period of reconstruction after major set backs, Anouilh's post war France was facing its demons: poverty, depression, corruption, greed, unreliability, doubts, and questioning of the reason for living. Echoes of stirred up patriotism, of the spirit of sacrifice for the mother country, of the Resistance that even used Joan's name for one of its secret detachments, all brought back interest in legendary Jeanne d'Arc.

The major theme of Anouilh's play is man's lonely fight against his destiny, as he attempts to preserve his purity in a world of corruption. Frequently Anouilh had chosen, as leading characters for his plays, young women who fought with courage and dignity for their right to make their own choices in life. Anouilh had proven to be a pretty good reader of women's psychological structure, their sensibility and undeniable courage. Antigone, Eurydice, Medeea, Terese, Joan: all resisted exterior pressure with courage and said NO to life when their roads closed. A pure girl like Jeanne d'Arc, who fought in a world of vice and corruption, surrounded by people without the capacity to understand her, was still strong enough to stay honest to herself and was able to choose death over the misery of submission. She became a symbol for humanity. The strongest moment of Anouilh's play is the dramatic scene when Joan confronts her judges, withdraws her abjuration and chooses death instead of imprisonment for life. Anouilh makes the scene intense, convincing, rich, dignified and reflective of Joan's power to think, her strength of character and faith.

As a modern writer, Anouilh found it very difficult to deal with the issue of divine intervention in man's life. He stated in some of his interviews that he firmly believed that God did not hate the British and love the French, but rather that there is an omnipotent force called destiny that does not go along with the moral inner order chosen by his protagonists, and when the clash occurs between that inner order and the absurdity of the exterior rules of the world, refusal to go on becomes the only alternative.

At the end of WW II, the French felt a certain amount of gratitude toward the English who hosted their resistance leader, Mesieur De Gaul, and fought for the liberation of France and Europe from the German invasion, along with the Americans. Anouilh consciously or subconsciously wanted to present an impartial view of the British, an almost superior neutral view of the events of an old historical perspective. In his attempt to keep the scale perfectly straight he changed historical truth, became very iconic when describing his own compatriots, created new characters and left a trail confusing statements. Influenced by the more and more powerful "cine art", Anouilh's play within a play flows continuously without any divisions in acts or scenes, without any change of decorum from the beginning to the end. The actors almost never leave the stage, certainly not Jeanne, who is asked to re-act her life in front of Warwick, Cauchon, the Inquisitor, Proctor, Br.Ladvenue and others.

Anouilh's play is a farce that ridicules the voices, hypocrisy and foolishness of mankind. For some it is unnecessarily vulgar (Jacques Lamarchand & Marvan Lebesque). Renee Saurel finds the play *L'Alouette* "among the lowest ever written by the author". Wallace Fowlie considers that the dramatist laughs at saints, church, French peasants and royalty, actually at all of mankind. Anouilh presents Jeanne as pure, innocent, moral at the beginning, but by communicating with the "mediocre race", she gradually becomes affected by it. Anouilh seems to be saying, "one cannot stay pure in man's world". Joan's descent from purity begins in the scene where she speaks with La Hire. There we noticed her severity weakening, and a certain

note of vulgarity surfacing in her. This alteration of character continues all along the play up to the moment when Joan says her farewell to life. Hence the play is about the process of corrupting; even the pure fall.

\* \* \*

Critical historical moments, change in political relationships, and events of world importance such as the ones mentioned above, have evidently determined the frequent return of interest to the myth of Jeanne d'Arc. The search for the values the myth embodies, and the attempt to reprove its validity, shows us that, even if mankind goes astray from time to time, its desire for improvement remains strong. In order to keep ourselves on the task often we have to look back in our past for examples.

Jeanne d'Arc's life and acts have become *myth*. Her history has become a cyclical *narrative* repeated from century to century, defining Jeanne as hero endowed with supernatural force. Her myth has attained the power, as Joan herself had it, to transcend the borders between natural and supernatural, to delineate world view and represent the ideals and failures of society. By re-envisioning Jeanne, by refiguring her life's story, by artistically re-representing the person and her circumstances, playwrights become mythographers who paradoxically invoke *mystere* or try to rationalize her exceptional qualities as they seek to demystify and define. Jeanne moves beyond history. Yet ironically it is historical circumstance, which recalls, recreates and allows the mythic figure to recur and maintain meaning. Thus Jeanne d'Arc story exists in a Yeatsian *spiral*; it creates reciprocity between history and myth.

## BIBLIOGRAPHY

1. Anderson Maxwell, *Joan of Lorraine, in Three Plays* by M. Anderson, New York, Washington Square Place, 1962.
2. Anouilh, Jean, *L'alouette*, Paris, La table Ronde, 1953.
3. Bossuant, Andre, *Jeanne d'Arc*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
4. Brecht, Bertold, *As They Knew Him*, Berlin, Seven Seas Publishers, 1974.
5. Brecht, Bertold, *Schriften zum Teater 2, 1918-1933, Gesammelte Werke*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963.
6. Chesterton, G.K., *George Bernard Shaw*, London, The Bodley Head, 1961.
7. Clark, Barrette H., *Anderson Maxwell, The Man and His Plays*, Los Angeles, London, Toronto, Sammel French, 1933.
8. Fraioli, Deborah A., *Joan of Arc, the Early Debate*, The Boydell Press, 2000.
9. Jewkes, W.T., Jerome B.Landfield, *Joan of Arc, Fact, Legend, and Literature*, New York, Brace and World, Inc., 1964.
10. Michelet, Jules, *Jeanne d'Arc* (transl.by Olga Savulescu). București, Fortuna, 1943
11. Pernoud, Regine & Marie Veronique Clin, *Joan of Arc, Her Story* (transl.By Jeremy du Quesnay Adams), New York, St.Martin's Griffin, 1998.
12. Raknem, Ingwald, *Joan of Arc*, Oslo, Universitetsforlaget, 1971.
13. Reymond, W., *Drama from Ibsen to Brecht*, England, Midessex, Penguin Book, Ltd., 1973.
14. Sackville-West, V., *Saint Joan of Arc*, New York, Literary Guild, 1936.
15. Schiller, Friedrich, *Die Yungfrau von Orleans, Eine Romantische Tragodie*, Stuttgart, Reclam, 1966.
16. Scott, W.S., *Jeanne d'Arc, Her Life, Her Death and the Myth*, New York, Barns and Noble, 1974.
17. Shakespeare, William, *Henry VI, Part One*, London, The Arden Edition, 1962.
18. Shaw, George Bernard, *Saint Joan - A Cronicle Play in Six Scenes and an Epilogue*, London, Penguin Books, 1970.

## OBSERVAȚII CU PRIVIRE LA VARIANTA DIATOPICĂ 'ROMÂNĂ DIN UNGARIA'

ȘTEFAN GENCĂRĂU\*

1. Intitulăm prezentul demers astfel pentru că aspectele pe care le vom supune atenției dumneavoastră au fost detașate dintr-o cercetare amplă ce a inclus :

(a) pe de o parte, o serie de anchete dialectale efectuate în trei localități românești din Ungaria, respectiv în Micherechi, Chitighaz și Bătania ;

(b) pe de altă parte, confruntarea punctelor de vedere ale lingviștilor români din Ungaria cu cele ale lingviștilor din țară cu privire la *originea, localizarea, limba și conștiința de limbă*, precum și la aspectele ce țin de *variația demografică* a acestor comunități.

2. Datorită etapelor în care cercetarea noastră s-a desfășurat (și se desfășoară !), între punctul de plecare, adică interesul inițial, voit lingvistic și declarat dialectologic, și punctul de sosire, adică finalitatea investigației, se va putea constata o noncoincidență.

3. Am întreprins cercetarea, înainte de toate, pentru a studia extensiunea diatopică a subdialectelor crișean și bănățean, acceptând, în conformitate cu poziția lingviștilor de la Budapesta, Seghedin și Giula, că :

(a) graiul românilor din comunitățile nord-estice ale Ungariei prezintă trăsăturile subdialectului crișean ;

(b) graiul românilor din comunitățile sud-estice ale Ungariei prezintă trăsăturile subdialectului bănățean ;

(c) între aria nord-estică și cea sud-estică se poate delimita o arie de interferență.

4. Când am început, am considerat că vor fi suficiente câteva anchete directe, cu notare impresionistă, pentru fiecare arie dialectală, însă toți cei cu care am intrat în contact, de la primul până la ultimul subiect ales pentru parcurgerea chestionarului, au dat o altă semnificație prezenței unui, cum spun ei, „*rămân dă d'incolo*”, ceea ce ne-a determinat să reconsiderăm obiectivele cercetării.

4.1. Acceptând că ancheta dialectală implică roluri conversaționale caracteristice interviului, angajând, în secvența inițială, un **Emițător** interogativ (adică **Ei**) în relație cu un **Receptor** interogat (adică **Ri**), pentru ca în secvența secundă **Ri** să preia rolul de **E** cu disponibilitate conversațională preponderent asertivă, se cuvine să arătăm că interogarea subiecților de limbă română din Ungaria produce o modificare a rolurilor conversaționale, constând :

---

\* Conf. dr. Ștefan Gencărau, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Litere.

În paginile prezentului articol se pornește de la o investigație de specific dialectal pentru a se ajunge, în acord cu metalimbajul etnometodologiei, la surprinderea unor aspecte de subiectivitate lingvistică și a unor practici conversaționale specifice celor ce folosesc varianta diatopică numită „româna din Ungaria”

(a) fie în preluarea de către **Ri**, încă de la primul transfer de roluri, a disponibilității interogative, ceea ce are, evident, consecințe asupra adecvării tematiche, întrucât subiectul anchetat orientează conversația spre altceva decât presupune chestionarul ;

(b) fie în preluarea de către **Ri**, de la primul schimb de roluri, a rolului de **E** cu disponibilitate exclusiv narativă, ceea ce produce și o neadecvare tematică, dar și o respingere și/sau substituție definitivă a ofertei conversaționale.

4.2. Modificarea rolurilor conversaționale îl obligă, desigur pe **Ei** la o *re-ofertare*, mișcare prin care inițiatorul unui schimb propune o versiune modificată a primei sale oferte (Ionescu-Ruxăndoiu, 1995 : 52), însă, în cazul nostru, a fost important să constatăm și ce oferte conversaționale *satisfac* colocutorul și să producem astfel o *amânare a re-ofertării*.

4.3. Astfel, pentru mișcarea interacțională ce constă în preluarea de către **Ri**, încă de la primul transfer de roluri, a disponibilității interogative, (singura, de altfel asupra căreia ne vom opri cu acest prilej !) oferta subiectului anchetat, devenit **E**, vizează :

◆ identitatea dialectologului anchetator :

Micherechi : *Dumnivoștă cine îi fi ?*

◆ naționalitatea și limba : Micherechi :

*Îi fi rămân ? Vorovimu-n'e rămân'eș'te ?*

◆ competența și performanța dialectală : Micherechi :

*Putem șî vorovim mik'eret'en'ește ? Dumăta înțăleji ?*

◆ refuzul variantei standard, în fapt variantă necunoscută subiectului :

*Vărvim ca la Mik'eret', că șî la Orad'ę îi ca la Mik'eret', nu ca la Bucureșt'*

◆ și, în sfârșit, adecvarea tematică, dezacordul față de oferta inițială și orientarea conversației spre subiecte de interes pentru oricare membru al comunității :  
*D'apu noi n'e țân'm rămân', da' nu șt'im istorie numa dă rămân'i noșt', nu dă răi dă d'incolo.*

4.4. Doar dacă socotim aceste intervenții ale lui **Ei** drept *schimburi preliminare* ce inițiază un schimb de bază înțelegem de ce astfel de mișcări au în economia conversației, *valoarea unor măsuri de siguranță pe care și le ia cel care le declanșează*, de ce e necesar un astfel de *mijloc strategic de asumare a rolului de E*. (Ionescu-Ruxăndoiu, 1955 : 54)

5.0. Aplicată studiului conversației, al tipurilor și subtipurilor acesteia, dintre care interesează aici ancheta dialectală, etnometodologia ne arată că participanții la o astfel de activitate verbală manifestă susceptibilități ce sunt condiționate de factori de mentalitate, dintre care cei mai importanți ar fi :

(a) nivelul de instrucție, educație ;

(b) informația și gradul de deținere a informației presupuse de situația dialogală dată.

5.1. E evident că aceste 'condiționări' au fost reperate și în comportamentul lingvistic al subiecților selectați din colectivitățile românești din Ungaria. Acceptând ori amânând acceptarea ofertei conversaționale, participanții auți în vedere s-au manifestat nu în funcție de ceea ce au fost chestionați, ci de :

- (a) conștiința apartenenței lor la o minoritate etnică ;
- (b) informația pe care o dețin cu privire la istoria etniei de proveniență ;
- (c) sentimentele lor lingvistice.

Din acest motiv considerăm că secvențele conversaționale pe care le vom detașa în continuare, sunt :

(a) pe de o parte, în măsură să evidențieze cum se produc 'con condiționările' ori constrângerile de preluare a rolului ;

(b) pe de altă parte, aceleași secvențe credem că pot fi acceptate drept 'indicii' cu privire la 'concordanța' dintre 'conștiința teoretică' și 'conștiința comunitară'. Reamintim că din perspectiva etnometodologiei, elementele conștiinței comunitare pot fi reconstituite pe baza conversației cotidiene, voluntare sau involuntare.

#### 5.1.1. „Noi am viiit dă la tănar.”

Putem remarca astfel, la fiecare subiect din localitățile anchetate, o concordanță între factorii de conștiință comunitară ce privesc apartenența la o minoritate etnică și factorii de conștiință teoretică repererabili în bibliografia de lingvistică românească din Ungaria. Precizăm întâi că răspunsul de mai sus ne-a fost furnizat de doi subiecți din Micherechi. Pentru concordanța despre care vorbim este suficient să parcurgem următoarele selecții din monografiile consacrate localităților Micherechi, Bătania și Chitichaz.

(a) *Primele atestări referitoare la localitatea Micherechi sînt<sup>1</sup> din secolul XIII-lea, numele așezării în diferitele izvoare istorice figurează în felurite variante... în timpul dominației turcești, la fel ca multe alte localități din sud-estul Cîmpiei Ungare, și localitatea Micherechi a fost distrusă complet. În urma acestei distrugerii, localitatea Micherechi se află pe lista așezărilor demult depopulate... Curtea de la Viena a luat în stăpînire moșiile pustiite.. în 1736 locuitorii așezărilor din împrejurimi au cerut să li se dea în folosință pusta din Micherechi. Cererea nu le-a fost acceptată dat fiind că Micherechiu în acei ani — în parte și nelegal — deja era locuit de români. (Csobai, 2000 : 6)*

(b) *În general existența românilor din Ungaria de azi (în total în cele 17 localități unde și azi există comunitate bisericească ortodoxă română și acestora se mai adaugă circa 10 localități unde românii au trecut sau au fost de religie greco-catolică) este atestată prin documente și izvoare istorice chiar și din secolul al XVI-lea. ... după izgonirea turcilor din țară o mare parte a ținuturi(lor) (din) sud-estul Cîmpiei Ungare au rămas pustii. O mare parte a populației s-a prăpădit, iar o parte mai mică a populației băștinașe rămase în loc. Dat fiind că unele așezări au rămas aproape fără populație, noii moșieri ai acestor ținuturi prin colonizare direct organizată de ei au adus brațe de muncă din alte ținuturi, ca de exemplu germani de pe valea Rinului, slovaci din Felvidék, români din Ardeal și maghiari din Dunantul. În privința populației române putem deosebi colonizare direct organizată de moșieri și o colonizare (sau mai precis stabilire) lentă, spontană. Această sporire a populației române poate fi demonstrată prin recensămînte care dovedesc sporirea treptată a populației. (Csobai, 1995 : 5)*

<sup>1</sup> Utilizăm *î* și nu *â*, respectiv *sînt* și nu *sunt* în citare și acolo unde aceasta este voința subiectului, interlocutorului etc.



(c) ... *Cenadul Unguresc, care pînă în anul 1895 a purtat mai multe denumiri (Kis-Csanád, Uj Csanád, Magyar uj Csanád), a fost înființat încă în secolul al XVII-lea de sîrbi. Aceștia s-au stabilit aici în anul 1690, refugiindu-se dinaintea turcilor și la început îndeplineau un fel de serviciu grăniceresc... (sîrbii) au primit în folosință pusele din apropiere... Sîrbilor li s-au atașat românii stabiliți în comună treptat, în decursul secolului al XVIII-lea, sosiți din zona Aradului. Guvernatorul Lovasz Mihaly colonizează și populație maghiară..., care se alătură populației sîrbești și românești existente deja în Cenad... După o separare a maghiarilor din comună... Kis-Csanád rămîne locuită în mare majoritate de sîrbi și români.* (Csobai, 2001 : 110).

#### *Observație*

Implicarea conversațională a unor astfel de locutori este evident condiționată de un factor de mentalitate în conformitate cu care comunitatea de origine a acestora nu e una autohtonă, ci, în termenii de la Micherechi, este una 'venită'.

5.3. (a) „C-amu voi spuîne pã limbaju mîneu”

și (b) „Nu îne plaale să vorbim perfect limba română. Mai bine în limba mik'eret'enească.”

Versiunile (a) și (b) sunt, după cum precizăm mai jos<sup>2</sup>, răspunsuri primite de Ana Borbely, cercetător care a investigat graiurile din Crișana și cele ale românilor din Ungaria, pentru a identifica 'originea' graiului din Micherechi. Ambele versiuni pot apărea drept constrângeri conversaționale dacă avem în vedere un criteriu al 'sentimentului lingvistic' ori, în termenii Anei Borbely, „după atitudinea localnicilor față de graiul local și față de identitatea lor românească” (Borbely, 2000 : 180).

Versiunea (a) e înregistrată în România. Versiunea (b) este o replică a unui „mik'eret'an”. Ambele versiuni trimit, după Ana Borbely, la o practică conversațională des întâlnită la românii din Ungaria, constând în ceea ce cercetătoarea socotește că e o schimbare intenționată, mărturisită, de cod lingvistic, în manifestarea preferinței față de o anumită variantă de limbă, în ambele cazuri — alta decât „limba literară”. E semnificativ însă faptul că în versiunea (a) se stabilește o distincție între „sentimentul lingvistic” manifestat față de o variantă de nivel idiolectal (limbaju mîneu) și sentimentul lingvistic manifestat față de o altă variantă diatopică (limbaju mîneu / limba de la Uărade, în timp ce în versiunea (b) distincția se realizează între sentimentul lingvistic manifestat față de o limbă istorică și cel față de o varietate diatopică (Coșeriu, 1994 : 102 ș.u.).

#### *Observație*

Putem și de această dată remarca o concordanță între factorii de conștiință comunitară și factorii de conștiință teoretică reperabili în bibliografia de lingvistică românească din Ungaria. Următoarele citări situate sub (a), (b) și (c) sunt elocvente :

<sup>2</sup> Secvențe detașate din Borbely, pentru (a) 2000, p. 131 și 135, respectiv pentru (b) p. 181. Regretăm că nu avem posibilitatea transcrierii riguroase. Se înțelege de aici că din această cauză nu am notat în tehnoredactarea computerizată nici semivocalele din diftongi, după cum nu am marcat nici deschiderea lui e

(a) Ceea ce numim noi în mod obișnuit „limbă” română din Ungaria este de fapt marginea apuseană a dialectului crișean... diferențiată la noi în două graiuri : cel bihorean din localitățile Debrețin și Giula, și cel crișean-mureșean vorbit de la Giula la Cenadul Unguresc de lângă cursul de dincoace al Mureșului... Unii lingviști vorbesc și despre existența la noi a unei variante standard de limbă românească... În cazul nostru, româna literară scrisă și, într-o oarecare măsură, cea standard, au apărut prin canale artificiale... ceea ce vorbesc intelectualii de aici nu este o variantă încheagată nici din punctul de vedere al conținutului, este un amestec de elemente ale limbii literare scrise și de cele ale conversației culte... în situații familiare, intelectualii au obiceiul să introducă în vorbirea lor elemente ale graiului local în care au învățat întâi să vorbească românește. obiceiul acesta e grăitor și se explică prin faptul că la noi conștiința de limbă maternă se reduce la grai. De el, vorbitorii se leagă cu cele mai multe sentimente. Din punct de vedere afectiv, graiul rămîne singura limbă a noastră. (Cozma, 2003, 9).

