

DE GRUYTER

# LITERARY TRANSLATION, RECEPTION, AND TRANSFER

*Edited by Norbert Bachleitner*



universität  
wien

ICLA2016  
VIENNA

THE MANY LANGUAGES OF  
COMPARATIVE LITERATURE

DE  
G

## **Literary Translation, Reception, and Transfer**

**The Many Languages  
of Comparative Literature /**

**La littérature comparée:  
multiples langues, multiples langages /**

**Die vielen Sprachen  
der Vergleichenden Literaturwissenschaft**



Collected Papers of the 21st Congress of the ICLA

Edited by  
Achim Hölter

**Volume 2**

# Literary Translation, Reception, and Transfer

---

Edited by  
Norbert Bachleitner

**DE GRUYTER**

ISBN 978-3-11-064152-3  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-064199-8  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-064197-4  
<https://doi.org/10.1515/9783110641998>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivatives 4.0 License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**Library of Congress Control Number: 2020939093**

**Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2020 Norbert Bachleitner, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Cover image: Andreas Homann, [www.andreashomann.de](http://www.andreashomann.de)  
Typsetting: jürgen ullrich typosatz, Nördlingen  
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Table of Contents

Introduction — 1

## 1 Translation Criticism: Studies on Individual Authors

Galina Alekseeva

**Constance Garnett's Translation of Leo Tolstoy's *The Kingdom of God Is within You* — 17**

Elisa Fortunato

**Translating Swift: Censorship and Self-Censorship during Fascism — 31**

Gerald Sommer

**Das Werk Heimito von Doderers, übersetzt in 30 Sprachen – eine Bilanz — 41**

Vincent Kling

**“Magician” or “Kratki-Baschik”? One Story, Two Translations — 51**

Johanna Lenhart

**Konkurrierende Übersetzungen im Vergleich: Heimito von Doderers Kurzgeschichten „Léon Pujot“ und „Begegnung im Morgengrauen“ auf Französisch — 61**

Erkan Osmanović

**Übersetzung des Unübersetzbaren. Bemerkungen zur Übersetzung von Heimito von Doderers Roman *Die erleuchteten Fenster* ins Serbische — 73**

Thomas Buffet

**Vergleich der französischen und englischen Übersetzungen von Hölderlins Elegien: Von der heideggerianischen Wörtlichkeit zur Neuschöpfung — 81**

## 2 Modes and Strategies of Translation

Daniel Syrový

**The Originals of the Original of *Don Quixote*: Translation and Pseudotranslation in the Spanish *Libros de Caballerías* — 97**

Didier Coste

**Versification and Prosification as Translation — 109**

Jun He

**Übersetzung, Nachdichtung oder Umdichtung? Zur Rezeption der chinesischen Lyrik im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts — 125**

Mélanie Yœurp

**Intergenerational Translations in Uwe Timm's *Am Beispiel meines Bruders* — 139**

Runjhun Verma

**La traduction des régionalismes dans les nouvelles de Phanishwarnath Renu — 151**

### **3 Influence and Comparisons Between Authors**

Thomas Buffet

**Hölderlins Rezeption durch Marina Zwetajewa — 163**

Ken Ireland

**Jane & Theo: Affinities Stylistic and Temperamental in Jane Austen and Theodor Fontane — 177**

Ai Yasunaga

**Paul Valéry dans ses derniers jours : au miroir de Voltaire — 189**

Tasos Michailidis

**Zola's Nana and Kasdaglis's Eleni: Two Female Portraits of the Naturalistic Persona — 197**

Pilar Andrade

**Langues et conscience européenne : Joseph Roth et Patrick Modiano — 211**

Lisa Bernstein

**Translating History into Herstories: Utopian Impulses in the Dystopian Worlds of Christa Wolf and Carmen Boullosa — 225**

Robert Cowan

**Fall into Occidentalism: Cioran against the *Maoïstes* and the Alt-Right — 237**

#### **4 Genres and Motifs**

Yang Zhang

**Über die Trinkkultur in chinesischen und deutschen Trinkgedichten – am Beispiel von Trinkgedichten Li Bais und Johann Wolfgang von Goethes — 251**

Krystyna Wierzbicka-Trwoga

**The Birth of the Novel in Renaissance Poland through the Medium of German: Translations of Medieval Narratives in Sixteenth-Century Poland — 267**