(b) Cei mai mulți doresc și susțin să se păstreze pe mai departe graiul local... graiul îi leagă pe vorbitori unul de altul... limba literară românească este mai puțin apropiată de sufletul <vorbitorilor>. (Borbely, 2000 : 181)

c) ... așa cum un individ sau o comunitate bilingvă trebuie să aibă drepturi și posibilități pentru folosirea celor două limbi posedate, așa trebuie să aibă drepturi și posibilități pentru folosire și acel vorbitor sau comunitate care, în repertoriul său verbal, are mai multe varietăți. acest fenomen l-am putea denumi toleranță de limbă... Trebuie să răspândim toleranța de limbă față de orice vorbitor care vorbește o altă limbă sau și o altă varietate. (Borbely, 2000 : 50)

#### Observație

Implicarea conversațională a unor locutori față de care trebuie să se manifeste toleranța lingvistică este evident condiționată de un factor de mentalitate în conformitate cu care, în termenii Anei Borbely, varianta sa lingvistică apare ca fiind marcată de un plus de eficiență ; graiul este varianta care asigură *interînțelegerea*, respectiv *intercomprehensiunea* (Coșeriu, 1994 : 97 ș.u.), în timp ce limba standard generează ceea ce autoarea ar înțelege prin „intoleranță lingvistică” (Borbely, 2000 : 51).

#### Observație

Opțiunea pentru grai — în defavoarea ‘limbii literare’ — e explicată de lingviștii români din Ungaria prin evoluția divergentă a variantelor : graiul a conservat lexicul arhaic (Cozma, 2003 : 9), limba l-a repudiat, graiul a păstrat nealterat lexicul slav, limba și utilizatorii variantei literare au înlocuit de cele mai multe ori lexicul slav cu cel neologic, de preferință francez (Borbely, 2000 : 58 și Cozma, 2003 : 9).

6.0. Cum noi ne-am propus să prezentăm, cel puțin în această etapă<sup>3</sup>, doar câteva aspecte ale românei din Ungaria, cu precădere cele referitoare la constrângerile

<sup>3</sup> Într-o primă versiune, textul a fost prezentat la sesiunea de comunicări a catedrei de limba română de la Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai”, sesiune de omagiere a profesorului Gligor Gruită, în octombrie 2002. În prezentarea de atunci încheiam cu afirmația de a cărei veridicitate nu ne îndoim nici acum : *Vorbitori, în accepția lor, ai unui grai care se deosebește de ‘româna perfectă’, românii din Ungaria, mai ales intelectualii, cunosc, domnule profesor Gligor Gruită, preocupările dumneavoastră din domeniul gramaticii normative, își exprimă gratitudinea față de ceea ce au învățat din interviul pe care l-ați acordat săptămânalului lor, ‘Foaia românească’, de unde au deslușit atât tendințele, cât și eforturile ce se presupun în demersurile de normare a limbii, și, urându-vă, acum când ați pășit acest prag de 65 de ani, viață lungă, își exprimă speranța ca atenția dumneavoastră să se îndrepte, cu aceeași ‘pedagogie a binelui’, și asupra felului lor de a folosi limba română.*

conversaționale din cadrul anchetei dialectale și am zăbovit, ce e drept, mai mult decât ne era îngăduit, asupra concordanței dintre conștiința teoretică și conștiința comunitară, în locul unei concluzii a noastre, vom adăuga o secvență care, venind dintr-o poziție neutră, detașată, poate părea discordantă, dar nu și lipsită de semnificație cel puțin pentru această perspectivă de judecare a 'sentimentelor lingvistice': *Eu cred în primul rînd că individualitatea unei limbi iese în evidență pe fundalul universalității lingvistice, în accepția pe care acest concept o are la Chomsky. Româna este deci pentru mine, înainte de toate, un minunat mecanism lingvistic pe care românii, vorbitorii nativi, îl domină perfect și pe care eu, deși străin, l-am putut învoăța, chiar dacă nu perfect, pentru că este și acesta un caz printre atîtea altele de limbă umană posibilă. Trebuie să admit totuși că sunt posibile și alte puncte de vedere. Istoria deosebită a limbii române i-a conferit o înfățișare și un aspect particular și chiar un farmec aparte. L-aș caracteriza așa: româna are solide baze latine, dar are și o arhitectură complexă în care se fac cunoscute și elemente grecești, slave, balcanice. E un fel de corespondent european a ceea ce este engleza în Occident: engleza are baze germanice, dar influențe latine, romanice, scandinave etc. Amîndouă aceste limbi s-au caracterizat printr-o mare receptivitate, prin refuzul oricărui purism, atît de caracteristic în schimb limbilor ugro-finice. Româna și engleza: două limbi de vocație naturală europeană, sau, dacă vreți, globalizate "avant la lettre". (Renzi, 2002 : 90).*

## BIBLIOGRAFIE

1. Teodor MISAROȘ, *Din istoria comunității bisericești ortodoxe din R. Ungară*, Budapesta, 1990.
2. Dr. Florea OLTEAN, *Românii din Giulia în secolul al XIX-lea*, Giulia, 1999.
3. *Bătania, Pagini istorico-culturale*, sub redacția Mariei Berenyi, Budapesta, 1995
4. *Micherechi, Pagini istorico-culturale*, sub redacția Mariei Berenyi, Budapesta, 2000.
5. *Chitighaz, Pagini istorico-culturale*, sub redacția Mariei Berenyi, Budapesta, 1993.
6. Elena CSOBAL, *Istoricul românilor din Ungaria de azi*, Giulia, 1996.
7. V. RUSU, *Tratat de dialectologie românească*, Craiova, 1984.
8. Lorenzo RENZI, *Un afectuos și pasionat „ambasador” al culturii române în Italia*, Familia, nr. 4, aprilie 2002, Oradea, p. 87-90.
9. Eugen Coșeriu, *Lingvistica din perspectivă spațială și antropologică*, Chișinău, 1994.
10. Liliana IONESCU-RUXĂNDIOIU, *Conversația: structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, București, 1995.

## DIALECTELE NORVEGIENE AZI

KELEMEN ATTILA\*

Prezenta lucrare tratează situația actuală a dialectelor norvegiene și dorește să fie înaintea de toate o abordare sociolingvistică a temei propuse.

Starea și situația actuală a dialectelor norvegiene apar ca o consecință a unor factori social-politici, ca de altfel și schimbarea radicală survenită în modul de a privi dialectele.

Anii '70 au adus o serie de modificări în societatea norvegiană. În urma descoperirii unor vaste zăcăminte de titei în Marea Nordului, Norvegia a devenit peste noapte o țară bogată, o societate de bunăstare, un "oljenasjon" (națiune petrolieră, țară exploatoare de petrol). Pe de altă parte însă ample mișcări de protest (feministe, studentesti, ecologice etc.) au zguduit prospera societate norvegiană.

---

\* Kellemen Attila. Universitatea „Babeş-Bolyai”. Facultatea de Litere.

DIE NORWEGISCHEN MUNDARTEN HEUTE (Kurze Zusammenfassung in deutscher Sprache). Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem gegenwärtigen Zustand der norwegischen Mundarten, und ist hauptsächlich eine soziolinguistische Annäherung des behandelten Themas.

Der Zustand, die heutige Lage der Dialekte, sowie die Art und Weise, wie sie angesehen werden, erscheinen als Folgen etlicher sozial-politischer Faktoren.

Die 70-er Jahre brachten eine Reihe von Änderungen in der norwegischen Gesellschaft, die auch auf den Sprachzustand im Lande eingewirkt haben. Die Mundarten erlebten einen "Selbstbehauptungsprozeß". Wenn sie vor einigen Jahrzehnten verachtet wurden und als "ungebildet", "minderwertig", "vulgär" und "pöbelhaft" betrachtet wurden, änderte sich nun ihre Lage grundlegend im Vergleich zur Vergangenheit. Es ist keine Schande mehr, Dialekt zu sprechen, im Gegenteil sind die Norweger stolz auf ihre Mundart und verwenden sie mit Vorliebe. Man hört Dialekt in Rundfunkssendungen, auf Tagungen und auch im Parlament (Storting).

Die Sprachorganisationen hatten verschiedene Einstellungen zu diesem Problem. Noregs Mållag unterstützte die Mundarten mit der Losung: "Tal dialekt, skriv nynorsk!", d.h. sie ging für den Gebrauch des Dialekts im Sprechen und für die Verwendung des Neunorwegischen im Schreiben. Das hatte als Folge, daß die Nynorsk neue Anhänger gewann, aber die Anzahl derjenigen, die "ren nynorsk" ("reines Neunorwegisch") sprechen, verminderte sich beträchtlich.

Die norwegischen Dialekte unterscheiden sich voneinander. Um sich leichter zu verstehen, verwenden die Dialektsprecher aus den verschiedenen Gebieten des Landes eine "normalisierte" standardisierte Sprache. Viele Norweger sprechen Mundart zu Hause und verwenden Standardsprache in formellen Situationen. Wenn sie aber schreiben müssen, können sie zwischen zwei Möglichkeiten wählen, entweder die eine oder die andere Schriftsprache, d.h. Bokmål oder Nynorsk.

Es gibt auch in Mundarten geschriebene Schönliteratur, diese Werke sind aber nur für einen kleinen Leserkreis zugänglich.

Der heutige Zustand der norwegischen Mundarten, die Art und Weise, wie man sie behandelt, respektiert, ist ein gutes Vorbild für sprachliche Toleranz und beispielhaft für die Bewahrung der traditionellen Werte.

În 1972 populația a votat împotriva aderării la Comunitatea Europeană, acest lucru fiind conceput de politicieni ca un protest împotriva tendințelor de centralizare. Tot mai mulți norvegieni au reactionat negativ la adresa industrializării, a urbanizării, tot mai mulți simteau nevoia reîntoarcerii la "natural", la natură, la viața rurală. Totodată s-a manifestat o dorință puternică de descentralizare.

Aceste evenimente au avut influență și asupra situației lingvistice din țară, lucru care a constituit subiectul unor ramuri de știință nou apărute, ca sociolingvistica și psiholingvistica.

Descentralizarea dorită a avut loc și a condus la dezvoltarea comunităților locale. "Localul" începea să dobândească o însemnătate tot mai mare. Dialectele au trăit și ele un proces de "selvhevdelse" (afirmare de sine, autoafirmare). Poziția, statutul lor s-a modificat substanțial în comparație cu trecutul.

Cu doar câteva decenii în urmă dialectele au fost tratate cu dispreț, au fost considerate ca "udannede" ("inculte, necultivate") și "mindreverdige" ("inferioare"), privite ca ceva "vulgært og pøbelaktig" ("vulgar și plebeu"). Migrația de la sat la oras, contactul cu limba vorbită în orase au avut o influență nefastă asupra dialectelor. Tot mai puțini vorbeau dialect și la un moment dat se părea că în scurt timp dialectele vor dispărea.

Anii '70 au constituit punctul de cotitură. Ca efect al descentralizării și al dezvoltării comunităților locale, a fost susținut dreptul dialectelor în fața unei limbi standardizate. Vorbind dialect îți poți păstra cel mai bine propria identitate, se afirma tot mai des.

Utilizarea dialectelor a fost promovată cu bine cunoscuta lozincă (slogan): "Dialekten din er god overallt." ("Dialectul tău este bun peste tot.")

Prestigiul dialectelor a crescut enorm. Azi nu mai este o rusine să vorbești dialect, ba din contră, oamenii sunt mândri de acest lucru și dovedesc o predilecție pentru folosirea lor. În zilele noastre se poate auzi vorbindu-se dialect la radio și la televizor, la conferințe și chiar în Storting (Parlamentul Norvegiei).

Norvegienii aproape că nu-și pot imagina că în alte culturi ale lumii vorbitorii de dialect pot fi priviți cu dispreț și considerați "needucați", "inculti" sau "țărani", deși cu doar câteva decenii în urmă și la ei se întâmpla același lucru.

Fată de procesul de "autoafirmare" a dialectelor organizațiile de limbă din Norvegia au adoptat atitudini diferite. Tabăra de bokmål a fost măsurată, rezervată în declarații, Riksmålsforbundet chiar manifestând reticentă, organizațiile de nynorsk în schimb au fost foarte deschise, complente, cea mai entuziasmată dovedindu-se Noregs Mallag.

Făcând o mică digresiune, trebuie să amintim că bokmal (în traducere "limba cărții") și nynorsk (în traducere "norvegiana nouă") sunt cele două limbi oficiale din Norvegia. Bokmal și nynorsk (până în 1929 ele s-au numit "riksmal", adică "limba regatului" și respectiv "landsmal", adică "limba țării") nu pot fi considerate ca două limbi diferite, ele sunt doar două variante ale aceleși limbi, ale limbii norvegiene. Această situație este unică în lume și destul de greu de înțeles pentru străini.

Bokmål este de fapt "en fornorsk dansk", o daneză norvegianizată, mostenire a celor 400 de ani de dominație daneză (1450-1814), în timp ce nynorsk este o limbă norvegiană pură, artificial construită acum 150 de ani pe baza dialectelor din vestul țării de genialul lingvist Ivar Aasen. În 1885 ele au fost puse pe picior de egalitate printr-o rezoluție a Parlamentului, însă între aderenții lor, grupați în asociațiile de limbă Riksmålsforbundet respectiv Noregs Mallag, a existat întotdeauna o rivalitate, adeseori exagerată. Încercările de a unifica cele două variante într-o singură limbă "samnorsk" ("norvegiana comună") au eșuat în mare măsură datorită opoziției acerbe a celor două tabere.

Întorcându-ne la dialecte, am văzut că procesul lor de emancipare a stârnit reacții contradictorii în rândul organizațiilor de limbă.

"Noregs Mallag lucrează pentru dialecte și nynorsk" și "Noregs Mallag vrea mai mult nynorsk și dialect în viața publică și în cea culturală" putem citi într-un program editat de această organizație.

Mai mult, Noregs Mallag a pledat pentru folosirea dialectelor în vorbire în locul unui "ren nynorsk" ("nynorsk curat") și utilizarea nynorskului în scris. Astfel a lansat Noregs Mallag lozincă: "Tal dialekt, skriv nynorsk!" ("Vorbeste dialect, scrie nynorsk!")

Inițiativa organizației Noregs Mallag poate fi socotită o reușită, dacă ne gândim la faptul că pentru nynorsk a câștigat noi aderenți, iar regresul pe care l-a cunoscut nynorsk ca limbă de instruire a fost oprit. În acest context trebuie să amintim că dacă în 1944 1 din 3 elevi avea nynorsk ca "hovedmal" (în traducere "limbă principală", limba în care elevul respectiv învață la școală), astăzi raportul este de 1 din 6, adică un procentaj de 17%, restul de 83% alegând bokmål ca "hovedmal".

Actiunea de susținere a dialectelor a avut, implicit, și consecințe negative pentru nynorsk, întrucât numărul celor care vorbesc "ren nynorsk" ("nynorsk pur/curat") este la ora actuală extrem de scăzut. Acest așa-zis "nynorsk pur" poate fi întâlnit mai ales în emisiuni de radio și televiziune (unde minimum 25% din emisiuni trebuie să fie în nynorsk, lucru stipulat prin lege, dar rar se atinge acest procentaj) și pe scena teatrului "Det Norske Teatret".

În Norvegia există un mare număr de dialecte, fiecare având propriile caracteristici. Pe coasta de sud (Sørlandet) se vorbește un dialect foarte asemănător cu daneza. Zona este denumită de lingviști "den bløte kyststripe" ("fâșia de coastă moale"), întrucât în locul plosivelor norvegiene p, t, k se folosesc perechile lor sonore, consoanele "moi" b, d, g ca în daneză. Locuitorii din estul țării (Østlandet) vorbesc mai repede decât ceilalți norvegieni, și rulează r-ul, spre deosebire de cei din Bergen, care vorbesc cu așa-zisul "skarre-r". Dialectul trøndsk, vorbit în centrul țării, în Trøndelag, are frecvent apocopă.

Chiar și tonemele sunt întrebuințate diferit. Altfel se vorbește, sau mai bine zis se "cântă" vestnorsk (norvegiana de vest), care are "høytone" ("ton înalt, tonalitate înaltă"), și altfel østnorsk (norvegiana de est), care are "lavtone" ("ton scăzut/jos, tonalitate joasă"). Pronunția diferă și ea de la un dialect la altul.

Lexicul este în mare parte identic, există însă cuvinte și expresii specifice fiecărui dialect.

Între dialecte exista mai demult o anumită rivalitate: unele au fost considerate "mai frumoase", "mai selecte", dar desigur oricare dintre ele apărea ca "urât" în comparatie cu "limba cultivată" ("det dannede talemål").

Dacă în secolul trecut profesorilor li se recomanda "extirparea" dialectelor din scoli, astăzi dialectele sunt un mijloc de comunicare cu drepturi depline, elevii putând răspunde în dialect la orice întrebare a profesorului, fără să fie pedepsiti, ba chiar profesorul poate vorbi în propriul dialect.

"Dialectul este primul mijloc de comunicare pe care îl învățăm. El este o parte din noi de când suntem mici, și ne leagă de cei cu care creștem împreună. Dacă mai târziu îl punem deoparte, ne lepădăm de propria noastră origine" stă scris în revista "Malfront", publicatie a organizatiei de tineret al Noregs Mållag, Norsk Mallungdom. "Limba pe care o vorbim este cel mai folosit și cel mai bine folosit mijloc, pe care îl detinem. Putem considera că 80-90 % dintre norvegieni nu folosesc zilnic limba scrisă. Toti însă folosesc limba vorbită, dialectul."<sup>1</sup>

Când vorbitori de dialect din diferite regiuni ale țării se întâlnesc, ei încearcă să-si "normalizeze" dialectul pentru a înlesni înțelegerea. Acest lucru se întâmplă și în situatii formale. Acești vorbitori de dialect sunt în stare să se adapteze și să-si adapteze limba vorbită la situatii diferite, în împrejurări diverse fără dificultate. Este un fenomen des întâlnim că un norvegian vorbește dialect acasă și o limbă "normalizată", standardizată în situatiile formale.

Scriitoarea Karin Sveen povesteste despre viata sa, dând totodată o imagine vie despre situatia dialectelor în trecut și în prezent: "Am 45 de ani și am crescut în acelasi sat ca și Alf Prøysen. ... Mai târziu ne-am mutat la oras, și atunci la școală mi-a fost dat să aud că nu este "frumos" să vorbești dialect. După un timp am început să vorbesc limba de la oras la școală și dialect acasă. Și așa este de fapt și astăzi, cu familia vorbesc dialect, în rest limba de la oras, adică bokmål. Dar acum desigur, nu-mi mai este rusine să folosesc două limbi, din contră, acest lucru este un avantaj."<sup>2</sup>

Când însă un vorbitor de dialect trebuie să scrie, poate să aleagă una dintre cele două variante, ori nynorsk ori bokmal. Lozinca organizatiei Noregs Mallag a avut succes și a câștigat noi aderenti pentru nynorsk, dar nu trebuie să credem, că toti cei care vorbesc dialect au urmat sloganul, deoarece unele dialecte (de ex. cele din Østlandet, din estul țării) seamănă mai mult cu bokmal decât cu nynorsk, și în acest caz este de la sine înțeles că se preferă varianta bokmal ca limbă scrisă.

În anii '80 s-a manifestat o puternică tendință de a scrie în dialect. Încercări sporadice au existat desigur și în trecut, când folosirea dialectului, transpunerea lui fidelă în scris a conferit culoare locală în "heimstad-diktning" (variante norvegiană a germanului "Heimatsdichtung", un fel de literatură poporanistă), apoi în anecdote, scrieri satirice, în reportaje de ziar, în mod deosebit însă în acești ani s-a putut constata folosirea consecventă a dialectului în creatii literare.

Cel mai cunoscut scriitor norvegian care a scris în dialect a fost Alf Prøysen. Dialectul său din Telemark, unul dintre cele mai arhaice, a fost adeseori privit cu dispreț. Alf Prøysen a luptat pentru și a contribuit la creșterea respectului pentru acest dialect.

A scrie în dialect este un fenomen la modă astăzi, dar trebuie să recunoaștem că o operă scrisă în dialect este accesibilă doar pentru un cerc destul de restrâns de cititori.

Situația dialectelor norvegiene astăzi, modul în care ele sunt tratate dau un bun exemplu de tolerantă lingvistică, atât de caracteristică întregii Scandinavii, precum și un model, demn de urmat, de respect pentru valorile tradiționale.

### BIBLIOGRAFIE

1. Beito, Olav T.; Hoff, Ingeborg: *Frå norsk målføregransking*, Oslo, 1973
2. Bleken, Brynjulv: *Norskfilologene og sprogspørsmålet*, Oslo, 1970
3. Haugen, Einar: *Riksspråk og folkemål*, Oslo, 1966
4. Jahr, Ernst Håkon: *Innhogg i nyare norsk språkhistorie*, Oslo, 1992
5. Leite, Arild; Lundeby, Einar; Torvik, Ingvald: *Språket vårt før og nå*, Oslo, 1990
6. Libæk, Ivar; Stenersen, Øivind: *Norges historie*, Oslo, 1991
7. Mæhle, Leif; Lundeby, Einar; Grønvik, Oddrun (red.): *Fornyng og tradisjon*, Oslo, 1988
8. Maagerø, Eva; Selj, Elisabeth (red.): *Ta spranget*. Norsk samtidslitteratur i utvalg, Oslo, 1994
9. *Malfront*. Organ for Norsk Målungdom, nr.1/1976
10. *Noregs Mållag*. Årsmeldinger 1992-96
11. *Norsk språkråd*. Årsmeldinger 1992-96
12. Sandøy, Helge: *Norsk dialektkunnskap*, Oslo, 1987
13. Torp, Arne; Vikør, Lars S.: *Hovuddrag i norsk språkhistorie*, Oslo, 1993
14. Vinje, Finn-Erik: *Et språk i utvikling*, Oslo, 1978

### NOTE:

- 
1. *Malfront*. Organ for Norsk Målungdom, nr.1/1976, p.2
  2. Maagerø, Eva; Selj, Elisabeth (red.): *Ta spranget*. Norsk samtidslitteratur i utvalg, Oslo, 1994



## ECOURI ALE FILOSOFIEI LUI NIETZSCHE IN CULTURA ROMÂNĂ

DENISA PETREHUȘ\*

Oricât s-ar scrie despre Nietzsche, nu ar fi suficient pentru că subiectul în sine este inepuizabil și la modă. Volumul de față "Friedrich Nietzsche și cultura română interbelică" de Lucia Gorgoi vine să completeze lista titlurilor care există deja în fișierele bibliotecilor.

Lucia Gorgoi descoperă o carență în ceea ce privește receptarea lui Nietzsche în România și își propune ca lucrarea sa să fie o primă încercare în domeniu. Autoarea se oprește asupra culturii românești interbelice, cu precădere asupra literaturii și filozofiei. Cartea cuprinde 5 capitole, urmărindu-se linia de "filozofare" trasată de Nietzsche și preluată de Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, Lucian Blaga.

A citi această carte înseamnă a te lăsa furat de literatură. Lucia Gorgoi este criticul literar pe care trebuie să-l accepți în biblioteca ta fără prea multe reticente, căci ce este un critic literar, dacă nu un prieten cu care discuți despre lecturile tale, care face sau a făcut același lecturi ca și tine....?!

Ca orice autor, și Nietzsche a fost supus unor permanente fluctuații de interpretare, care s-au manifestat prin două tendințe diametral opuse: pe de o parte - aprobare a omului și gândirii sale, pe de alta critică incisivă a operei. Cu toate că întreaga creație a lui Nietzsche a suferit transformări continue în plan istoric și spiritual, ea deține o actualitate care nu se supune timpului. Karl Jaspers afirmă în acest sens: "Mi-a devenit limpede ce înseamnă Nietzsche. Influența sa în Germania nu va fi atinsă de nici un alt filozof. Dar se pare că orice atitudine, fiecare concepție despre lume, fiecare convingere își găsește parcursul în gândirea lui. S-ar putea ca noi să nu știm ce conține această gândire în totalitate și în ce direcție se îndreaptă ea..."

Nu se poate trece cu vederea preferința pentru aforism, prin care, afirmă Nietzsche, "eternitatea a devenit posibilă", spre deosebire de Schopenhauer, conform căruia "aforismul este doar un îndrumar pentru înțelegerea practică a vieții și pentru atingerea stării de liniște sufletească." Nietzsche însuși se autodefinește într-o scrisoare: « Ein Aphorismus -Mensch ».

Autoarea se oprește și asupra ideilor majore din opera lui Nietzsche: apolinicul și dionisiacul — fenomene complementare, care sunt manifestări psihologice ale visului și beției; eterna reîntoarcere a identicului ca fiind ideea majoră a gândirii nietzscheene; Supraomul- "creația mitopoetică" - a lui Nietzsche, corectiv adus omului contemporan lui; știința de putere — ca fiind „starea generală a ființei vii." Pentru Nietzsche critica modernității are în vedere valorile pe care le-a instaurat și care sunt valori ale "decadenței" și ale puterii "creatoare". Principiul vieții este lupta, exploatarea

---

\* Facultatea de Litere, Universitatea "Babeș-Bolyai", 3400, Cluj-Napoca, Romania.

și creația; sensul exploatării nu este unul social, ci individual și artistic, este vorba de a pune în valoare capacitățile fiecăruia, voința sa de putere activă și creativă. Ideea "omului superior" este anticipată de Dostoievski; Nietzsche va vedea în Napoleon sinteza dintre "subom" și "supraom".

Nietzsche este numit de Th. Mann "eveniment" european, care a exercitat o mare influență nu numai asupra filozofiei, ci și a artei și literaturii, psihologiei și criticii culturii. Artistul este creatorul însingurat, dar scopul artei sale este de a-l crea pe Dumnezeu. Nietzsche a exercitat și asupra expresionismului o influență remarcabilă. Kurt Hiller, unul dintre teoreticienii expresionismului, va afirma: "Nietzsche se numără printre cei câțiva gânditori remarcabili de la Echnaton încoace, deoarece în centrul gândirii sale se află acel inegalabil, pasionat "Da" spus vieții."

După ce Lucia Gorgoi dă exemple concrete de autori și opere din literatura germană (Thomas Mann, Gotfried Benn, Herman Hesse), se oprește și asupra literaturii române interbelice.

Între anii 1932 și 1934 a funcționat la București un cerc literar remarcabil, care unea în rândurile sale tineri de profesii și orientări diferite, elita tineretului capitalei și care se dorea a fi un model, un etalon. Acest grup se numea "Criterion", iar sufletul acestuia a fost P. Comarnescu. Acțiunile lor aveau drept scop punerea în discuție a problemelor timpului, cu care tânăra generație se confrunta în mod direct.

Nae Ionescu, personalitate antinomică, om de societate, nefixat în tipare de gândire, va practica o filozofie "deschisă". Ca și Nietzsche, cu a cărui filozofie a venit în contact direct în timpul șederii sale în Germania și pe care îl va cita adesea în prelegerile sale, și Nae Ionescu va concepe existența ca pe un experiment dând conaționalilor săi exemplul unei vieți de mare îndrăzneală și stil personal. Terminologic vorbind, preferința autorului se îndreaptă mai curând spre filozofare decât spre filozofie, având în vedere dimensiunea dinamică, de activitate în desfășurare a primului termen. Opțiunea sa este pentru o filozofie - căutare și nicidecum pentru una "înțepenită" într-o existență. Filozofia va deveni pentru Nae Ionescu modul personal de a trăi lumea, de a face acordul între structura spirituală personală și lumea din afară, întregul cosmos. În concepția sa, fiecare filozof începe prin a-și propune și impune propria metodă. Subiectivitatea își impune amprenta asupra filozofării. Nae Ionescu este reprezentant al filozofiei trăirii, practicând un fel de "Erlebnis-Philosophie", potrivit căruia omul, pe baza intuiției directe, are conștientă originea trăirii, "convingerea trăirii existenței sale" (Nietzsche).

Mulți filozofi occidentali vor ridica acest concept de "generație" la rangul categoric fundamental al filozofiei culturii. Mircea Eliade va cunoaște de timpuriu opera lui Papini, scriitorul fiind marcat profund de filozofia lui Nietzsche.

Autoarea se oprește asupra influenței nietzscheene asupra operei lui Mircea Eliade și surprinde anumite idei comune: moartea lui Dumnezeu; ideea că omul ar fi un stadiu aflat între condiția de înger și cea de animal, omul e supus tentațiilor de tot felul și starea apolinică se realizează numai prin trăirea dionisiacului. Eroi lui Eliade practică aventura ca experiență de viață, iar eroul devine instrument

major de cunoaștere. În aforismul 125 al lui Nietzsche apare Smintitul, care aduce vestea morții lui Dumnezeu. Această idee este forma existentă de manifestare a nihilismului prin negarea nu numai a creștinismului, ci și a valorilor pe care le implică. Astfel, conchide Eliade, moartea lui Dumnezeu este de o extremă importanță, pentru că este singura idee religioasă produsă de lumea occidentală modernă. Ideea fundamentală a gândirii lui Eliade este "coincidentia oppositorum", stând la baza conceptului de totalitate ontologică, în cadrul căreia dispar antinomiile: materie-spirit, Bine - Rău, sacru - profan. Pentru Mircea Eliade, ca și pentru Nietzsche, sunt doar aspecte consecutive ale aceleiași realități unice.

Lucia Gorgoi găsește un alt exemplu demn de remarcat; Emil Cioran scriitorul de origine română recunoaște că a venit de timpuriu în contact cu filozofia lui Nietzsche când a urmat cursurile liceului "Gh. Lazăr" din Sibiu.

Eseista americană Susan Sontag îl declară pe Cioran un "Nietzsche al zilelor noastre" și descoperă între cei doi asemănări uimitoare în privința concepției antiistoriciste, a stilului fragmentar și aforistic. "Sunt amândoi spirite chinuite de insomnie" avea să declare Cioran, subliniind substanța saturniană a amândurora.

Filozoful Gabriel Liiceanu, care și-a dedicat o bună parte din atenție gândirii filozofului german, îl numea pe Cioran "un Nietzsche contemporan trecut pe la școala moralistilor francezi. Majoritatea criticilor, atunci când fac referiri la asemănările dintre cei doi remarcă existența de natură nihilistă prezentă la ambii gânditori. Ca și pentru Nietzsche, viața înseamnă și pentru Cioran "principium individuationis", unicitate, pluraritate de forme cu existență efemeră. Omul veșnic nemulțumit este pedepsit cu căderea "sub timp", care este definitivă și iremediabilă. Viața începe acolo unde filozofia încetează și, în momentul în care, ajunși la capătul ei, înțelegem importanța dorinței de a găsi un sprijin în filozofie.

În ultimul capitol autoarea se oprește asupra influenței lui Nietzsche asupra lui Lucian Blaga. Încă din anii de liceu, Lucian Blaga este preocupat de cultura generală. În "Trilogia culturii" își exprimă în mod necondiționat admirația față de modele germane: "Cultura germană are conștiința măreției sale, dar ea se simte particulară, ea își cunoaște înălțimile și adâncimile, dar în același timp ea își dă seama de caracterul său local și individualist (...). Influența germană este mai mult de natură catalitică decât modelatoare".

Blaga analizează categoriile de "apolinic" și "dionisiac" în eseu "Nietzsche" (1925). Deși Blaga va opta pentru conștiință sistemică, va exersa pe tot parcursul vieții modalitatea de experiență aforistică: "Nietzsche a fost o mare încrucișare de drumuri(...), el este punctul de referință al tuturor stilurilor de viață a secolului XIX" (L. Blaga).

Momentul amiezii este, ca și la Nietzsche, clipa supremă a beatitudinii, a fericirii absolute „Vară, amiază, soare" sunt semnele sub care trăiește omul blagian, care devine astfel parte integrată a existenței. Lumea își trăiește preaplinul. Ca și expresioniștii germani, și Blaga încearcă crearea unui paradis terestru, al fericirii depline: "De prea mult aur crapă boabele de grâu / Ici, colo roșii stropi de mac / și-n lan / o față / cu gene lungi ca spicele de orz / Ea strânge cu privirea snopii de senin ai cerului și cântă" (L. Blaga).

Un alt aspect adus în discuție este dansul, văzut ca simbol al ascensionalității. Acesta apare atât la Nietzsche, cât și la Blaga, ca formă artistică a jocului înscris în ontologia "Welt-Spiel-ului", unde jocul ultim este principalul mod în care puterea se concepea pe sine ca joc nevinovat de copil. Dacă la Nietzsche dansatorul pe sârmă este omul care, trăind periculos, a învins angoasa existențială, dansul devine și la Blaga dimensiune cardinală a omului, care îl ajută în spiritul împovărării. Dansul este o piruetă" prin care ne desprindem treptat de materialitatea lumii. Dansul blagian s-a situat prin "joc" deasupra suferinței, el este cel care spune "Da" vieții și prin această condiție se situează în imediata apropiere a divinității: "O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob încătușat." Imaginea absenței lui Dumnezeu apare cu obstinație în versurile lui Blaga: "Am privit, am umblat, și iată, cânt / cui să mă-nchin, la cine să mă-nchin?".

Lucia Gorgoi subliniază faptul că Nietzsche și Blaga emit concepții asemănătoare despre originea și rolul artei. Pentru Nietzsche arta este o formă supremă de manifestare a vieții, dar și activitate de ordin metafizic; pentru Blaga omul apare în relația directă cu viața, dar ca și aceasta, el are acces la dimensiunea metafizică a existenței. Artă este mister și revelație, unitate și multiplicitate: "Artă și nimic altceva. Ea este marea mijlocitoare a vieții, ea este marea ispititoare a vieții, marele stimulent al ei." (F. Nietzsche)

Conștiința modernă a acceptat filozofia lui Nietzsche, care a deschis noi orizonturi și a pătruns până în cel mai intim loc al conștiinței moderne, iar concluzia Luciei Gorgoi va fi că "receptarea lui Nietzsche va avea loc în continuare și va cunoaște noi conținuturi și forme, transformări și configurații specifice timpului actual." Rămâne ca noi, cititorii, să demonstrăm acest lucru.

Lucia Gorgoi dovedește o atenție distributivă atunci când, cu minuțiozitate, "disecă" opera lui Nietzsche, iar volumul său este o exegeză pe care nici un om de litere n-ar trebui să o rateze.

## CÂTEVA MODALITĂȚI ALE FANTASTICULUI ÎN PROZA LUI CORTÁZAR

VIOREL RUJEA

În opera lui Julio Cortázar, scriitor argentinian, reprezentant de seamă al curentului literar cunoscut sub numele de *boom*-ul hispanoamerican, una din temele predominante este cea fantastică.

Situându-se în linia de descendență directă a modernismului hispanic, curent literar dominant în literatura spaniolă cât și în cea a țărilor din America Latină la începutul secolului XX, pentru scriitorul argentinian cercetarea zonelor ascunse, misterioase ale lumii înconjurătoare ori a profunzimilor nebănuite ale sufletului omenesc a constituit o preocupare constantă. O modalitate provocatoare pe care Cortázar o propune cititorului, de a descifra - sau, poate, a încifra- enigmele ce ne înconjoară este cea a lecturii universului în cheie fantastică. După cum știm, fantasticul în artă și îndeosebi în literatură este o temă veche despre care s-au scris sute de cărți care au încercat să-l circumscrie conceptual și să-i delimiteze granițele în raport cu alte concepte literare învecinate. Un studiu clasic este cel al lui Tzvetan Todorov, care postulează un principiu fundamental al oricărei ficțiuni fantastice: acela al ambiguității, al perpetuării neliniștii, al absenței oricărui răspuns definitiv, element absolut necesar pentru a evita riscul ca demersul fantastic să alunece fie spre alegorie fie spre miraculosul pur, caracteristic basmelor.

La Cortázar ca și la alți scriitori din generația lui, precum Borges sau Bioy Casares, fantasticul reprezintă nu un scop în sine ci un mijloc de a ne apropia de tainele universului prin puterea minții, a imaginației creatoare și nu prin simpla observare a unei realități căreia nu-i lipsesc elementele de decor neobișnuit, procedeu, acesrta din urmă, caracteristic reprezentanților curentului cunoscut sub denumirea de "realism magic", "lo real maravilloso", promovat de cealalt grup, cu nume nu mai puțin sonore, precum columbianul G. G. Márquez, guatemaltecul Miguel Angel Asturias sau cubanezul Alejo Carpentier. Pentru aceștia din urmă, a inventa o lume, un univers imagistic, ficțional, la marginea celei reale este lipsit de sens și inutil, întrucât vastitatea și diversitatea uimitoare a lumii reale conține deja toate elementele posibile, toate "minunățiile", singurul efort ce rămâne a fi depus fiind cel îndreptat spre descoperirea și transpunerea lor în cuvinte, alcătuind un adevărat universal verbal nu mai puțin fantastic. "Lumile ficționale", ca să folosim un termen lansat de o carte deja celebră, nu sunt, în concepția acestor autori un produs exclusiv al imaginației creatoare, ele se află inserate în universul real, iar ficționalitatea sau magia lor, caracterul lor fantastic, sunt doar simple probleme de perspectivă. Astfel, ca să dăm un exemplu din romanul arhicunoscut al lui García Márquez, *Un veac de singurătate*, pentru locuitorii din Macondo nu există un obiect mai fantastic decât un banal cub de

gheață. Lucru perfect explicabil, dacă ne gândim că pentru locuitorii zonei ecuatoriale experiența apei înghețate este una insolită, având darul de a le oferi o emoție cvasimistică. La ce bun, atunci, să mai inventăm, obiecte miraculoase, fanteziste precum neliniștitorul Aleph borgesian, sau labirintica bibliotecă din Babel. La fel, în romanele lui Alejo Carpentier, luxurianta natură tropicală, cu bogățiile și tainele ei nenumărate, cu speciile de animale și plante nemaivăzute care o populează este o permanentă sursă de uimire și stupefacție, lăsându-l pe cel ce știe s-o contemple la fel de perplex ca și când ar realiza o călătorie fantastică prin spații și timpuri nebănuite.

Situându-se la polul opus concepției realismului magic, Cortázar a ales calea ce duce spre imaginar. În romanele și povestirile sale el construiește o lume perfect coerentă din punct de vedere logic, un univers magic a cărui înțelegere necesită din partea cititorului un efort hermeneutic neîntrerupt, întrucât se bazează pe importanța detaliului aparent nesemnificativ, în realitate plurisignificativ și a unei exprimări intenționat aluzive, ambigue. Important nu este ceea ce spune cât ceea ce trece sub tăcere, sugerează sau lasă să se înțeleagă. Această tehnică narativă este ilustrată la modul cel mai elocvent în cele trei volume de povestiri intitulate simbolic *Ritos, Juegos, Pasajes*, Alianza Editorial Madrid, 1990 (citatele ce vor fi date în continuare trimit la această ediție, menționându-se doar numărul volumului în cifre romane și al paginii în cifre arabe). Simbolic, după cum reiese din povestirea intitulată "Verano" ("Vară"), singura în care menționează în mod explicit două din cele trei cuvinte ale titlului, într-un context în care capătă indubitabile conotații filosofico-metafizice, legate de sentimentul angoasei existențiale: "Pero no eran manías (...) más bien una respuesta a la muerte y a la nada, fijar las cosas y los tiempos, establecer *ritos y pasajes* contra el desorden lleno de agujeros y de manchas" ( II,174) (sublinierea noastră).