Jean-Marc Moura

**Des voyages au féminin dans l'Atlantique au XX<sup>e</sup> siècle — 281**

Margarita Alfaro

**Les voyages de l'immigration et de l'exil entre l'Amérique latine et l'Europe : Griselda Gambaro et Laura Alcoba — 291**

Vassiliki Lalagianni

**Migration, mémoire et multiculturalisme en Méditerranée : les écrivaines de la diaspora libanaise — 303**

Sandra Folie

**The Ethnic Labelling of a Genre Gone Global: A Distant Comparison of African-American and African Chick Lit — 313**

#### **5 Transfer Between Literatures and Digital Globalization**

Marta Skwara

**How to Cross Cultural Borders While Discussing National Literature Internationally — 329**

Norbert Bachleitner und Juliane Werner

**Österreichische Periodika in französischer Sprache als Medien des Literaturtransfers (1750–1850) — 345**



Tzu-yu Lin

**Lost and Found: Issues of Translating Japanophone Taiwanese Literature — 357**

Cyrille François

**La traduction comme engagement : René R. Khawam et Jamel Eddine Bencheikh, passeurs de la littérature arabe — 369**

María Goicoechea, Miriam Llamas, Laura Sánchez and Amelia Sanz

**Digital Literatures Circulating in Spanish: The Emergence of a Field — 385**

Silvia Ulrich

**Soziale Netzwerke in der literaturwissenschaftlichen Forschung: Neue Perspektive oder „alter Inhalt in neuer Form“? Mit einem Blick auf die webbasierte Germanistik in Italien — 397**

Stéphane Pillet

**“Let’s Meet Wherever You Are @ Home”: How Utopian Is It to Create a Global Virtual Collaborative Learning Environment for Foreign-Language Students? — 413**

## **6 “We are translated men”: Hybrid Identities and Regionalism**

Gerald Bär

**Hybrid Identities: John Henry Mackay and Houston Stuart Chamberlain between Englishness and Germanness — 425**

Jun Mita

**La Réception du symbolisme en Wallonie et la formation de l’esthétique « nordique ». Une analyse de *L’Âme des choses* d’Hector Chainaye — 441**

Adriana Massa

**Die Sprache des Schreibens als Wahlsprache. Italo Svevo und Elias Canetti — 455**

Bernard J. Odendaal

**The Poetic Utilization of Dialectal Varieties of the Afrikaans Language for Strategic Purposes in the Southern African Context — 465**

Lin Chen

**Hu Shi and the Birth of “New Poetry”: A Critique — 477**

Yulia Dreyzis

**The Quest for Bilingual Chinese Poetry: Poetic Tradition and Modernity — 491**



# Introduction

The three concepts mentioned in the title of this volume imply the contact between two or more literary phenomena; they are based on similarities that are related to a form of ‘travelling’ and imitation or adaptation of entire texts, genres, forms or contents. Transfer may be regarded as the most comprehensive concept, as it comprises all sorts and modes of ‘travelling’, with translation as a major instrument of transferring literature (and other cultural goods) across linguistic and cultural barriers. Transfer aims at the process of communication, starting with the source product and its cultural context and then highlighting the mediation by certain agents and institutions such as critics, translators, publishers, book-dealers, libraries, etc. to end up with inclusion in the target culture. Reception lays its focus on the receiving culture, especially on criticism, reading, and interpretation. Translation, therefore, forms a major factor in reception with the general aim of reception studies being to reveal the wide spectrum of interpretations each text offers. Moreover, translations are the prime instrument in the distribution of literature across linguistic and cultural borders; thus, they pave the way for gaining prestige in the world of literature and they are an important requirement for the admission to ‘world literature’.

In former times the term ‘influence’ covered the whole field of relations between authors and literatures; in the 1960s the positivist touch to the idea of influence as an impetus in the mechanical imitation of prestigious works of genius became discredited and the concept was replaced by reception – cf. the titles of the important studies of Lawrence Marsden Price *English-German Literary Influences* (1920) and *The Reception of United States Literature in Germany* (1966). On the other hand, it is also clear that most authors are very well aware of what certain other authors have written, and the impact of such observations on their own writing, across a spectrum reaching from imitation and adaptation to outright rejection, is still worth studying. The play of positive and negative reactions, of creative adoption, adaptation and differentiation, is an important factor in the history of literary relations. The number of papers dedicated to research in this area read at the ICLA conference 2016 in Vienna is ample proof that the field remains at the center of interest in Comparative Literature.