Modalitățile propriu-zise de realizare a fantasticului în proza cortazariană, îndeosebi în povestirile incluse în volumele citate, sunt dintre cele mai diverse, fiind vorba atât de teme deja cunoscute, clasice tratate de alți predecesori, mai mult sau mai puțin îndepărtați aparținând fie epocii baroce, fie celei romantice, fie celei modernisto-decadente ca de exemplu tema dedublării, a fuziunii dintre vis și realitate, cât și de altele, mai puțin oboșnite, care amintesc de literatura *science fiction*, cum ar fi cea lumilor pluridimensionale, a lumii ca proiecție mentală, a universurilor paralele sau a timpului ciclic, retrăibil prin metempsihoză.

Să luăm, de pildă, tema dedublării, prezentă atât în celebrul roman *Rayuela* cât și în povestiri scurte ca "Axolotl", "Lejana" sau "Las armas secretas". Tinând cont de multiplicitatea ipostazelor în care apare această temă în literatura clasică, putem distinge între două modalități diferite a ei: cea a *dedublării* și cea a *dublului* propriu-zis. Dublul presupune existența a două entități distincte, dar asemănătoare până la identificare, încât apariția unuia sau altuia dă loc la interminabile și inevitabile confuzii. Modelul clasic al dublului este William Wilson, din povestirea omonimă a scriitorului nordamerican E. A. Poe. Dedublarea, în schimb, presupune existența a două entități spirituale - "suflete", în termeni religioși - sau personalități, în termeni științifici care sălășluiesc, coabitează în același corp. Avem de-a face, de fapt, după cum spun psihiatrii, cu o personalitate scindată, schizoidă, dominată pe rând de una sau

alta din cele două ipostaze. Una dintre ele, de obicei cea malefică, o parazitează pe cea deja existentă, ca într-o posedare demonică. Cele două personalități se manifestă alternativ. Modelul clasic este "Doctor Jekyll și Mister Hyde" al scriitorului englez Robert Louis Stevenson. Putem, de asemenea, constata că cele două variante tematice, cea a dublului și cea a dedublării se pretează unei expuneri și abordări în registre stilistice diferite: prima ține mai mult de domeniul fantasticului miraculos sau al extraordinarului insolit, putând fi citită și ca o alegorie cu multiple chei interpretative (dincolo de cea strict patologică), pe când cea de-a doua ține exclusiv de domeniul prozei psihologice ce ilustrează manifestările enigmatice, aberante ale ființei umane în situații ce ar putea constitui obiect de studiu al unor discipline așa-zis științifice, precum psihanaliza sau psihologia abisală.

Între aceste două modalități, cea a dublului existând independent și a personalității dedublate se desfășoară o largă paletă de variante în operele unor scriitori precum Dostoievski (*Dublul, Demonii, Frații Karamazov*), Pirandello în romane precum *Răposatul Mattia Pascal, Unul, nici unul, o sută de mii* sau piese de teatru ca *Così è, se vi pare* ori *Come prima, meglio di prima, Unamuno (El Otro)* etc.

În *Rayuela*, romanul care i-a adus lui J. Cortázar celebritatea, avem de-a face cu două perechi de "dubli": o pereche masculină, Traveller și Horacio Oliveira și una feminină întruchipată prin Talita și La Maga, ambele perechi fiind despărțite în primele capitole de imense spații geografice (Horacio Oliveira și La Maga trăiesc la Paris, Traveller și Talita la Buenos Aires). Desigur, analizând dintr-o perspectivă mai amplă, în economia romanului tema dedublării capătă conotații mult mai profunde, fiind vorba de o întregă filosofie legată de tema căutării propriei identități.

Dimensiunea metafizică a temei dublului este prezentă și în povestiri, chiar dacă la o scară mai redusă. Astfel, în "Axolotl" avem de-a face cu un schimb de identități între două ființe aparținând unor regnuri diferite și trăind în medii diferite: o ființă omenescă și un pește cu o înfățișare bizară, fantastică chiar, trăind într-un acvariu. Se insistă, cu o artă a detaliului ce amintește de *Metamorfozele* lui Kafka asupra aspectului total neobișnuit al peștelui ce seamănă mai curând cu o ființă din altă lume: "Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (...) semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo. Por el lomo corría una aleta transparente que se fusionaba con la cola, pero lo que me obsesionó fueron las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas" (I, 201). Schimbul de suflete ce are loc în finalul povestirii este prefigurată printr-un procedeu stilistic la fel de neobișnuit, însă adecvat și extrem de eficient, acela al schimbării perspectivei narative în contextul aceleiași fraze, fără nici un semn grafic de delimitare, îngreunând într-o oarecare măsură înțelegerea textului (dacă lectura se efectuează superficial), ceea ce necesită un efort suplimentar din partea cititorului; astfel, în fragmentul de mai sus avem de-a face cu două voci, ambele exprimându-se la persoana întâi, replica "la parte más sensible de nuestro cuerpo", aparținându-i, evident, celei de-a doua, adică entității din acvariu. În pofida definiției "științifice" pe care naratorul o găsește într-o enciclopedie ("los

axolotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género amblistoma") și care-i permite să-i circumscrie ironic ca fiind mexicani ("Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados y por el cartel en lo alto del acuario"), vizitatorul își dă seama că are de-a face cu o ființă excepțională, care exercită o fascinație irezistibilă asupra lui, hipnotizându-l. Momentul în care-i întâlnește privirea este descris în termenii unei adevărate revelații ori experiențe mistice. Ochii par a fi orificiul prin care are loc transmigratia sufletelor: "Y entonces descubrí sus ojos, su cara. Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior. Un delgadísimo halo negro rodeaba el ojo y lo inscribía en la carne rosa de la cabeza vagamente triangular de la cara pero con lados curvos e irregulares (...)". Altă trăsătură neobișnuită a ciudatei ființe este nemișcarea: "A ambos lados de la cabeza, donde hubieran debido estar las orejas, le crecían tres ramitas rojas como de coral, una excrecencia vegetal, las branquias, supongo. Y era lo único vivo en él (...). A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino (...)". (202). Imobilitatea este cea care provoacă o fascinație hipnotizantă, și de asemenea ochii care cu priviri magnetice au darul de a fura sufletul celui ce-i contemplă: "Fue su quietud lo que me hizo inclinarme la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente. (...) Sus ojos sobre todo, me obsesionaban". "Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo." "(...) había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes". Dedublarea perspectivei narrative avansează în același ritm cu înfruntarea tăcută dintre cele două personaje, omul și ființa stranie, în legătură cu care se produce, spre sfârșit, o cumplită revelație: "Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales*" (sublinierea aparține autorului). Treptat, sentimentul de spaimă și groază ia locul celui de curiozitate și fascinație: "Les temía. Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiese atrevido a quedarme solo con ellos". În spatele aparenței de ființă înfricoșătoare și fantasmagorică vizitatorul necunoscut intuiește prezența unei realități inefabile și în același timp cumplite care se ascunde ca sub o mască. Cortázar folosește metafora măștii ca simbol al dedublării, asemenea multor altor scriitori înaintea lui: "Eran larvas, pero larva queire decir máscara y también fantasma". În final se produce inevitabilul: sufletul entității din acvariu trece în trupul omului și sufletul acestuia în axolotl, unde rămâne închis ca într-un sicriu iar vizitatorul își dă seama îngrozit că și celelalte ființe din acvariu aveau suflete umane și că între ele nu exista nici o posibilitate de comunicare: "Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber. Dar me cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino. Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era



un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. El estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. El horror venía (...) de creerme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles. Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente" (204). La sfârșit, confuzia dintre lumea din afară și cea dinăuntru acvariului pare a fi totală iar în plan narativ perspectiva din afară, preponderentă până la un anumit punct, cedează locul, definitiv, celei dinăuntru căci, de data aceasta, vocea narativă aparține ființei numită axolotl: "O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraba la cara del hombre pegada al acuario" (205).

Dacă în "Axolotl", povestire ce poate fi citită și ca o alegorie a singurătății și incomunicării, schimbul de suflete are loc între ființe aparținând unor regnuri diferite, în "Lejana", altă povestire tipică ce ilustrează tema dublului, această metepsihoză se produce între două ființe umane care își duc viața în regiuni aflate la mare depărtare una de alta. Alina Reyes, o tânără, frumoasă și îndrăgostită, aparținând clasei bogate, trăind, după cât se pare, la Buenos Aires, este obsedată, atât în vise cât și în stare de veghe de imaginea unei alte femei ce trăiește în Budapesta, în cea mai neagră mizerie, bătută și obligată de amantul ei să cerșească la capătul unui pod din capitala ungară. Aluzia la tema dublului este prezentă chiar din fraza de început a povestirii, scrisă, în prima ei parte, sub forma unui jurnal aparținând protagonistei, prin menționarea lui Dorian Grey, personajul dedublat din cunoscutul roman al scriitorului englez Oscar Wilde. Cerșetoarea din Budapesta, săracă, torturată și nefericită, trăind în suferință, este contrapartea întunecată a frumoasei, bogatei și aparent fericitei Alina Reyes. Protagonista, mare amatoare de palindroame și anagrame își dă seama de existența părții sale obscure anagramându-și propriul nume: Alina Reyes, "es la reina y...", "este regina și...", adică mai este și altceva în afară de regină. Așa că se hotărăște să pornească în căutarea celui "altceva", a celei de-a doua identități, făcând, imediat după nuntă, o călătorie în capitala ungară. În ultima parte a povestirii perspectiva narativă se schimbă: vocea protagonistei este înlocuită cu vocea autorului care ne relatează, într-un stil concis și fără echivoc inevitabila întâlnire dintre Alina Reyes și dublul ei: "Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general. Sin temor, liberándose al fin (...) estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar, y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares" (III, 98). Îmbrățișarea se dovedește a fi fatală căci prin ea are loc schimbul de suflete dintre Alina Reyes și cerșetoarea al cărei nume nu-l cunoaștem: "Cerró los ojos en la fusión total, rehuyendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular (...)". "Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadadas las mejillas y el pómulo mismo

doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. Al abrir los ojos (...) vio que se habían separado. Ahora sí, gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose" (98).

Dacă "Lejana" ilustrează tema dublului prin două personalități diferite, după modelul folosit de Edgar Poe în *William Wilson*, "Las armas secretas", una din povestirile cele mai frumoase ale lui Cortázar, este construită după modelul "Doctor Jekyll, Mister Hyde", al personalității dedublate, schizoide în care conviețuiesc, în permanent conflict, două ipostaze spirituale, două suflete. S-ar putea vorbi, de asemenea, despre reîncarnare sau metempsihoză (transmigrația sufletelor). Povestirea, scrisă, de data aceasta, din perspectiva narațiunii obiective la persoana a treia, este reprezentativă pentru maniera, specifică lui Cortázar, de a expune o intrigă prin folosirea unei tehnici speciale pe care am putea-o denumi a aluziei discrete sau a detaliului aparent nesemnificativ dar care, în realitate, e de o importanță covârșitoare, hotărâtoare pentru decriptarea și descifrarea corectă a textului. Am putea chiar afirma, fără să exagerăm, că o astfel de povestire nu poate fi înțeleasă corect decât la a doua sau la a treia lectură, căci scriitorul are grijă să-și ascundă bine semnele de identificare inserate în text, printr-un incredibil proces de semioză multiplă. Aceste semne - sau semnale - de recunoaștere sunt tot atâtea provocări adresate cititorului, care se vede obligat să desfășoare o adevărată muncă de detectivescă de descifrare. Desigur, satisfacția finală, când se ajunge, ca printr-o revelație la descoperirea intrigii și sensului povestirii, este de netăgăduit.

Simetria compozițională a povestirii este marcată prin existența a două cupluri de tineri îndrăgostiți: Pierre și Michèle, Roland și Babette. Personajul dedublat este Pierre, tânărul îndrăgostit, ca printr-o ironie a soartei, chiar de cea pe care o violase într-o existență anterioară, când venise în Franța ca ofițer nazist și fusese prins și executat de un grup din Rezistență din care făcuse parte, printr-alții, actualul lui prieten, Roland. Vechea identitate a protagonistului este semnalată discret, prin reminiscențe ale memoriei din viața anterioară, care-l torturează ca niște permanente obsesii și-l fac să aibă un comportament incoerent și contradictoriu, de neînțeles pentru cei din jur și, în primul rând, pentru prietenii și iubita lui. Frânturi de imagini disparate, evocând circumstanțele cronotopice ale violului (fosta casă a unchilor iubitei) și execuției (o pădure de la marginea orașului Enghien) apar peste tot în text, formând acel labirint semiotic de care aminteam mai sus. Astfel, în timp ce stă întins în pat în camera lui, așteptând-o pe Michèle, îi vine deodată în minte, fără nici un motiv, "pușca cu două țevi" și numele localității unde fusese executat: "No hay ninguna razón (...) para pensar en una escopeta de doble caño (...)". "No puede ser todo gratuito, que un mero azar decida Greene contra Michaux, Michaux contra Enghien, es decir, contra Greene. Incluso confundir una localidad como Enghien con un escritor como Greene..." (III, 122). Pe măsură ce avansăm cu lectura textului, semnele de recunoaștere ale memoriei anterioare se înmulțesc: refrenul obsedant al

unui cântec german ("im wunderschönen Monat Mai, als alle Knopsen sprangen"), globul de sticlă de la capătul scării în holul casei din Enghien ("sube una escalera después de rozar con los dedos la bola de vidrio donde nace el pasamanos"; "ahora te acuerdas, además subías una escalera, sí, la subías, rozabas con la mano la bola de vidrio donde nace el pasamanos, pero después Michèle ha dicho que en su casa no hay ninguna bola de vidrio"; "pero por qué se me tiene que ocurrir que hay una bola de vidrio en el nacimiento del pasamanos"), frunzele uscate care-i atinseseră fața când căzuse la pământ, împușcat ("y es como si las hojas secas se levantaran y le comieran la cara en un solo y horrible mordisco negro"; "Una imagen descompuesta en tantas palabras como hojas secas en el suelo"; "Pero no hay hojas secas en el Pont Neuf. Como si el no supiera que no hay hojas secas en el Pont Neuf, que las hojas secas están en Enghien"). Obsesia trecutului se accentuează în momentul în care Pierre află că Michèle locuise în anii războiului în casa unchilor ei din Enghien ("No sé cómo, pero yo estaba enterado de que viviste en Enghien"), atingând paroxismul în scenele de intimitate dintre cei doi, când chiar și trăsăturile feței par să se schimbe, făcându-l să semene cu fostul ofițer nazist, spre groaza fetei: "Cuando abre los ojos ve la cara de Michèle, su boca entreabierta, la expresión como si de golpe se hubiera quedado sin una gota de sangre. La mira sin entender, un vaso de coñac rueda por la alfombra. Pierre está de pie frente al espejo; casi le hace gracia ver que tiene el pelo partido al medio, como los galanes del cine mudo" (136). Scena seducției pare să repete, ca într-un oribil coșmar, scena violului, trecutul și prezentul se suprapun, timpul apare suspendat dintr-o dată, ca în atâtea alte povestiri ale scriitorului argentinian: "Pierre tiende las manos y apresa a Michèle, se alza hasta ella y la besa profundamente, busca sus senos bajo la blusa, la oye gemir y también gime besándola (...), de nada valdrá que quiera aferrarse a la bola de vidrio, el pasamanos (pero no hay ninguna bola de vidrio en el pasamanos), lo mismo ha de llevarla arriba y entonces como a una perra, todo él es un nudo de músculos, como la perra que es, para que aprenda, oh Michèle, oh mi amor, no llores así, no estés triste, amor mío, no me dejes caer de nuevo en ese pozo negro, cómo he podido pensar eso, no llores Michèle" (137). Prezența oglinzii ca metaforă-simbol a dedublării este inevitabilă: "El espejo le muestra a Pierre una cara lisa, inexpresiva, unos brazos que cuelgan como trapos, un faldón de la camisa por fuera del pantalón", iar circularitatea temporală este redată prin procedeul stilistic al intersectării celor două fire ale narațiunii: "Pero no es cierto, no puede ser que le haga daño por esperar sus palabras, inmóvil esperando que siga, viendo moverse apenas sus labios, y ahora va a ocurrir, va a juntar las manos y suplicar, una flor de delicia que se abre mientras ella implora, debatiéndose y llorando entre sus brazos, una flor húmeda que se abre, el placer de sentirla debatirse en vano...". În cele din urmă, vechea personalitate pare a se fi instalat definitiv, Pierre seamănă din ce în ce mai mult cu ofițerul nazist, nu numai fizic ci și comportamental, căpătând încă două din trăsăturile acestuia: violența oarbă manifestată prin lovirea fără motiv a câinelui ("La pedrada lo alcanza en mitad del lomo; Bobby aúlla y escapa, desde lejos vuelve a ladrar. Pierre apunta despacio y le

acierta en una pata trasera") și vocea spartă și bâlbâită, semn, pentru Michèle al recunoașterii definitive din final: "-Era la misma voz, Babette. Y entonces me di cuenta de que..."; "-Tartamudeaba, Babette, te lo juro... No es una alucinación, ya te dije que antes... Fue como si otra vez..." (140). Folosirea punctelor de suspensie este încă un procedeu din recuzita autorului ce optează pentru omisiunea elocventă din perspectiva căreia este mai important ceea ce se trece sub tăcere decât ceea ce se spune, întrucât sugestia și aluzia discretă deschid căi de opțiuni multiple în demersul hermeneutic. Ambiguitatea se păstrează și chiar se accentuează în dramaticul episod al fugii desperate și întoarcerii lui Pierre, căci nu știm dacă reîntâlnirea acestuia cu Michèle va duce sau nu la deznodământul tragic al morții fetei. Di nou, imaginile din viața anterioară se suprapun peste cele prezente iar scena, plină de suspans, seamănă izbitor cu un film *horror*: "(...) y entonces Michèle sonríe, suspira, se endereza tendiéndole los brazos, dice: «Pierre, Pierre», en vez de juntar las manos y suplicar y resistirse dice su nombre y lo está esperando, lo mira y tiembla como de felicidad o de vergüenza, como la perra delatora que es, como si la estuviera viendo a pesar del colchón de hojas secas que otra vez le cubren la cara y que se arranca con las dos manos mientras Michèle retrocede, tropieza con el borde de la cama, mira desesperadamente hacia atrás, grita, todo el placer que sube y lo baña, grita, así, el pelo entre los dedos, así, aunque suplique, así, entonces, perra, así". Scena finală, a dialogului dintre Roland și Babette este cea care ne oferă cheia înțelegerii celor întâmplate, ea conținând referințe sau aluzii mai mult sau mai puțin directe la toate imaginile obsesive care-l torturaseră pe Pierre ca reminiscente ale memoriei din viața anterioară (refrenul muzical, bâlbâiala, frunzele uscate, violul, execuția ca măsură punitivă).

Putem, de asemenea, observa că urmele evenimentelor tragice la care au luat parte se manifestă și asupra celorlalte personaje, traumatizate și torturate de vise și coșmaruri, povestirea apărându-ne ca o implicită dar totodată însuflețită pledoarie împotriva violenței și a războiului care distrug destine și conștiințe: "-Sí, era un cochino - dice Roland. El ario puro, como lo entendían ellos en ese tiempo. Pidió un cigarrillo, naturalmente, la ceremonia completa. También quiso saber por qué íbamos a liquidarlo, y se lo explicamos, vaya si se lo explicamos. Cuando sueño con él es sobre todo en ese momento, su aire de sorpresa desdeñosa, su manera casi elegante de tartamudear. Me acuerdo de cómo cayó, con la cara hecha pedazos entre las hojas secas" (143).