Chapter One of our volume comprises ‘classical’ translation criticism of one or several works of an individual author. Besides textual analyses, translation criticism may concentrate on extrinsic circumstances and contexts such as translators’ biographies or the genesis and critical reception of certain translations. Thus, as Galina Alekseeva explains, Constance Garnett was introduced to the circles of Russian emigrants in London, such as Prince Kropotkin and Sergei Stepniak, who advised her to learn Russian and helped her with translating Russian literature. During her long career as a translator she rendered authors as impor-

tant as Turgenev, Dostoyevsky, Gogol', Chekhov, Goncharov, Hertsen, and Ostrovsky into English – altogether in some seventy volumes. One of her earliest translations was Tolstoy's religious treatise *The Kingdom of God Is within You* that appeared in 1894. She exchanged letters with the author and even visited him in Yasnaya Polyana in January of that year. Although Tolstoy was not yet well-known in England, his proposal of a better social system grounded in religion was well received by critics and praised as a counter-weight to a pagan, positivist and materialist view of humanity. *Anna Karenina*, *War and Peace*, and *Ivan Ilych and Other Stories* were to follow, with all of these translations offering evidence of the carefulness and competence of the translator.

A further essay concentrating on external factors that exercise a decisive influence on translation is Elisa Fortunato's study of two translations of Swift's *Gulliver's Travels* into Italian that appeared during the early years of the Fascist regime. This regime wanted to avoid Italian culture being regarded as receptive; although on the other hand the Fascists argued that the country should stay included in international cultural life and business activities. Thus, a translation of Swift's classic was made by Carlo Formichi in 1933 (published by Mondadori), with a second by Luigi Taroni following in 1934 (published by Barion). Both translations bear signs of self-censorship, aligning them with the Fascist cultural ideal of refined taste. Taroni – who addressed his version of *Gulliver's Travels* to the widest possible public, including children – was even more prudent than Formichi. Both translators, however, tempered and softened Swift's satire by omitting puns and word-plays and cutting 'disgusting' details such as depictions of, and references to, sexuality or diseases.

Another aspect of 'extrinsic' translation criticism is the establishing of translation bibliographies. Gerald Sommer, on the basis of a bibliography he published in 2016, provides an overview of the translations of the work of Austrian novelist Heimito von Doderer. He discusses the problems of gathering information on the worldwide publication of translations; the sources to be consulted included the *Index translationum* and the catalogues of 'national' libraries, but also the papers of Doderer's publishing houses. In general, the war- and post-war-years were challenging for translations from German. Thus, with a delay of 15 years Doderer's work started to be translated into English, French, Spanish, Italian, Polish, and Russian; but also into 'minor' languages such as Estonian and Georgian. It is one of the curiosities of translation history that "Zwei Lügen oder Eine antikische Tragödie auf dem Dorfe" – a story that holds only a rather peripheral position in Doderer's work – was translated into Georgian four times within two decades. That *Die Strudlhofstiege* – arguably his most important novel – was translated into Slovene, Croatian, Slovakian, Hungarian, Estonian and Dutch, but not into English, French or Russian is not less astonishing.

The conference panel organized by Gerald Sommer included three case studies. Vincent Kling compares two English translations of a Doderer story entitled “Ein anderer Kratki-Baschik”, which was the first work of Doderer to be rendered into this language. As the name of the protagonist, a nineteenth-century magician and showman, appears in the story’s title, Kling asks if exoticism clinging to this name should be maintained or not. The first translator decided to gloss over the sense of ‘otherness’ expressed in Doderer’s style and chose “The Magician’s Art”, whereas Kling himself stuck to the name and called the protagonist “a second Kratki-Baschik”. The first translator’s decision seems to be due to an English audience in 1961 knowing very little about Doderer. On the contrary, Kling, writing in 2005, had reason to imagine a comparatively well-informed readership and, therefore, prioritized the preservation of the source text’s complexity, exoticism, and colloquial phrases over generic ‘readability’.