## DATIVUL POSESIV ÎN LIMBA ROMÂNĂ DIN PERSPECTIVA GRAMATICII RELAȚIONALE

ADRIANA TODEA\*

**ABSTRACT.** Relational Grammar regards the syntax of the clause as a structure that consists of several levels, from an initial to a final stratum. Thus, a multi-predicate clause, instead of displaying subordination, may contain distinct predicates in successive strata. This is the monoclausal analysis of predicate unions, which is based on the extension of the domain of chomeurs. In this context, the Romanian Possessive Dative, which expresses the correlation between the final indirect object relation of an argument and its thematic role of possessor, can be interpreted as the inherited possessor of a noun phrase, revalued to the first available position -indirect object- in a nominal union rather than a raised possessor in an ascension.

Termenul de dativ posesiv în limba română nu exprimă o realitate morfologică, un alt caz de exemplu, ci o combinație neașteptată, pentru cercetător, a unei forme gramaticale, cazul dativ, cu rolul tematic de "posesor". Această aliniere semantico-sintactică semnalează faptul că în lipsa "beneficiarului", relația gramaticală de complement indirect poate fi asumată/ocupată și de elemente cu alte roluri tematice, avansînd din structuri sintactice inferioare. Asemenea transformări în structura de adîncime pot fi excelent descrise de aparatul teoretic al gramaticii relaționale, teorie sintactică desprinsă din curentul chomskian în anii 70 (Blake 1990:1).

Gramatica relațională abordează structura propoziției dintr-o perspectivă multi-stratală și non-liniară. Setul de relații gramaticale, cum ar fi predicatul (P), subiectul, obiectul direct sau obiectul indirect, cuprinde noțiuni sintactice primare, care nu se definesc în funcție de poziția lor într-o reprezentare liniară sau în funcție de niște relații de dominanță (La Fauci 1988: 1-2). Relațiile gramaticale formează o ierarhie după cum urmează:

subiect	obiect direct	obiect indirect	oblic
1	2	3	obl

Relațiile gramaticale (RG-uri) numite *termeni primari* sînt 1, 2 și 3 (dintre care 1 și 2 sînt termeni *nucleari*), iar relațiile gramaticale non-primare se constituie într-un set deschis care include relații *oblice*, cum ar fi locativul, temporalul, instrumentalul etc.

---

\* Facultatea de Litere, Universitatea "Babeș-Bolyai"

Propoziția poate prezenta mai multe nivele sintactice distincte, numite *straturi*. Astfel, o propoziție *monostratală* este formată dintr-un singur strat sintactic, în timp ce o propoziție *multistratală* se constituie din două sau mai multe nivele. Elementul purtător al relației predicative este cel care inițializează nominalele ca subiect, obiect sau oblic în stratul inițial în funcție de valențele sale sintactice (La Fauci 1988: 2). Straturile următoare vor reflecta *reevaluări* (*avansări* [advancements] și *retrogradări* [demotions]) sau *construcții cu element expletiv* [dummy constructions] (La Fauci 1988: 2).

Relația de șomer [chomeur] este consecința reevaluărilor din structura de adâncime, reevaluări care trebuie să fie în acord cu *Legea unicității în strat* [Stratal Uniqueness Law]. Aceasta exprimă imposibilitatea ca două, sau mai multe elemente să ocupe aceeași poziție sintactică în același strat. Astfel, fenomene cum ar fi pasivizarea, care implică o avansare de la poziția de complement direct la cea de subiect, declanșează, în acord cu *Legea unicității în strat*<sup>1</sup>, retrogradarea subiectului inițial de la poziția de subiect la cea de subiect-șomer (termenul tradițional: complement de agent). Acest proces poate fi urmărit comparând structura activă și structura pasivă în exemplele [1] și [2].

[1]	1	P	2	3	
	Maria îi dă cartea lui Ion				
[2]	2	P	3	1	
	1	P	3	Cho	
	Cartea îi este dată lui Ion de către Maria.				

Relația de șomer este controlată de *Legea șomajului motivat* [Motivated Chomage Law] care restricționează asumarea acesteia la cazurile de potențială violare a Legii unicității în strat (La Fauci 1988: 4).

### Ascensiunea.

În exemplele [3] și [4] avem două structuri identice din punct de vedere semantic care atestă două structuri sintactice diferite determinate de valența sintactică a verbului impersonal "a părea".

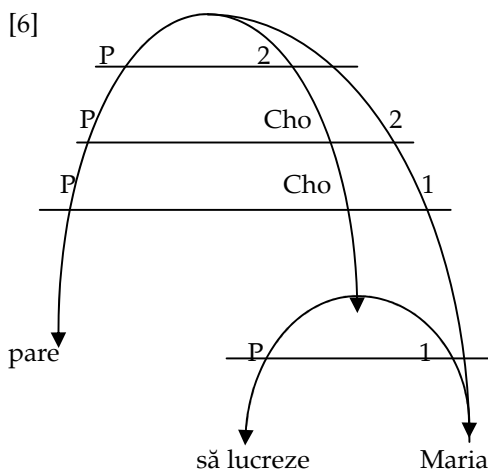
- [3] Maria pare să lucreze prea mult.  
 Maria<sub>i</sub> pare [t<sub>i</sub> să lucreze prea mult.]
- [4] Se pare că Maria lucrează prea mult.
- [5] [e] pare [Maria lucrează prea mult].

Gramatica generativă interpretează structura [3] ca o *avansare de la subiect la subiect*, adică a nominalului "Maria" de la poziția de subiect în structura sintactică

<sup>1</sup> Două nominale distincte nu pot fi purtătoarele aceleiași relații gramaticale primare în același strat. (La Fauci 1988: 4)

inferioară ("Maria lucrează prea mult.") la poziția de subiect în structura sintactică superioară (propoziția principală), lăsînd în urma sa o urmă coindexată (Chomsky 1986: 72-73). Afiț [3] cît și [4] derivă din aceeași structură de adîncime [5], în care "a părea" este impersonal - poziția de subiect nu este ocupată - iar "Maria" este argumentul predicatului din subordonată. Propoziția [4] preferă avansării poziționarea unui expletiv mut ca subiect formal al predicatului "a părea".

Sintaxa relațională interpretează propoziția [3] în termeni de *ascensiune*. Predicatul "a părea" este tratat ca inacuzativ. Pe scurt, ipoteza inacuzativă face distincția între două tipuri de predicate intransitive: predicatul inacuzativ își inițializează unicul argument, conform valenței sale sintactice, cu funcția de complement direct și nu de subiect- din această cauză aceste predicate pot forma adjective participiale-, iar un predicat inergativ inițializează un subiect și nu un complement direct, de aceea aceste predicate nu trec testul adjectivului participial.



Stratul inițial al propoziției superioare (principale) în exemplul [6] este inacuzativ, propoziția inferioară (subordonată) fiind inițializată ca obiect direct și nu ca subiect. Astfel, ascensiunea nominalului "Maria" la poziția de complement direct retrogradează propoziția inferioară la relația gramaticală de șomer. Acest lucru se datorează legii sintactice care reglementează fenomenul de ascensiune. *Legea succesiunii relaționale* [Relational Succession Law] prevede faptul că orice nominal nu poate fi promovat într-o structură superioară decât pe poziția sintactică a structurii inferioare sursă (Blake 1990: 94). Reevaluarea finală a nominalului "Maria" la poziția de subiect se datorează *Legii lui 1 final* [Final 1 Law] conform căreia în stratul final trebuie să existe un nominal purtător al relației de subiect.

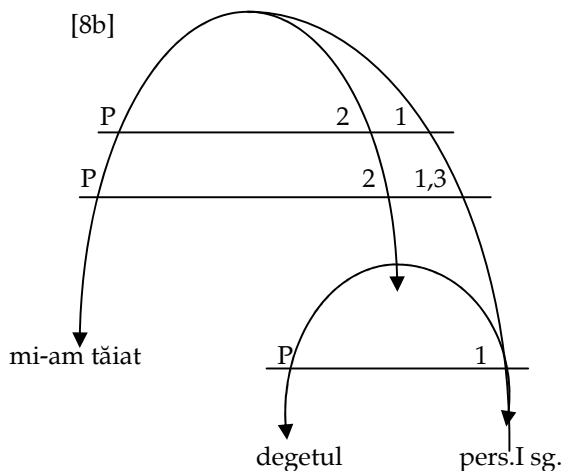
Dativul posesiv corelează rolul tematic de posesor cu complementul indirect. Posesorul este în mod evident un constituent al unui grup nominal; apariția sa pe poziția de complement indirect al unei structuri superioare sugerează posibilitatea unei ascensiuni. Exemplele [8] și [9] reflectă posibile ascensiuni ale posesorului în propoziția principală, iar exemplul [7] structura originală, dar neuzuală în limba română.

[7] \* Am tăiat degetul meu.

[8a] Mi-am tăiat degetul.

[9a] Eu m-am tăiat la deget.

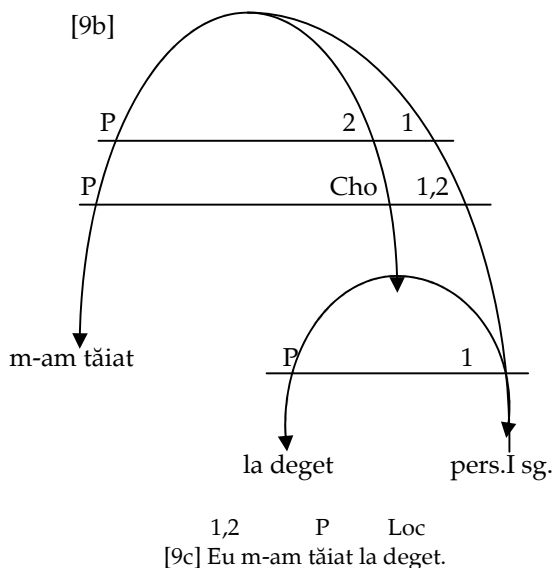
Structurile [8] și [9] sînt reflexive. În limba română, ca de altfel în toate limbile romanice, reflexivitatea este o problemă legată de marcarea multiatașamentului în morfologia verbului. Acesta constă în atribuirea a două relații de termen primar (1,2 sau 1,3) aceluiași nominal în același strat. În acest caz reflexivul nu are statut de nominal, ci este o particulă morfologică, nominală sau verbală, care marchează multiatașamentul (La Fauci 1988: 7). Marca reflexivă "m-/mi-" nu este purtătoare a nici unei relații gramaticale, și, după cum argumentează Carol Rosen referitor la reflexivul 'si' din limba italiană, aceasta nu are nici natură referențială, nici nominală, ci este o marcă ce semnalează multi-atașamentul (1984: 45), chiar dacă se declină după după persoană și număr.



Analiza structurii [8] prezintă ascensiunea posesivului din grupul nominal în structura superioară, propozițională, pe poziția de complement indirect, generînd multiatașamentul 1,3 al subiectului, marcat de cliticul reflexiv în dativ "mi-". Această analiză violează însă Legea succesiunii relaționale deoarece grupul nominal sursă nu este retrogradat la relația de șomer de către posesivul care ar trebui în acest caz să fie avansat la poziția de complement direct și nu la cea de complement indirect.



Structura [9] ar putea să satisfacă cerințele Legii succesiunii relaționale în măsura în care cliticul reflexiv în acuzativ "m-" marchează multiatașamentul 1,2 al subiectului, rezultat prezumtiv al avansării posesivului la poziția de complement direct. Totuși, e greu de admis că structura "la deget" este un complement direct șomer, ci mai degrabă poate fi interpretat ca Locativ (complement circumstanțial de loc), marcat de prepoziția "la".



În concluzie, ascensiunea posesivului dintr-un grup nominal în structura superioară propozițională nu constituie o analiză validă a dativului posesiv în limba română.

### Uniuni predicative

O uniune predicativă este caracterizată de două sau mai multe elemente care își asumă relația gramaticală de predicat în straturi sintactice succesive. Astfel, o propoziție multipredicativă nu se constituie pe principiul subordonării, ci pe predicatii distincte în straturi distincte. Structurile multipredicative sînt caracterizate de avansarea cliticilor din structura inferioară în structura superioară, ceea ce demonstrează că noul predicat moștenește argumentele predicatului anterior și le poate reinițializa cu un statut sintactic nou. Aceasta este analiza monopropozițională a uniunilor predicative, care se bazează pe extensia domeniului șomerilor de la relații gramaticale primare {1, 2, and 3} la relații gramaticale fundamentale {1, 2, 3, and P} (Davies and Rosen 1988: 55). Analiza monopropozițională permite descrierea unor structuri care implică pasive, auxiliare sau modale ca uniuni predicative.

- |   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| 1 | 3 | 2 | P |
| 1 | P | 2 |   |
- [10] Maria poate să ți le aducă
- |   |   |   |       |
|---|---|---|-------|
| 1 | 3 | 2 | P     |
| 1 | 3 | 2 | P Cho |
- [11] Maria ți le poate aduce.
- [12] \*Maria ți le poate să aducă.
- [13] \*Maria poate ți le aduce.

Structurile modale de mai sus demonstrează cel mai bine existența uniunilor predicative în ceea ce privește avansarea cliticilor. Structura modală [10] este în mod evident bipropozițională, modalul inițializînd nominalul "Maria" ca subiect, iar subordonata cu funcția de complement direct. Așa cum o demonstrează exemplul [12], cliticii nu pot avansa într-o structură bipropozițională, rămînînd mărci ale termenilor primari din subordonată. În exemplul [11] avansarea cliticilor demonstrează că termenii primari ai structurii inferioare au avansat în structura superioară ca rezultat al trimiterii în șomaj a predicatului inițial de către modalul care își asumă relația finală predicativă. Exemplul [13] arată că avansarea cliticilor în structurile monopropoziționale nu este opțională.

### Uniuni cauzative

Următoarele exemple sînt structuri cauzative intransitive [14], tranzitive [15] și ditranzitive [16] în limba italiană preluate din Blake (1990: 109). Avansarea cliticilor în exemplele [14c] și [15c] confirmă analiza monopropozițională ca uniuni predicative.

- [14a] 1 P  
 Maria parla.  
 "Maria vorbește."
- [14b] P 1  
 1 P Cho 2  
 Anna fa parlare Maria.  
 Anna face vorbi Maria  
 "Anna o face pe Maria să vorbească."
- [14c] Anna la fa parlare.  
 Anna 3sgfemAc face vorbi  
 "Anna o face să vorbească."

Exemplul [14a] este o propoziție intransitivă, iar [14b,c] este uniunea cauzativă corespunzătoare acestei structuri. Verbul cauzativ trimite predicatul inițial intransitiv în șomaj, inițializează un nou subiect "Anna" și moștenește subiectul inițial "Maria", plasîndu-l, pentru a evita violarea Legii unicității în strat, pe poziția sintactică imediat următoare în ierarhia relațiilor gramaticale, adică pe poziția de complement direct. Cliticul în acuzativ "la" în [14c] confirmă statutul de complement direct al subiectului inițial.

- [15a] 1      P            2  
 Maria scrie una lettera.  
 "Maria scrie o scrisoare."
- [15b]                    P            2      1  
 1            P            2      3  
 Anna fa scribere una lettera a Maria.  
 Anna face scrie o scrisoare Mariei  
 "Anna o face pe Maria să scrie o scrisoare."
- [15c] Anna gliela            fa scribere.  
 Anna 3dat:3sgfemAc face scrie  
 "Anna o face să scrie."

Exemplul din [15a] este o propoziție tranzitivă. După cum putem observa în diagrama stratală [15b], confirmată de natura cliticilor din [15c], predicatul cauzativ trimite predicatul inițial în șomaj, inițializează un nou subiect "Anna", moștenește argumentele predicatului inițial și retrogradează subiectul inițial moștenit la poziția de complement indirect - poziția sintactică disponibilă imediat următoare - pentru a evita violarea Legii unicității în strat.

- [16a] 1      P            2      3  
 Maria scrie una lettera a Mirna.  
 "Maria îi scrie o scrisoare Mirnei."
- [16b]                    P            2      3      1  
 1            P            2      3      Cho  
 Anna fa scribere una lettera a Mirna da Maria.  
 Anna face scrie o scrisoare Mirnei de către Maria  
 'Anna o face pe Maria să-i scrie o scrisoare Mirnei.'

În structura cauzativă ditranzitivă [16b] subiectul inițial "Maria" este însoțit de prepoziția care marchează subiectul șomer al pasivului. După cum se poate vedea în digrama stratală, pozițiile de complement direct și complement indirect sînt deja ocupate. Astfel, noul subiect inițializat de către predicatul cauzativ retrogradează subiectul inițial la statutul de subiect șomer.

Asemenea structuri cauzative pot fi întâlnite în italiană, turcă, cehă, hindi, persană, franceză și fiecare limbă poate prezenta diferite moduri de a retrograda subiectul inițial. Indiferent de poziția aleasă pentru retrogradare, un aspect al structurilor cauzative rămîne comun, și anume faptul că relațiile gramaticale inițiale nu sînt reinițializate de către predicatul cauzativ, ci sînt reevaluate la poziția sintactică liberă imediat următoare în ierarhia termenilor primari (Blake 1990:121).

### Structura predicativă a grupului nominal

Avansarea posesivului în structura propozițională superioară printr-o uniune predicativă pe o poziție sintactică primară liberă, după modelul cauzativelor (vezi în

special structura [15]) ar putea fi soluția pentru analiza dativului posesiv în limba română. O uniune predicativă între o structură propozițională și un grup nominal poate ridica însă unele probleme. O posibilă soluție o reprezintă interpretarea grupului nominal ca o structură propozițională cu nominalul regent ca predicat și posesivul ca subiect inițial. Cum un substantiv funcționează la nivel semantic și ca referent și ca predicăție semantică (descrie o proprietate a referinței), este posibil ca, din punct de vedere sintactic, să se îndeplinească același lucru, adică, în stratul sintactic inițial, substantivul regent să-și asume și relația de predicat și pe cea de obiect al predicăției. (Blake 1990: 124-126). O asemenea analiză ar explica, de exemplu, interpretarea prepoziției "of" în limba engleză mai degrabă ca prepoziție non-semantică, sau marcă, în opinia noastră, a șomerizării (vezi [17]).

- [17]
- |                                     |     |     |
|-------------------------------------|-----|-----|
| 1                                   | P   | 2   |
| a. Mary analyses the problem.       |     |     |
| "Maria analizează problema."        |     |     |
| 1                                   | P   | 2   |
| 1                                   | P,2 | Cho |
| b. Mary's analysis of the problem.  |     |     |
| "Analiza problemei de către Maria." |     |     |

În limba română (vezi [18]) structura grupului nominal conține o avansare pasivă a complementului direct inițial la poziția de subiect (semnalat de cazul genitiv) șomerizând agentul, subiectul inițial, care apare astfel marcat de prepoziția care însoțește în limba română complementul de agent, sau, conform gramaticii relaționale, subiectul șomer.

- [18]
- |                                      |   |     |
|--------------------------------------|---|-----|
| 1                                    | P | 2   |
| a. Maria analizează problema.        |   |     |
| P                                    | 2 | 1   |
| P                                    | 1 | Cho |
| P,2                                  | 1 | Cho |
| b. Analiza problemei de către Maria. |   |     |

### Uniuni nominale

Prezența posesorului în exemplele [19] și [20] cu funcția de complement indirect sugerează posibilitatea unei uniuni predicative între grupul nominal și structura superioară propozițională, astfel încât posesorul (subiectul grupului nominal) este moștenit de predicatul verbal "a citi/ a tăia" și reevaluat la poziția sintactică liberă imediat următoare în ierarhia termenilor primari, adică pe poziția de complement indirect. Substantivul regent al grupului nominal cedează relația gramaticală de predicat în favoarea noului predicat al uniunii nominale, pentru a nu viola Legea unicității în strat, și o reține pe cea de complement direct.

		1		P,2
	1	3	P	2
	1	3	P Cho	2
[19]	(pers.1sg.N)	Ți-am citit	cartea.	
		1		P,2
		1,3	P	2
		1	P Cho	2
[20]	(pers.1sg.N)	Mi-am tăiat	degetul.	

Dacă cliticul “ți-” din [19] marchează noul statut al posesorului în uniunea predicativă/ nominală, în exemplul [20] analiza implică statutul reflexivului în limba română de marcă a multiatașamentului. Astfel, în stratul uniunii nominale, posesorul-pers.1sg- este reevaluat la poziția liberă de complement indirect și, în același timp, este reinițializat de către noul predicat ca subiect, generînd multiatașamentul 1,3 al posesorului/ agent marcat în limba română de reflexivul în dativ. În ultimul strat posesorul/ agent cedează relația de complement indirect reținînd-o pe cea de subiect. În ambele structuri auxiliarul perfectului compus șomerizează predicatul din stratul uniunii nominale și îi moștenește argumentele fără a le reinițializa.

## BIBLIOGRAFIE

1. Blake, Barry J. (1990) *Relational Grammar*, Routledge, London & New York
2. Chomsky, Noam (1986) *Knowledge of Language. Its Nature, Origin and Use*, Praeger, New York
3. Davies, William and Carol Rosen (1988) 'Unions as Multi-predicate clauses', *Language* 64: 52-88
4. La Fauci, Nunzio (1988) *Oggetti e soggetti nella formazione della morfologia sintassi romanza*, Giardini Pisa
5. Perlmutter, David (1989) "Multiattachment and the Unaccusative Hypothesis: The Perfect Auxiliary in Italian", *Probus* 1.1: 63-119
6. Perlmutter, David and Paul Postal (1984) "Some Proposed Laws of Basic Clause Structure", *Studies in Relational Grammar 1*, University of Chicago Press
7. Rosen, Carol (1984) "The Interface between Semantic Roles and Initial Grammatical Relations", in Perlmutter and Rosen (eds.), *Studies in Relational Grammar 2*, University of Chicago Press

## BREVIAIRE D'ESTHETIQUE THEATRALE

MONICA NICIU\*

*«L'artiste est un solitaire qui écrit pour lui-même ou pour un public dont il n'a aucune idée précise. Lié à une époque, il s'efforce d'en exprimer les traits; mais cette époque est forcément sans visage.»*

*E.M CIORAN- «La tentation d'exister».*

Le paradoxe du théâtre se reflète dans les théories qui l'accompagne. Réflexions sur le texte (support matériel) ou commentaires sur la représentation (l'éphémère), tout évolue en spirale, sans jamais aboutir à un point d'irréversibilité.

Notre choix s'arrête au XXe siècle, aux repères théoriques que l'on pourrait appeler le parcours Jean Anouilh. C'est aussi une manière de présenter le contexte d'une œuvre théâtrale dont l'auteur est jeune et fait figure de moralité.

*«La grande nouveauté d'un XXe siècle qui, dans le domaine théâtral, commence vingt ans d'avance, c'est que les théories élaborées par les intellectuels et les dramaturges vont, sinon disparaître, du moins s'effacer au profit de celles des praticiens du théâtre.»<sup>(1)</sup>*

Les théoriciens du théâtre traitent des métamorphoses du texte dans son acheminement vers la représentation. Si nous accordons à cet «art dioptrique» qu'est le spectacle le statut de catégorie universelle, la soumission du texte à la représentation est motivée.

Artaud élabore une grande théorie, dont l'envergure se vérifie à long terme. Sa relation directe avec le plateau lui permet d'introduire les techniques non occidentales, de réaliser dans le creuset d'une scène-psyché un événement théâtral fait de rigueur, de géométrie, de combinaisons kaléidoscopiques.

A chaque fois la démonstration se mue en rite répétitif, mais aboutissant à des degrés d'émotion jamais les mêmes. Artaud préfère la marionnette démesurée qui efface le mot, traditionnellement destiné à faire voir.

Le sacré, l'extase, la violence et la transe participent de la célébration en tant que finalité du théâtre.

Il construit ses propres solutions (parfois utopiques) qui sont les clauses du contrat passé entre auteur, acteur, et spectateur. Un débat se développe autour de l'antinomie authentique/simulacre.

---

\* Monica Niciu. *Universitatea „Babeș-Bolyai”. Facultatea de Litere.*

*Some Reflections about the Art of Theatre. We try to understand the miracle of this ephemeral production.*

Our "heros" is Jean Anouilh and the research has to reconstruct the environment and the rules of the game for his time. The script represents a constant provocation, but it's not enough!

<sup>(1)</sup> Jean-Jacques ROUBINE - *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.124.

Le syncrétisme de l'art dramatique qui joue sur la pantomime, la danse, la musique, le chant, bref les valences du corps et de la voix, forme l'objet d'investigation d'Antonin Artaud, qui choisit la manière contrastive dans l'analyse d'un événement théâtral balinais. Les éléments psychologiques sont presque absents de l'évolution du sketch, il y a des situations-prétextes, mais l'intention est de fabriquer l'illusion d'une représentation théâtrale pure, sous l'empire de l'hallucination. Nous sommes en présence de schémas, de gestes et d'attitudes souvent brutales, de cris, de vêtements géométriques, de signes mais pas de mots.

"En somme les Balinais réalisent, avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur ou tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivité sur la scène. Ils démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création élimine les mots."<sup>(2)</sup>

«Heureuse correspondance entre geste, attitude et circonstance de vie évoquée, et surtout enrichissante au niveau de la théâtralité. C'est un spectacle-sortilège et le spectateur (cette fois A.Artaud) se trouve en présence d'«une sorte d'architecture spirituelle, faite de geste et de mimique, mais aussi du pouvoir évocateur d'un rythme, de la qualité musicale d'un mouvement physique, de l'accord parallèle et admirablement fondu d'un ton.»<sup>(3)</sup>

«Antonin Artaud récuse le modèle du théâtre pratiqué en Occident, théâtre asservi au verbal, à la représentation dialoguée, qui ne font qu'appauvrir le contenu du langage théâtral. Pour lui la rigueur de la mise en scène balinaise rappelle les formules mathématiques. Et la force inouïe de ce théâtre vient du jeu-créateur dont le langage est pré-verbal. L'acteur, son costume et ses gestes reconstituent un hiéroglyphe, un idéogramme de quelque «réalité fabuleuse et obscure que nous autres, gens d'Occident, avons définitivement refoulée.»<sup>(4)</sup>

Le face à face Orient/Occident est à la fois une requête de la «vraie» théâtralité et une démarche critique. Le théâtre, afin de s'épanouir en toute liberté, doit fuir le texte réalisé, la dépendance du support livresque. Mélange d'ironie et d'utopie qui vient miner l'autorité de la parole et proclamer l'avènement de la mise en scène. Le verbe banni, ce sont les «autres langages» qui trament le message. Mais le goût du psychologique continue à être une constante dans la culture de l'Occident. Certaines contradictions dans la démonstration d'Artaud sont autant d'échappatoires, de possibilités d'interprétation. Nous nous retrouvons devant un texte sans frontières où la présence d'une démarche syncrétique exclut l'intolérance.

Artaud inaugure-t-il la rupture entre l'offre théorique codée et l'Institution ? De toute manière c'est la voie qu'il suit, lui et d'autres réformateurs.

Tadeusz Kowzan trouve dans «Le Théâtre et son double» une information enrichissante pour la théorie du signe. Tout se joue autour d'un «mimétisme magique».

---

<sup>(2)</sup> Antonin ARTAUD- *Le théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964/1938, p. 80.

<sup>(3)</sup> Antonin Artaud- *op. cit.*, p.82-83.

<sup>(4)</sup> Antonin Artaud- *op. cit.*, p.107-108.

Le savoir-faire de l'acteur, son costume, sa voix ou l'éclairage qui l'accompagne, aussi bien que l'agressivité d'un discours théâtral provocateur, vont constituer «un mode d'emploi» pour le Living Theatre.

Un «théâtre de la cruauté» serait à même, comme les rites fondateurs, d'annihiler ce que nous appelons «chefs-d'œuvre», et surtout leur tyrannie.

Pour le théâtre contemporain le savoir d'Artaud se constitue en héritage, en événement esthétique incontournable.

Monique Borie fait le point sur l'aventure (la poétique) Antonin Artaud. Elle s'intéresse surtout à la valorisation de cet héritage, à son impact sur le théâtre contemporain.

Artaud est celui qui instruit le procès du texte tout-puissant et qui invoque preuves à l'appui, les circonstances aggravantes de la culture occidentale. Le corps est censé prendre la relève du mot. Le geste créateur est refait, de façon obligé, par le metteur en scène. C'est une autre partition qui s'élabore en toute liberté.

L'acteur, l'utilisation qu'il fait de son corps, restitue un spectacle à chaque fois unique.

Parmi les mots-fétiches d'Artaud apparaissent l'idolâtrie, l'idée magique, l'efficacité des formes, le double (comme force complémentaire), etc. Et Monique Borie précise:

«Il ne s'agit pas seulement pour lui de dénoncer le goût pour les grands textes de la littérature théâtrale et d'en finir avec eux, déchargeant ainsi la pratique du théâtre du poids que fait peser sur elle la tradition d'un langage littéraire. Il s'agit en fait de remettre en cause tout un héritage de pratiques significatives, où la cristallisation des formes par l'écriture a conduit à l'idolâtrie, c'est-à-dire, pour finir, à une conscience *spectatrice*, séparée du courant des choses.»<sup>(5)</sup>

On peut parler en termes d'efficacité à partir du moment où la parole devient geste (acte de parole). Artaud privilégie l'être, la présence vivante, qu'elle soit acteur ou spectateur. Pour lui, il importe d'abolir la passivité, la distance que tend à prendre le spectateur. Un acteur-provocateur l'obligera à agir, d'où la remise en cause du langage à tenir sur la scène.

Les techniques de l'acteur seront corroborées dans la réalisation d'un jeu-création étayé par une nouvelle axiologie des formes.

La représentation devient la somme des actualisations et non pas un rajout du texte. Au principe d'actualité réitéré par Artaud correspond, dans un autre registre, celui de l'unicité de l'événement théâtral.

Il y a un acte volontaire dans la réalisation d'une fiction qui remplit l'espace d'une scène, ce point de convergence. L'éloge du metteur en scène est présent dans les écrits de Henri Gouhier aussi:

«Synthèse d'art, le théâtre demande un art de la synthèse. Le metteur en scène lui est aussi nécessaire que le chef d'orchestre, qu'il soit l'auteur conduisant

---

<sup>(5)</sup> Monique BORIE- *Le corps et le texte : l'héritage d'Artaud dans la pratique théâtrale contemporaine*, Travaux de linguistique et de littérature, t.xx,2,1982, p.162.



lui-même son œuvre ou l'un des acteurs ou un artiste spécialement préparé à «régir» la représentation.»<sup>(6)</sup>

Et celui qui régit le spectacle peut choisir de rethéâtraliser la danse, la partition des marionnettes, ou bien choisir les masques à même de constituer le bien-fondé de sa démonstration.

Souvent, aux moments appelés «de crise» on constate chez le créateur du texte et/ou de la représentation un pèlerinage aux sources, mythologie, légendes, formules satiriques rappelant le théâtre de boulevard. Ce sera le cas de Jean Anouilh et de ses relectures des mythes grecs ou des biographies des personnages du Moyen Age.

Le XX<sup>e</sup> siècle occidental connaît trois grandes personnalités fortes et qui font date dans l'évolution de l'esthétique théâtrale: Artaud, Brecht, Sartre.

Bertolt Brecht, c'est un autre regard sur le théâtre. Il pose ses propres principes, met à profit métaphores et symboles, choisit l'attitude à adopter vis-à-vis du «rôle» ou bien transforme l'abstraction en art. Il est l'auteur d'une poétique dramatique qui privilégie la forme épique et décrypte les fausses conversations au théâtre. Le spectateur est conçu en partenaire, en présence active, ce qui implique des changements en ce qui concerne les techniques scéniques et le jeu de l'acteur.

La création de la fable se doit de précéder de près sa représentation, ce qui permet de minimiser les effets de routine, de démonstration «consacrée». La pièce s'organise autour d'une progression non linéaire où le critère d'objectivité est sans intérêt. Raconter ou écouter une histoire (en grec *historia* signifie enquête) créent l'effet de mise en perspective.

Le nom de Brecht renvoie à l'étiquette «théâtre engagé», non sans évoquer l'idéologie communiste et les combats politiques de l'époque. D'où l'importance du choix du titre, comme didascalie initiale. D'ailleurs, on constate chez lui, tout comme chez Jean Anouilh, une richesse et une grande précision dans le contenu des didascalies. Et Jean Anouilh est pour nous le "personnage" d'une ample recherche qui se propose de structurer l'environnement esthétique et critique de cet écrivain de théâtre.

L'utopie frôle ce projet d'un théâtre total dont l'architecture est modulable et où tout concourt à l'effet de théâtralité: la maîtrise du masque, les objets qui font vrai, le système d'éclairage, etc... .

Brecht conçoit le théâtre au service du peuple, mais, en éliminant le penchant vers le dogmatisme. Le choix de la formule épique lui permet de mieux jouer le texte.

Parfaitement conscient du rapport entre Théâtre et Histoire il s'intéresse surtout à des moments limites où l'utopie d'un modèle concentrationnaire domine l'histoire.

La cruauté se transforme en humour décapant. Mais à la différence d'Artaud (un exorcisme bénéfique), pour Brecht les effets ne sont pas toujours ceux d'une magie curative et il craint les retombées de l'identification.

---

<sup>(6)</sup> Henri GOUHIER- *L'essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968, p.67.

Malgré la distanciation, une lecture poétique du spectacle s'avère possible et c'est la conclusion de Martine David:

«En effet, même dans le théâtre de Brecht, où l'auteur, conscient de la fascination que peut exercer le théâtre, veut casser systématiquement l'illusion théâtrale, par la structure de ses pièces, par l'introduction de *songs*, par le jeu «distancié» des acteurs, ces « instants délicieux et si rares» existent ;il est nécessaire que le spectateur croie d'abord à ce qu'il voit pour pouvoir ensuite prendre ses distances, juger et agir.»<sup>(7)</sup>

Brecht est un incontournable pour sa «leçon» concrète de théâtre. Il appréhende les contraintes du travail théâtral, son déterminisme spatial et temporel, le va et vient entre démonstration, destruction, reprise, bref le geste d'un Sisyphes heureux.

Sa démarche est dialectique et il y a chez lui la tentation de déplacer l'histoire sur la scène.

En tant que théoricien il saura exploiter la triade hégélienne. La synthèse humaniste, à savoir les droits de l'individu face aux exigences de la (sa) collectivité, est envisagée à travers la distanciation, à l'attitude critique (polémique) de l'acteur.

Dans la création de Brecht, à l'impossible réconciliation correspond la fragmentarité.

Le spectacle, sa mise en œuvre, se fait voir. Il se fabrique au fur et à mesure, ce qui fait que le matériau, les objets, deviennent de vraies paroles scéniques. On parle aussi du «concret brechtien» qui sous-tend le gestus social de l'acteur, étant constitué de fragments de réalité, autant de pièces à conviction. Mais dans ce travail de laboratoire on reconnaît le concret, l'abstrait, la philosophie et l'histoire, l'être vivant et le personnage:

«En d'autres termes, ce qu'il convient de restituer au théâtre de Brecht et à tout théâtre qui se réclame de celui-ci, c'est son caractère expérimental. (...) L'objet à explorer n'est pas supposé connu. Il est donc exclu de le reconstruire dans sa totalité. On en a seulement des données partielles. Il s'agit de mettre ces données en mesure de se combiner en dehors de leur contexte spécifique, dans des circonstances générales supposées, et d'amener le spectateur à observer les combinaisons ainsi obtenues, afin de prendre position par rapport à elles et au contexte dans lequel elles peuvent advenir.»<sup>(8)</sup>

Brecht, esthéticien de marque, insiste sur le principe de cohérence qui doit régir la représentation. S'il emprunte au naturalisme l'usage, sur la scène, d'objets appartenant au quotidien banal, ce «monde de choses» aura une finalité différente. Pour lui il importe de restituer l'opposition familier vs. aliéné.

Sous certains aspects on peut rapprocher la création de Brecht du théâtre d'agit-prop, y déceler les traces d'une propagande pour la cause. C'est l'époque où se définissent les critères du théâtre populaire appelé à amorcer le processus de décentralisation et à refuser l'académisme.

---

<sup>(7)</sup> Martine DAVID- Le théâtre, Paris, Edition Belin, 1995, p.322.

<sup>(8)</sup> Bernard DORT - *Théâtre en jeu-1970-1978*, Paris, Edition du Seuil, 1979, p.91.

Jean Anouilh rejoint Brecht dans l'exigence et l'élégance de la mise en scène et dans le fait qu'il adapte son mode d'emploi théorique pour mieux jouer son propre texte.

Ils ont encore en commun le goût exacerbé de l'ironie qui parfois peut sauver de la fixation à l'intérieur d'un modèle voué à la désuétude.

Bertolt Brecht met son cachet surtout sur la production théâtrale française des années 60. Peut-être est-ce également une réaction de rejet du Boulevard qui est signe de médiocrité. On saurait reconstituer le «scénario» de la découverte et de l'ascension de Brecht en France, mais ce qui importe c'est de reconnaître l'adoption de ses catégories: illusion théâtrale cassée, texte épique, contradiction, sens critique et plaisir du public.

Dans son commentaire sur le théâtre de Brecht, Jean-Jacques Roubine conclut:

«S'il suggère qu'il faut agir, il ne dit jamais comment. Il ne propose pas de modèle à imiter. Il n'énonce pas de doctrine morale. Il vise seulement de permettre au spectateur de prendre conscience de sa propre condition historique et d'en tirer les conséquences qu'il croit justes quant à son comportement à l'intérieur d'une situation spécifique qui est la sienne, et qui n'est que la sienne.»<sup>(9)</sup>

La production de Brecht, comme celle d'Anouilh, se place sous le signe de la Raison. Les prémisses et les métaphores en sont différentes mais on peut déchiffrer les coordonnées d'un monde à changer. Et les personnages ont leurs cases bien définies dans la hiérarchie sociale, ce qui permet de cultiver la dérision. Anouilh est un dessinateur doué qui invente son décor, alors que Brecht joue sur l'impressionnisme des objets. Sa narration prend appui sur des faits historiques et exploite les mentalités et les attitudes en situations limites (guerre, terrorisme, etc...)

Il importe (voir aussi J.Anouilh), il est vital même de dire Non, d'être en harmonie (accord) avec soi-même et avec les énergies positives de ce que nous considérons, à un moment donné, «notre monde ».

L'analyse de Paul-Louis Mignon signale un possible danger:

«Le tempérament puissant du poète, la vigueur d'un humour aux attaques bouffonnes, ont une séduction qui risque de détourner l'attention de l'essentiel »<sup>(10)</sup>

Ce ne serait qu'un faux signe si la représentation était censée provoquer le plaisir esthétique.

Le «Petit Organon pour le théâtre» se veut une réplique, toutes proportions gardées, aux textes illustres d'Aristote. Dialectique, idéologie, écriture théâtrale et

---

<sup>(9)</sup> Jean-Jacque ROUBINE- *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.139.

<sup>(10)</sup> Paul-Louis MIGNON- *Panorama du théâtre au XXe siècle*, Paris, Editions Gallimard, 1978, p.247-248.

travail de mise en scène deviennent complémentaires dans l'élaboration de ce projet esthétique. Son choix, déclaré et proclamé est celui du divertissement.

Ecrit en 1948, ce véritable «Code de Brecht» réunit tous les volets d'une expérience théâtrale exceptionnelle sous le signe d'un plaisir qui provoque, voire même instruit. Car, c'est un théâtre envisagé comme une affaire à défendre.