Johanna Lenhart dedicates her paper to the comparison of two translations of two other Doderer stories. Once again, different audiences are the backdrop for differing styles of translation. Doderer’s elaborate style in “Léon Pujot” – a story featuring a taxi driver jumping on a train without a chauffeur and stopping it – and in “Begegnung im Morgengrauen” – another story which narrates the encounter of a young officer with a hangman during a train journey – is translated ‘faithfully’ in two collections destined for language teaching. On the other hand, two recent translations by a French scholar of German literature which address a wide, non-expert reading public tend to ‘nationalise’ the texts, a strategy that is perfectly in accordance with the tradition of translating into French reverting to the famous *belles infidèles*. The two types of translation strategies may be called ‘open’ and ‘covert’: in the first case the translation appears as a secondary text, in the second as an original.

Erkan Osmanovic argues that Doderer’s style, especially his complex syntax, is virtually untranslatable. As a basis of his essay he refers to Roman Jakobson’s approach which regards every translation not as a rendering but as an interpretation of the source text. Due to cultural barriers, a complete reproduction of the original will, therefore, never be possible. Osmanovic demonstrates this through an analysis of the signification of colours in Serbian Doderer translations; moreover, he comments on the translations of the jargon of Austrian state officials which engendered words such as ‘Ruhegenußbemessung’ (calculation of the rent), and concepts such as ‘Altweibersommer’ (Indian summer) which do not exist in the Serbian language. Both words are rendered by explicative phrases, e.g. Indian summer appears as ‘threads of the flight of grand-motherly summer’.

Finally, Thomas Buffet joins this chapter with a comparison of French and English translations of Hölderlin. Buffet establishes a dichotomy similar to those in the aforementioned essays. French translators of Hölderlin who may be aligned

with Heidegger and scholars following this influential philosopher try to reproduce Hölderlin's language, that often transcends grammatical rules and includes unique expressions and phrases, as faithfully as possible. The results are texts that are as strange and hard to understand as Hölderlin's originals, for example 'in der zaudernden Weile' becomes 'le temps qui hésite', and 'einiges Haltbare' becomes 'quelque chose de tenable'. English translators (e.g. Michael Hamburger) and translators from the French part of Switzerland (Philippe Jaccottet and Gustave Roud), who are also renowned poets, transfer Hölderlin into a language that is rather simple, clear, and sober. An additional aspect comes into play here: These translator-poets are impressed by Hölderlin's way of writing to a degree that their own poetry shows clear traces of influence by the German poet.

The term 'translation', even if it is understood in its core meaning as designating interlingual transfer, covers a wide field of modes and variations. For example, early in literary history references to fictitious originals occur. In the Second Chapter of our volume, Daniel Syrový shows that most of the Spanish *libros de caballerías*, considered as the main source for Cervantes's *Don Quijote*, refer to fictitious original manuscripts which the authors pretend to have edited and/or translated. Playing with the idea of fictitious translations ranges from mere indications of an invented source ('translated from ...') to highly complex metafictional and metanarrative trajectories. The fictions of translation include references to Troy, to graal stories, and other famous plots. They are sometimes 'serious' but are more often tongue-in-cheek versions of their sources; they employ well-known languages prominent in literary history such as Italian or French, but also 'exotic' languages such as Tartar, Phrygian, and Chaldean. Three quarters of the sixty-seven novels examined by Daniel Syrový show traces of such sources, most of them fictitious, serving as ample proof that Cervantes did not invent a new motif or technique when he has his narrator pretend to have bought and translated a manuscript by a certain Cide Hamete Benengeli.

Didier Coste highlights a form of intralingual translation that has been researched only rarely, namely the versification of prose. Versification and prosification refer to the inner plurality of poetic language, similar to regiolects, slangs, or creole that demonstrate the plurality of natural languages; both procedures also fulfil the criteria necessary to be considered not as original writing but as translation, e.g. the conversion, paraphrasing, interpretation, or communicative mediation of a text for a different readership.