A l'encontre d'Aristote, Brecht affirme:

«Même lorsqu'on parle d'un genre élevé et d'un genre bas de réjouissances, l'art vous oppose un visage de glace, car il souhaite se mouvoir à un niveau élevé et à un niveau bas, et d'être laissé en paix si, de la sorte, il réjouit les gens.»<sup>(11)</sup>

A chaque époque son théâtre et les reproductions seront «d'une autre sorte». La principale différence se place au niveau de la manière de raconter, car la vie sociale, à l'avènement de l'ère industrielle, reflète un nouveau déterminisme.

La lutte des classes est un cliché qui appartient au choix idéologique de Brecht. Le collectif tente de supplanter l'individuel et la vie des hommes n'est plus concevable qu'en commun. Invités aux représentations d'un théâtre engagé, ils participeront à une reconstitution destinée à rendre leur vie «plus légère».

L'idée d'un renouveau dans le théâtre est le leitmotiv de certains articles. Il nous faut un autre art qui transforme et nous transforme. Parmi les moyens théâtraux proposés il y a intérêt à nous arrêter à «l'effet de distanciation», vrai stimulant qui provoque l'étonnement du public:

«Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait connaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. Les théâtres antique et médiéval distancaient leurs personnages avec des masques humains et animaux, le théâtre asiatique utilise aujourd'hui encore des effets de distanciation musicaux et pantomimiques.»<sup>(12)</sup>

Tout cela implique d'autres règles concernant l'art de l'acteur. Le personnage se construit en fonction des autres personnages, c'est un jeu qui se joue à plusieurs. Et sur le même ton didactique, Brecht explicite le rapport entre le gestus social et le domaine gestuel, pour en venir à la fable (plutôt sa fable).

Mais, qu'est-ce qui fait, selon Brecht, la gloire du Théâtre?

C'est la magie perpétrée dans un creuset où l'herméneutique de la fable produit le message, tout en prenant ses distances ironiques. Et l'acteur-magicien entreprend le reste, sans oublier qu'il sait très bien faire équipe.

Incontournable, Bertolt Brecht, évoqué maintenant et ici, dans notre démarche provisoirement fragmentée.

---

<sup>(11)</sup> Bertolt BRECHT- *Petit Organon*, Paris, L'arche, 1978, p.15

<sup>(12)</sup> Bertolt BRECHT- *op. cit.*, p.57.

**RECENZII - BOOK REVIEWS**ERIC CLEMENS, *Façons de voir*\*

Paru dans la collection «Esthétiques hors cadre», l'ouvrage d'Éric Clémens propose une démarche esthétique qui allie la pensée phénoménologique à l'analyse picturale. Car l'esthésique (la perception) ne peut apparaître que par le biais de l'esthétique (la fiction). Étudiant le rapport entre la *vue* et la *vision*, le théoricien met en évidence les «différences entre *physique* de la vision et *esthétique* de la vue». Le résultat en est la déconstruction de l'acte de voir en plusieurs facettes divergentes, ce qui se reflète dans le titre au pluriel, *Façons de voir*. Sa réflexion se veut phénoménologique et non simple interrogation philosophique vu qu'elle s'éloigne du dire au profit de l'apparaître.

Les titres des sections du livre: *Défigurations*, *Figurations* et *Infigurable* refont le processus ternaire de l'invention littéraire, tel qu'il est conçu par l'auteur. Les composantes de la fiction seraient ainsi: la *destruction*, la *formation* et l'affrontement à l'*impossible*. Autrement dit, la fiction suppose la destruction des représentations culturelles précédentes, opérant en même temps une construction, une «formation littéralement in-é-dite qui cherche à figurer» tout en se confrontant à l'impossible qui échappe au dire.

Dans le parcours théorique de Clémens, la défiguration est la contrepartie de la figuration. Réciproquement, la figuration implique comme facteur créateur la défiguration. Pour reprendre les mots de l'auteur, la figuration dépasse toute dimension reproductrice; elle apparaît comme déformation de la vision donnée, comme façonnement du matériel existant. La déformation est par conséquent un acte constructif puisqu'elle entreprend la libération de la formation

afin de générer une nouvelle combinaison. Simultanément la figuration apparaît de la confrontation avec l'impossible à voir et en devient la concrétisation.

La première section reprend les lignes de force de la pensée de Max Loreau et partant elle fait une incursion dans l'histoire de la philosophie pour aboutir à une «critique du privilège de la vue». De Platon à l'imagination kantienne et à l'intuition de Husserl, la vue est mise en relation avec la pensée, étant réduite à une dimension idéale et passive. L'expérience du corps et celle du langage sont proscrites et c'est précisément leur récupération que Clémens tente de réaliser. Reconsidérant des ouvrages pertinents de ce domaine, tel *l'Homo pictor et la différence de l'homme* de Hans Jonas, *L'Idée d'image* de Marie-Claire Ropars ou les *Cœuvres complètes* de Roland Barthes, l'auteur procède à une «critique de l'image». A une opinion générale de l'image comme reproduction instantanée de l'identifié, il oppose une conception dynamique de l'image en tant que processus de figuration conditionné par la rupture de la ressemblance objective.

Le deuxième chapitre, *Figurations*, fait une mise à point de ce que l'on appelle une approche anthropologique et psychanalytique de l'acte de voir afin de distinguer les circonstances objectives de la genèse de la vue en tant que trait distinctif de l'humain. En s'appuyant sur l'œuvre d'André Leroi-Gourhan, l'apparition de l'anthropien est attribuée à l'action du symbolique sur les conditions physiques. Le point de vue de la psychanalyse est emprunté à Lacan avec ses *Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* pour souligner que l'inconscient

intervient entre perception et conscience ou encore dans la vision du sujet. La primauté du regard, préexistant à l'œil et à la vue, est mise en question à partir de la phénoménologie du visuel de Merleau-Ponty. L'acte de structurer la vue se rattache à la formation du *parlêtre*, du corps de langage, et surtout à la division qu'entraîne le regard de l'Autre.

Centré sur la figuration et la défiguration, les deux actes créateurs, l'ouvrage se termine sur l'étude de ce qui les défie: l'*Infigurable*. L'esthéticien examine l'état de la question dans la peinture, centrant sur ses moyens de mettre en jeu l'invisible. La couleur et le mouvement sont susceptibles de marquer l'affrontement à «l'impossible à voir» et d'en tracer les éléments: la lumière et la transparence, le monde changeant et le temps.

La vue devient alors poureic Clémens une expérience qui exige la fiction. Elle ne s'identifie pas à la simple contemplation oculaire, mais à la formation d'un autre *voir*, situé dans l'*entre-voir*. Garder la distance, désencadrer les choses, les soustraire au réel codifié, subir le regard de la chose qui divise la vision sont autant d'étapes nécessaires pour le fonctionnement de la vue. La peinture cesse d'être la toile-miroir ou le tableau-fenêtre pour devenir un écran entre l'œil du peintre et l'objet de sa perception. Leur échange réciproque et répété engendre le rythme et le logos pour entraîner la figuration.

AURORA BĂGIAG

MARC QUAGHEBEUR et LAURENT ROSSION (dir.), *Entre aventures, syllogismes et confessions. Belgique, Roumanie, Suisse*, P. I. E. – Peter Lang, Bruxelles, 2003, 373 p.

En avril 2002 le Centre d'Étude des francophonies de l'Université de Bucarest, dirigé par le professeur Radu Toma, organisait en partenariat avec l'Université catholique de Louvain, les Archives et Musée de la Littérature et la fondation Pro Helvetia un colloque intitulé «Lire/Écrire: trois francophonies européennes». Le but du colloque était d'analyser les différences aussi bien que les similitudes dans l'évolution de la littérature de langue française de Belgique, de Roumanie et de Suisse. Le volume reproduit également les contributions d'autres spécialistes invités: Françoise Fornerod, Olga Gancevici, Ecaterina Grün, Sylvie Jeanneret, Agnese Silvestri.

Dès l'*Avant-propos*, Marc Quaghebeur explique le titre: les termes représentent chacun une nation ayant le français en partage, la raison de ce rapprochement étant le fait que «les études et entretiens rassem-

blés dans ce livre renvoient toujours à des fantômes originaires» (p. 14). Dans ce sens, la littérature suisse garde l'empreinte des *Confessions* de Rousseau, la démarche littéraire belge est marquée par les *Aventures d'Ulenspiegel* de Charles De Coster, tandis que la francophonie roumaine se rapporte aux *Syllogismes de l'amertume* de Cioran. Laurent Rossion met en évidence la confrontation constructive des trois espaces.

Les deux parties du volume, *Trajets d'écriture* et *Trajets de lecture*, sont placées sous le signe du ternaire. À l'occasion de la table ronde *Trois situations* Irina Bădescu, Marc Quaghebeur, Sylviane Roche et Gilles Revaz ont révélé leurs perspectives individuelles à propos du champ littéraire francophone. D'une grande importance est le questionnement sur l'identité des auteurs roumains dans le contexte de la littérature européenne. Irina Bădescu, qui

sert de «mémoire de service» (p. 25), retrace le parcours du littéraire roumain en rappelant sa spécificité au sein d'une latinité isolée. D'autres entretiens avec Laurent Rossion sont regroupés sous le nom de *Trois positionnements d'écriture*, qui réunit les opinions des participants sur les écrivains francophones co-nationaux face à la langue française et à la France (vue ou non comme entité-centre). Signalons également l'article de Laurențiu Zoicaș traitant des problèmes de la traduction du français vers le roumain et du roumain vers le français.

Quant à la deuxième partie, *Trajets de lecture*, elle ne propose plus une perspective générale des francophonies, mais des démarches ponctuelles, monographiques sur les auteurs des trois espaces: Paul Willems, Henry Bauchau, Emil Cioran, Matei Vișniec, Guy de Pourtalès, Alice Rivaz, etc. Après avoir ouvert la voie aux échanges théoriques interculturelles, la complexité du monde francophone est mise en lumière par des commentaires sur des écrivains extrêmement différents. Ceux-ci illustrent par la variété même de leurs points de vue le meilleur exemple de dialogue possible. L'usage d'une même

langue n'a pas la même valeur pour tous les francophones. Le Suisse ou le Belge affirment leur identité et leur différence par rapport aux non francophones, tandis que les Roumains comme Cioran choisissent cette langue pour se faire connaître au-delà des frontières nationales. Cette perspective justifie la définition de Radu Toma: «...le français n'est plus la langue de l'autre – il n'est plus lié à une nation où à un groupe de nations -, mais un "idiome" (le mot est d'Abdelkebir Khatibi) disponible à toute personne qui veut l'utiliser et quelles que soient les raisons et les enjeux de cette utilisation.» (p. 268).

Pour conclure, les trois approches - institutionnelle, linguistique et littéraire - qui soulignent la différence entre le supposé principe d'uniformité (le concept de littérature «française» englobant tous les écrits en français avant l'apparition du terme *francophonie*) et le principe ternaire (trois pays - trois perspectives - trois conditions historiques) sont, en réalité, un argument à la faveur de l'unicité dans la pluralité.

MARIA MĂȚEL-BOATCĂ

PAUL ARON, DENIS SAIN-JACQUES, ALAIN VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, avec la collaboration de Marie-André Beaudet, Jean-Pierre Bertrand, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Perrine Galand-Hallyn, Lucie Robert, Isabelle Tournier, ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre, Paris, Presses Universitaires Françaises, 2002, 634 p.

La prestigieuse maison d'édition parisienne Presses Universitaire de France publie en mai 2002 un livre exceptionnel: *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. À la fois érudit et accessible à un public hétérogène, l'ouvrage est le fruit d'un travail de plus de cent spécialistes

de la littérature. Les auteurs, universitaires européens, israéliens et nord-américains, arrivent à filtrer, à travers les plus de six cents entrées, toute la réalité des faits de ce domaine. Le choix du titre semble être dicté justement par l'impératif de dépasser la littérature proprement dite, afin de recouvrir le territoire beaucoup plus vaste

du littéraire, dans ses rapports complexes avec d'autres aspects de la réalité objective ou conceptuelle.

Le dictionnaire répond, selon l'expression des auteurs de la *Préface*, au besoin de pallier à l'imprécision des concepts. Son grand mérite est d'avoir évité les pièges dans lesquels tombent la plupart des travaux du genre: un vocabulaire critique, perçu comme un jargon, et un langage commun, simplifiant et simpliste.

Le répertoire des mouvements, des registres, des genres, des pratiques, des institutions, des concepts critiques et des questions d'esthétique littéraire est conçu d'un point de vue multiculturel. L'originalité de l'ouvrage consiste dans l'ouverture vers l'artistique, le social, voire le politique, qui interfèrent avec le littéraire et dont l'influence a été souvent négligée dans l'étude des œuvres. Chaque entrée comporte une définition du terme, ses acceptions, l'historique du concept et une problématique liée à la notion, qui prend en discussion notamment l'insertion institutionnelle et la connexion des faits littéraires avec des aspects intra ou extra artistiques.

Nous avons décelé quelques critères de sélection des termes inventoriés, hétéroclites mais qui se complètent pour recouvrir un grand nombre de points de vue dont les faits littéraires peuvent être envisagés. À côté de la terminologie désignant les courants, les genres, les formes ou les figures littéraires se retrouvent des notions appartenant aux sphères plus ou moins extérieures à la littérature, mais qui définissent des réalités sous-jacentes au fonctionnement du champ littéraire. Ainsi en est-il de termes de la pratique éditoriale (*Auteur, Best seller, Droits d'auteur, Livre, Ecrivain, Edition, Edition électronique*, etc.), des espaces francophones (*Afrique Subsaharienne, Algérie, Asie du Sud-est, Belgique, Canada français, Caraïbe, France, Haïti, Québec, Égypte*, etc.),

des concepts philosophiques ou aux confins de la philosophie (*Absurde, Déconstruction, Existentialisme, Humanisme, Positivisme, Phénoménologie*, etc.), des termes religieux (*Ascèse, Catholicisme, Religion, Réforme catholique*, etc.). Les auteurs ne négligent pas l'enseignement de la littérature, en incluant dans le dictionnaire des termes tels *Explication de texte, Didactique de la littérature, Dissertation*. Les concepts de l'histoire des mentalités, désignant des attitudes spécifiques des différentes époques culturelles y trouvent également leur place (*Bel esprit, Bien-séance, Badinage, Bohème, Dandysme, Galanterie, Honnête homme, Marivaudage*, etc.). Beaucoup d'entrées désignent des groupements d'artistes ou d'écrivains, plus ou moins institutionnalisés qui ont exercé une influence considérable dans l'évolution de la littérature ou des méthodes d'investigation des œuvres (*Cercle de Prague, Ecole de Constance, Ecole de Francfort, Formalistes, Nouvelle critique, Oulipo, Parnasse, Pléiade*, etc.). Il faut également remarquer la présence d'autres arts parmi les notions inventoriées (*Ballet, Musique, Opéra, Peinture, Cinéma*).

Dans la discussion des concepts, les auteurs n'imposent pas de conclusions figées. Par exemple, aucune réponse définitive n'est donnée à propos du questionnement du rapport entre le politique et le littéraire. L'entrée *Discours politique et littéraire* se trouve sous le signe du dubitatif: l'œuvre de fiction peut privilégier l'efficacité de la parole ou la recherche esthétique, en fonction du degré de légitimation accordé aux œuvres à visée politique dans un certain contexte du champ littéraire.

En retraçant la signification et les mutations de sens du mot *Dictionnaire*, les auteurs n'oublient pas de mentionner le premier ouvrage de ce genre dans les lettres de langue française, un dictionnaire franco-latin de Robert Estienne, du XVI<sup>e</sup> siècle.



En passant par les monuments de la culture française qui sont le *Dictionnaire de l'Académie*, le *Dictionnaire de Furetière*, *l'Encyclopédie* ou le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire dans les temps modernes, jusqu'au *Littré*, au *Larousse* ou au *Robert*, l'avenir de ces oeuvres semble être la variante informatisée. Précédé d'une table des entrées et pourvu d'un index en fin d'ouvrage, *Le dictionnaire du littéraire* réussit à accomplir la fonction que le lecteur exige d'un tel travail: transmettre l'information d'une ma-

nière pertinente, en l'illustrant à l'aide d'exemples, commenter les faits envisagés, renvoyer aux concepts complémentaires, donner une bibliographie des titres essentiels pour chaque terme répertorié.

Par ses dimensions, par sa qualité et par la perspective globalisante adoptée, l'ouvrage est le meilleur dictionnaire contemporain consacré à la réalité tellement complexe de l'art de la parole.

ANA COIUG

MIRCEA MORARIU, *Sur l'effet de spectacle*, Oradea, Biblioteca Familia, 2002, ISBN: 973-9401-26-0, 160 p.

Tributaire de la théorie diderotienne du paradoxe chez le comédien, attentif aux détails intimes et essentiels d'un spectacle théâtral, l'essai de Mircea Morariu propose une re-lecture du concept de pragmatique de la réception du texte de théâtre. L'auteur réussit à mettre en lumière une conception tant véhiculée dans le monde actuel du spectacle qui voit le théâtre comme un art du code, de la convention (définition qui trouve sa source dans les recherches de Richard Demarcy), un code qui exige de la part du spectateur un déchiffrement. Ce décodage si nécessaire se construit en fonction de deux coordonnées de la communication dramaturgique: le texte et la représentation.

Adeptes de la typologie binaire de la communication théâtrale – «interne et externe» – formulée par Patrice Pavis, Mircea Morariu insiste, lui aussi, sur la duplicité du message dramatique qui a en vue à la fois l'«extrafiction» (les acteurs s'adressent à un public) et l'«intrafiction» (les personnages échangent des répliques). L'auteur recense les contributions qui ont marqué la constitution d'une véritable

pragmatique de la réception, offrant un répertoire utile au lecteur de théâtre : Roland Barthes avec son système de «la polyphonie informationnelle», Anne Ubersfeld et sa théorie des codes qui conditionnent le texte théâtral, Cesare Segre qui compare les textes romanesque et théâtral afin de mettre en évidence les deux types de communication propres à l'énoncé dramatique, Dominique Maingueneau avec sa *Pragmatique pour le discours littéraire*, Matei Visniec et sa pièce *Le spectateur condamné à mort*. Préoccupé par la relation texte-lecteur, Mircea Morariu met à jour les théories de la lecture de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser, en insistant sur le principe conformément auquel le théâtre est, par sa fonction cathartique, une initiation à la liberté.

Le chapitre réservé à l'effet de spectacle est axé sur la définition des deux concepts: le spectaculaire et le théâtral. Dans le déchiffrement de ces deux notions qui soutiennent le texte dramatique, le spectaculaire suppose avant tout – à voir dans ce sens *Paradoxe sur le comédien précédé des Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot – une

dualité entre l'espace des acteurs et celui des spectateurs. En fonction de cette «distance» naît ce que l'exégèse nomme le théâtre de l'absurde. Dans ce sens, Mircea Morariu considère Caragiale le prédécesseur de ce genre théâtral, en insistant sur la création dans ses pièces d'une communication «agonique» qui dévoile des personnages prisonniers du langage. Une comparaison attire l'attention sur deux types de «spectaculaires»: celui de Caragiale qui entérine le modèle oratoire et le bruitage de l'acte rhétorique comme éléments d'un spectacle présenté à la manière parodique et celui de Ionesco dont l'intérêt se déplace sur les moments qui préparent le discours et son échec.

L'analyse adhère à la classification de divers chronotopes théâtraux établie par Maria Vodă-Căpușan dans *Lecture et interprétation. Du chronotope théâtral* et qui envisage le rôle de chaque élément impliqué dans le processus spectaculaire: acteur, décor, texte, spectateur, metteur en scène. Mircea Morariu insiste également sur la sociologie du théâtre et l'effet de spectacle opinant à la définition de l'effet de spectacle comme échange ou transaction, effet conditionné par le collectif des spectateurs. Par conséquent, «l'effet de spectacle c'est le propre et le point terminus d'un acte esthétique intentionnel investi de théâtralité, acte esthétique

validé et parachevé par une collectivité humaine intégrée dans les cadres de la représentation théâtrale. L'effet de spectacle trouve ses racines dans la substance du texte dramatique et, suite aux efforts de l'énonciateur collectif, son expression dans la réception, que le spectateur fait de la réalisation scénique» (p. 75). Avec cette définition, Mircea Morariu ne fait qu'adhérer aux lectures pragmatiques et sociologiques de David Cole, Jean Duvignaud, Marvin Carlson, Jacques Schérer.

L'intérêt de cette étude consiste à notre avis surtout dans l'analyse et le commentaire de plusieurs spectacles mis en scène en Roumanie, Mircea Morariu étant d'ailleurs un des critiques dramaturgiques roumains des plus avisés. Retiennent l'attention les deux spectacles *Hamlet*, celui de Cluj réalisé en 2001 par Vlad Mugur, et celui du Théâtre «L.S. Bulandra», mis en scène en 2000 par Liviu Ciulei, les représentations diverses de *La Cerisaie* et des *Chaises* et, en égale mesure, l'analyse du spectacle d'Andrei Țerban, *La trilogie antique*. Le livre de Mircea Morariu offre aussi une riche bibliographie actualisée sur le théâtre comme genre littéraire et comme art de la représentation.

RALUCA LUPU

ALAIN RABATEL, *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 1998, 202 p.

La publication de ce livre témoigne de l'intérêt croissant que les linguistes attachent à la pragmatique du discours fictionnel et notamment à l'analyse énonciative des récits de fiction. En France, où ce regain d'intérêt

date de 1980, le livre d'Alain Rabatel a été précédé par les travaux de O. Ducrot, D. Maingueneau, B. Combettes, M. Charolles, L. Danon-Boileau, M. Vuillaume, etc., et suivi en 2000 par le numéro 128 de *Langue*

française intitulé «L'ancrage énonciatif des récits de fiction».

Le présent ouvrage, qui va sans doute marquer une date importante dans l'histoire des recherches portant sur les aspects énonciatifs de la narration (cf. *Une histoire du point de vue* du même auteur, parue en 1997 chez Klincksieck), bénéficie des acquis théoriques et méthodologiques de certaines approches ayant des rapports étroits avec la problématique de «l'effet point de vue», à savoir:

- l'approche textuelle des temps verbaux, la notion de «relief» comme principe d'alternance (H.Weinrich 1963);

- l'approche du discours indirect libre en termes de discours sans locuteur ou «phrases sans parole» (A.Banfield 1982);

- la théorie polyphonique de l'énonciation reposant sur la dichotomie locuteur / énonciateur (O.Ducrot 1984);

- l'approche du texte descriptif, les concepts d'aspectualisation et d'ancrage thématique (J.M.Adam et A.Petitjean 1989);

- l'approche de l'anaphore et de l'imparfait méronomique par A.M. Berthonneau et G.Kleiber (1993).

Les «discours sur le récit» de G. Genette (1972 et 1983) y occupent une place à part en tant qu'ils relèvent de la critique structurale, qui traite les catégories du récit (le 'mode' et la 'voix' en l'occurrence) sans prendre réellement en compte les faits langagiers.

Dès l'introduction, A.Rabatel tient à marquer ses distances à l'égard de la «théorie genettienne des focalisations» à commencer par la notion de 'foyer', qui témoigne du «primat phénoménologique de la vue» (p.8). L'auteur lui oppose le «primat linguistique de la perception», qui le conduit à remplacer la notion de foyer par celle de *sujet percevant* ou *focalisateur* et la notion de *focalisation* par celle de *point de vue* (abrégé en PDV).

Le premier chapitre se propose de cerner les «paramètres linguistiques» présidant à la définition de l'effet «point de vue». Constru-

ite par des ajouts successifs, cette définition passe par six stades/degrés d'approximation du PDV: expression des perceptions et/ou des pensées représentées se trouvant «sous la dépendance syntaxique d'un sujet et d'un procès de perception mentionnés dans les premiers plans et/ou sous la seule dépendance sémantique d'un agent ou d'un procès que le texte ne mentionne pas explicitement et que le lecteur reconstruit par inférence» (p.58).

Les phénomènes linguistiques qui interviennent dans ce type d'ancrage énonciatif sont: un processus d'aspectualisation de l'objet focalisé, le décrochage énonciatif dérivant de l'opposition entre premier et second plan, les formes temporelles de visée sécante, notamment l'imparfait et la relation d'anaphore associative entre perceptions prédiquées au premier plan et perceptions représentées au second plan.

À la fin du chapitre, l'auteur prend soin de délimiter sa démarche de la démarche traditionnelle dans l'analyse des focalisations: au lieu de rechercher le foyer «qui voit» ou «qui sait», il va rechercher les traces linguistiques du PDV dans «ce qui est vu ou su».

Le second chapitre détaille les «embraieurs du PDV du personnage» à partir d'un schéma qui reproduit la «structure abstraite» du PDV, dont les composants sont: sujet percevant (focalisateur), procès de perception et/ou procès mental et objet perçu (focalisé).

Les marques permettant d'attribuer le PDV à un certain personnage fonctionnent en réseau et concernent: la manière ou l'endroit où apparaît le nom propre du personnage, la présence du verbe de perception et/ou de procès mental, la relation entre hyperonyme et hyponymes découlant de l'aspectualisation et le recours aux présentatifs, aux constructions clivées et autres structures de phrase.

Quant aux subjectivèmes ils y figurent aussi, mais A.Rabatel ne leur accorde pas l'importance qu'on leur donne d'habitude, option qu'il ne tarde pas à justifier. D'une part, l'expression de la subjectivité ne se limite pas au seul personnage, elle concerne aussi le narrateur. D'autre part, l'expression du PDV peut être, dans un cas comme dans l'autre, plus ou moins subjectivante. Aussi ne faut-il accorder aux subjectivèmes qu'un «rôle d'embrayeurs de deuxième rang» par rapport aux verbes de perception et/ou de procès mental, aux noms propres et à l'aspectualisation du focalisé, qui, eux, sont dits «embrayeurs de premier rang» (p. 89).

Il convient de signaler cependant que chez D.Cohn (1981) les subjectivèmes intervenaient pour une large part dans la distinction entre 'psycho-récit dissonant et psycho-récit consonant', dont le dernier tient une place importante dans les phénomènes de préfocalisation.

Comme, par ailleurs, «il peut exister des PDV se limitant purement à des pensées représentées» (p.21), qu'on analyse traditionnellement en termes de discours rapporté, la problématique du PDV interfère inévitablement avec celle du DIL, qui fait lui aussi une large part aux subjectivèmes.

La question qui se pose alors serait quels sont les rapports que le PDV entretient avec le psycho-récit consonant, d'un côté, et avec le «monologue narrativisé», de l'autre? Certes, l'aspect flou, diffus de ces modalités narratives rend assez malaisée la saisie de ces rapports, ce à quoi semble faire allusion la formule «zone grise» se référant au PDV comme expression de perceptions «privées des marques les plus apparentes de DIL» (*ibidem*).

Le troisième chapitre, consacré aux «embrayeurs du PDV du narrateur» apporte une contribution novatrice à l'analyse du PDV en ce qu'il étend ce concept à l'expression de la subjectivité du narrateur. Celle-

ci s'oppose à «l'objectivité avec laquelle ce dernier rapporte l'enchaînement des faits dans les premiers plans narratifs» (p.101). Le concept de PDV du narrateur se substitue ainsi à la traditionnelle «focalisation zéro», conçue par Genette tantôt comme une focalisation variable, tantôt comme une absence totale de focalisation.

Tout en s'inscrivant dans le même cadre (des «phrases sans parole») et dans le même site (les deuxième plans «descriptifs») que le PDV du personnage, le PDV du narrateur comporte d'autres modalités d'inscription dans le texte, ou, selon les mots de l'auteur, d'autres «modalités d'embrayage».

La première est le marquage explicite indirect, réalisé par un indéfini sujet d'un verbe de perception ou tout simplement par un «opérateur» nominal de perception que le lecteur attribue par inférence au narrateur. La seconde modalité est le marquage implicite effectué à partir du contenu propositionnel, des évaluations portant sur les événements et d'un certain mode de référentialisation du focalisé. Les indices qui en résultent sont attribués par inférence mais aussi par défaut cette fois à la subjectivité du narrateur anonyme.

A.Rabatel attire ici l'attention sur le fait que la présence des verbes contrefactifs (*croire, imaginer, etc.*) dans la structure prototypique du PDV, présence qui suppose la supériorité cognitive du narrateur sur le personnage, ne nous fait pas automatiquement déboucher sur un PDV du narrateur. Pour que tel soit le cas, il faut que cette supériorité «passe par un marquage explicite indirect ou par un marquage implicite disséminé» (p.106).

Les analyses illustrant les diverses modalités d'embrayage du PDV du narrateur sont tout aussi fines et pénétrantes que celles qui, dans le chapitre précédent, illustraient les divers types de marquage du PDV du personnage. Des textes d'auteurs

classiques (Hugo, Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant) ou modernes (Giono, Perec, Pennac, Roubaud, Echenoz, etc.), choisis avec un soin méticuleux et inspiré, viennent appuyer et nuancer heureusement l'approche théorique.

Le quatrième et dernier chapitre, intitulé *Le jeu des points de vue* traite les relations souples mais complexes entre PDV du personnage et PDV du narrateur. Elles engendrent, selon A.Rabatel, «un jeu à géométrie variable» offrant à la critique et à la stylistique littéraires un «immense champ d'investigation» (p.139).

Afin de pouvoir rendre compte de ce jeu, dont il n'ambitionne pas de formuler les règles mais juste certaines régularités, l'auteur aborde dans un premier temps les notions de 'volume et profondeur de perspective' et, dans un deuxième temps, le phénomène de polyphonie en relation avec les concepts de 'consonance' et de 'dissonance', inspirés de D.Cohn.

L'accent se déplace ici de l'ancrage énonciatif du focalisateur à la référentialisation du focalisé, ce qui entraîne aussi un déplacement terminologique: le *point de vue* cède la place à la *vision*. L'auteur précise que la séparation des deux concepts est dictée par des raisons didactiques, s'avérant tout à fait illusoire sous un autre angle, car ces deux notions renvoient à un seul et même phénomène «vu de son aval ou de sa source».

Qui plus est, on renoncera à parler de focalisation interne ou externe (cf. A.Rabatel, *L'introuvable focalisation externe*, 1997) pour s'intéresser plutôt aux *visions internes* ou *externes* du focalisé, accessibles au narrateur autant qu'au personnage.

Ces visions peuvent révéler une profondeur de perspective et un volume de savoir variables. Les analyses de textes montrent que le narrateur peut adopter un PDV limité ou illimité et que l'accroissement du volume d'informations n'implique pas auto-

matiquement chez lui un accroissement de la profondeur de perspective. De son côté, le personnage peut accéder «de manière conjecturale» à la pensée d'autres personnages et atteindre ainsi à une profondeur de perspective *quasi illimitée*, dans les récits enchâssés notamment.

L'auteur s'attaque ainsi à un autre préjugé tenace de la poétique et de la critique traditionnelles, qui attribuent unilatéralement au narrateur un savoir illimité et au personnage une fatale restriction de champ et une perspective limitée. Dans le cas du narrateur comme dans celui du personnage, l'itératif peut faire accroître la profondeur de perspective d'un seul et même focalisé car, chose importante, la «fréquence itérative» n'est pas l'apanage exclusif du narrateur.

En conclusion, le volume de savoir et la profondeur de perspective connaissent des deux côtés «la plupart des variations possibles», mais il faut admettre que «l'éventail des possibles» est quand même «un peu plus ouvert au narrateur qu'au personnage» (p.165).

C'est surtout la dernière partie du chapitre qui surprend sur le vif «le jeu des PDV», leur forte intrication, dont le concept de *polyphonie* rend très bien compte. L'analyse des quatre derniers textes montre de façon convaincante quels effets peut produire un texte narratif dominé par le PDV du personnage, lorsqu'aux marques de ce dernier viennent s'ajouter des traces consonantes (de sympathie) ou dissonantes (d'ironie) du PDV auctorial. Si la polyphonie complexifie le système du PDV sans le remettre en cause pour autant, «les effets de brouillage» qui en résultent rendent difficile et parfois aléatoire l'interprétation du texte.

Toujours est-il que les mécanismes d'identification du PDV, que l'ouvrage d'Alain Rabatel réussit pleinement à déceler et à mettre au jour, révèlent la place importante que le point de vue tient

dans la construction des interprétations «légitimées par le texte lui-même» (p. 192).

C'est là que réside, croyons-nous, le principal mérite du livre: avoir réussi à édifier dans les cadres de la linguistique et de la pragmatique textuelles une théorie bien articulée de l'effet «point de vue» qui peut s'appliquer avec succès à tous les récits à base temporelle passé simple/imparfait ou passé composé/imparfait.

Une question subsiste malgré tout: comment faire pour déceler les lieux d'inscription du PDV dans une narration au présent comme celle que proposent la *Nouvelle histoire de Mouchette* de G. Bernanos ou une bonne partie de *Thérèse Desqueyroux* de F. Mauriac? Il s'agit de récits à focalisation interne où les perceptions et les pensées représentées, i.e. PDV plus DIL, sont inévitablement ancrées elles aussi dans le présent.

Deux conséquences s'ensuivent: la distinction premier plan/second plan s'efface et le discours du narrateur semble se fondre dans le discours narrativisé du personnage. Dans ces conditions, les quatre paramètres linguistiques du PDV se réduisent à deux: l'aspectualisation et l'anaphore associative, omniprésentes au point de rencontre du narratif et du descriptif. Aussi peut-on se demander si ces paramètres restent encore opérationnels en dehors du système qu'ils constituent avec le relief, source du «décrochage énonciatif» et avec ce support privilégié de la subjectivité qu'est l'imparfait mémoriel et expérimentiel.

Une question à laquelle vont essayer de répondre sans doute les travaux à venir auxquels ce livre incitant aura donné une décisive voire irrésistible impulsion.

LIGIA-STELA FLOREA

*Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen.* Nr. 1-2 Jan/Feb 2003, H 52749.  
Friedrich Berlin Verlag, 136+15 S.

“Kafka und seine Kinder” lautet der Schwerpunkt dieses Doppelheftes der Zeitschrift *Literaturen*. Natürlich handelt es sich dabei um Kafkas “literarische Kinder”, bemerken bereits im Editorial Jan Bürger, Hanna Leitgeb und Sigrid Löffler. „Vom Nobelpreisträger Imre Kertész bis zu den Kafka-Preisträgern Ilse Aichinger und Ivan Klíma berichten Schriftstellern von völlig unterschiedlichen Kafka-Lektüren“, verkündet die Redaktion im selbigen Vorwort. Und weil *Literaturen* ein „Journal für Bücher und Themen“ ist, kommt der Anlass dieser rund 50 Seiten langen Kafka-Beschäftigung (Beilageheft inklusive) gar nicht überraschend vor: eine Neuerscheinung, und

zwar Reiner Stachs Biografie *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*.

Sander L. Gilman eröffnet die Reihe der Kafka-Berichte mit seinem Artikel „Die Ängste des jüdischen Körpers“, wo er gleich Bezug zur bereits erwähnten Biografie nimmt. Denn Stachs Vision vom Prager Schriftsteller dreht sich um denselbe brennende Punkt, den Gilman selbst als zentral empfindet: Kafkas Körper.

*Stachs Kafka ist kein Mann ohne Kontrolle über sich, aber ein Mann, der fürchtet, die Herrschaft über sich zu verlieren. Und der Mittelpunkt dieser Zwangswelt ist Kafkas Körper. Bei allen Veräußerlichungen, die Stach beschreibt, bei aller Konzentration auf die wechselseitigen persönlichen Beziehungen,*

*auf Arbeit, Politik und Literatur, steht doch Kafkas Körper im Zentrum der Aufmerksamkeit. (S.17)*

Was Gilman in seiner bereits 1995 veröffentlichten Studie *Franz Kafka, the Jewish Patient* postuliert hatte, scheint jetzt von einer anderen Stimme bestätigt zu sein: nämlich die These, "dass seine Körperangst zumindest teilweise auf die Projektionen und Zuschreibungen zurückzuführen ist, die zu seiner Zeit auf den männlichen jüdischen Körper gerichtet wurden." (S.17) Unnötig hinzuzufügen, dass diese Projektionen hauptsächlich negativ konnotiert waren. Besonders im Hinblick auf die später auftretende Kehlkopftuberkulose erscheinen Kafkas Ängste um seinen kränklichen Körper als berechtigt gewesen zu sein.

Einen interessanten Gespräch führten Jan Bürger und Sigrid Löffler mit dem Kafka-Biografen und Verleger Klaus Wagenbach. Kafkas Berufsleben an der Prager Arbeiter-Unfall-Versicherung-Anstalt – missachtet sowohl von den Literaturwissenschaftlern als auch vom gewöhnlichen Leser – lässt den Schriftsteller in einem völlig neuen Blickwinkel rücken. "Sich mit Kafkas Brotberuf zu beschäftigen bedeutet, Abschied zu nehmen von den weit verbreiteten Klischees vom weltabgewandten, hermetischen, lebensuntauglichen Dichter." (S.20) Wagenbachs Beschäftigung mit Kafka geht auf das Jahr 1950 zurück, so dass sich in dieser Zeit einiges an Geschichten gesammelt haben, welche der Biograf und Verleger mit viel Charme zu erzählen weiss.

Von Borges ausgehend zeigt Joachim Kalka in seinem Beitrag „Die Vorläufer Kafkas“, inwieweit das „Kafkaeske“ in den Werken von Dostojewskij, Puschkin, und Dickens anzutreffen ist. Ob Kafka „seine Vorläufer erschafft“, wie Borges behauptet, bleibt umstritten. Nachfolger aber, „literarische Kinder“, hat er jedenfalls

gezeugt, wie es die Kafka-Bekenntnisse, Inspirationen und Huldigungen verschiedener Schriftsteller der Weltliteratur beweisen. Imre Kertész stellt seinen Roman *Fiakso* als „eine Kafka-Paraphrase“ dar, „wenn auch in einer ganz anderen Technik geschrieben.“ (S.41) Was der Nobelpreisträger an Kafka inspirierend fand, war die Art, wie dieser die osteuropäische Welt zu verstehen und darstellen wusste, die "konkrete" und "gegenständlich reale" Beschreibung eines undurchschaubaren Systems.

Die Kafka-Preisträgerin Ilse Aichinger fand im Anfang des Romans *Der Verschollene (Amerika)* Anregungen zu einer Erinnerungsprosa: "Verschollene zwischen Prag und Wien". Die Verschollenen ihrer eigenen Familie, die Angst und die Flucht der Kriegsjahre sind auf ganz natürlicher Weise mit Kafkas Zeilen verflochten:

*Auch wir blieben zurück, wenn auch anders als Karl Roßmann, mit einem Schiffs-koffer: Onkel Julius hatte ihn uns am 1. September 1939 aus den Beständen seines aufgelassenen Koffergeschäfts in die Wohnung hereingeschoben. Er folgte uns in immer bedrohlichere und dürrftigere Quartiere, wo kein Koffer mehr nötig war, kein Schiff mehr fuhr. (S.42)*

Im Beilageheft *Literaturen Special* erscheint eine bislang im Deutschen nicht übersetzte Kafka-Phantasie des Amerikaners Philip Roth: "Immerfort wollte ich, dass ihr mein Hunger bewundert" oder *In Betrachtung Franz Kafkas*. Textpassagen und biografische Elemente dieser Ikone der Moderne verbindet Roth mit eigenen Reflexionen und Vorstellungen. Er imaginiert ein Weiterleben Kafkas als zugewanderter Hebräischlehrer in Newark, wo er in vollkommener schriftstellerischer Anonimität endet. Fazit: Kafka wäre nie Kafka geworden, hätte sein Schicksal einen anderen Kurs eingeschlagen.

VALENTINA POP