Since the proclamation of the 'translational turn' in the 1990s the term is used to designate all sorts of mediations and transfer between cultures, religions, and social groups. According to this broad understanding translation effects are a central concern in the analysis of cultural encounters. Thus, Mélanie Yœurp applies the concept to intergenerational relations in the context of memorializing the Nazi

legacy and WW II crimes. In her analysis that draws on Itamar Even-Zohar's polysystem theory, the narrator in Uwe Timm's novel *Am Beispiel meines Bruders* acts as an intergenerational translator. The critical portrait of his brother as a faithful follower of Nazi ideology and politics correlates with a conservative mode of translation conforming to a pre-established repertoire, in this case the picture of the era drawn by historiography and the so-called *Väterliteratur*. The language used in the brother's journal, for example, corresponds with the framework of (anti-semitic, anti-communist) Nazi ideology. On the other hand, the portrait of the narrator's mother is expressed through an innovative repertoire. By detaching her from the specific historical context and communicating with her via sensual and non-verbal expressions, the narrator presents her as just another human being struggling for survival and a counter-point to the ideological rigidity prevailing amongst the 'fathers'. Thus, Mélanie Yœurp draws attention to the important role of gender aspects in family narratives and cultural memory in general.

Runjhun Verma's essay is dedicated to another special problem of translation, namely the rendering of regionalism. The novels of Phanishwarnath Renu feature a number of cultural elements particular to the region of Bihar in the north of India. The author does not use the dialect spoken in this region, since it would be difficult to understand for the majority of his potential readers in India; instead he writes regular Hindi. Nevertheless, he introduces words referring to local customs, religious beliefs, and folk-songs in his text. Moreover, he transcribes the improper use of the English language by the majority of the population in this region. The various elements of regionalism are especially important in the context of post-colonial writing: they are a statement against hegemonic tendencies of a 'national' spirit in India. When translating Renu's novels, it is, therefore, essential to make the world aware of the fact that India is not a homogeneous area, but an aggregate of a multitude of languages, cultures, and identities.

Besides translation criticism, the study of influence between authors is another 'classical' field of study in Comparative Literature. In general, the degree and the exact nature of influence is hard to establish. Thus, the study of influence is often bordering on the (bi- or multi-lateral) comparison of literary works with special emphasis on similarities. In the Third Chapter of our volume Thomas Buffet argues that Russian symbolist Marina Zwetajewa who had a profound knowledge of and great appreciation of Hölderlin's poetry shared many motifs and stylistic features with the German late eighteenth-century poet. The two share an urge for the absolute, both regard poetry as a search for God, and the poet as his wandering prophet. A second motif which connects Hölderlin and Zwetajewa is tragic love and suffering from the meaninglessness of life. Both authors favoured the genre of the tragic elegy. The intense relationship between Hölderlin and Zwetajewa is complicated by the presence of an important mediator: Rainer Maria



Rilke, another admirer of Hölderlin, who was much respected by Zwetajewa, who exchanged many letters with him.

The next example of literary influence across linguistic borders is Jane Austen's role in the development of the German realist novel. Theodor Fontane, a great anglophile who spent some years in London as a journalist, was a major force in replacing the *Bildungsroman* (Goethe, Stifter, Keller ...) – which concentrates on the inner education and socialization of young men who become artists – with the domestic and social novel. Fontane revealed his appreciation of Austen in a letter to his wife as early as in 1852. In this case, William Makepeace Thackeray plays the role of a crucial go-between. Lifelike characters, who engage in life instead of meditating on art and metaphysics, are at the center of this new novelistic genre. Conversation is the main medium for portraying characters from various social strata and the narrative feature in which the three authors excel. The constraints of social class and decorum shape the characters; their manners and mentalities are very different and lead to conflict, but the satire on the characters' keeping up of appearances is a source of fun rather than bitter criticism. Both authors have become famous for irony and understatement, for moderation and a mildly pessimistic view on the world.

As Ai Yasunaga explains in her essay, Paul Valéry saw Voltaire as a symbol for the freedom of the individual, especially at the end of his life. In 1944, soon after the liberation and on the occasion of Voltaire's 250<sup>th</sup> anniversary, he gave a speech at the Sorbonne. Acting as quasi-official speaker of the French Third Republic, Valéry praised the champion of the Enlightenment as a hope for the era to come. Moreover, Voltaire served not only as a source of authority for literature of commitment, but also as the epitome of a 'classic' and major representative of national heritage.

Tasos Michailidis focusses on post-war modern Greek author Nikos Kasdaglis as a follower and reinventor of Emile Zola's naturalism. He depicts negative characters and references social problems and the bleak conditions of life. Moreover, he reverts to a Darwinian interpretation of humanity and to Zola's conception of the experimental novel. In his novel *The Thirst* he offers the borderline character of a woman who shows pathological sexual behavior: she is tortured by cravings of the flesh and at the same time totally lacking emotions, echoing Zola's Nana. Becoming pregnant, she can no longer live out her "erotic bulimia" and desires a miscarriage, with this disavowal of motherhood she shares another feature with Nana. The 'natural' succession of attractiveness, sex, and pregnancy is reversed to pregnancy, miscarriage, and sex. Besides such thematic and ideological parallels with the naturalist school, Kasdaglis also shares with Zola a penchant for objective narration which oscillates between self-description and hetero-observation, and the graphic depictions of the 'perverse' aspects of human nature.

Joseph Roth grew up in a multi-cultural and multi-lingual environment in the Habsburg monarchy. According to Pilar Andrade's essay on Roth and Patrick Modiano such an ideal plurality in unity and diversity shows that even minor communities, amongst them the Jewish community, were respected; on the other hand, the choice of such a minor language implied a statement in favour of nationalism and segregation. When he moved to Vienna Roth, therefore, decided to write in German, the koiné in the Habsburg Empire. This choice was also ambivalent: language is closely connected with feeling at home whereas using a foreign language is associated with losing one's roots and diaspora; moreover, in the Nazi era German turned out to be a language of lies. Modiano, who is also of Jewish origin, grew up in Paris – that is in another multi-lingual environment with a multitude of tourists and cosmopolitans. Furthermore, Modiano was very sensitive to socio-linguistic distinctions, e.g. the jargon of the criminals, the young, the Jewish community etc. The history and responses of authors to leading a life between languages may teach us a lesson for the present and future: our post-imperial world of migration and all manners of exchanges demands a tolerant linguistic polygamy and cosmopolitan spirit.

Lisa Bernstein compares two women authors from the former GDR and Mexico who both employed and reinterpreted classical myths and mythological characters in order to criticize contemporary patriarchal society and create a Utopian feminist space. Christa Wolf declares Cassandra's actions to be acts of resistance against the corruption and silencing in Troy. Wolf's identification with the ancient heroine is obvious; her position as a GDR intellectual who criticized the arms race and supported a third way between NATO and the doctrine of the Warsaw Pact was all too similar with Cassandra's crusade. Carmen Boullosa's *Cleopatra*, by way of post-modern multiplication of perspectives, is featuring in three parallel plots. Her portrait turns out to be a parody of an entirely dependent woman. She joins the alternative woman-centered world of the Amazons, but in the end she does not succeed in escaping from patriarchy but succumbs to the male invaders from the Roman empire. Sacrificing their lives, both women send a feminist warning to future generations.

Finally, Robert Cowan's essay reminds us that not only the image of the orient is famously distorted by prejudice but that the occident is also often seen as embodiment of reckless capitalism and soulless materialism directed by oppressive white people who are destroying the world. He calls this equivalent to Orientalism 'Occidentalism' which can be traced back to thinkers such as Voltaire and Schopenhauer who severely criticized 'Western' ideology. The Romanian-French philosopher E. M. Cioran joined the anti-Christian and anti-Western rhetoric by blaming the European and American civilization for exploiting the colonies and aggravating social inequalities. Consequently, the Maoïstes of the late 1960s and

the early 1970s, led by Louis Althusser, continued this anti-Western propaganda, while groups as diverse as the alt-right movement and ecological criticism from environmental activists further condemn Western ‘progress’ by employing the same reductive logic as Cioran and his predecessors.

The Fourth Chapter assembles studies on another traditional issue in Comparative Literature, namely the history and circulation of genres and motifs. Yang Zhang compares Chinese and German drinking songs by Li Bai, the most important poet of the Tang dynasty, and Goethe, respectively. Crucially, European wine is not the same as Chinese Jiu which is made of grains and may have tasted similar to modern rice wine. In German culture drinking wine, was and still is, intended to enhance sociability and mutual understanding among friends or even create an atmosphere of love. The cult of Dionysos and the goal of ecstatic transgression is always in the background. Under the influence of Kon-fu-tse, Chinese literature mainly aimed to teach readers morals and philosophy. Drinkers in China, therefore, think rather of a union between man and nature than of ecstasy and pleasure.

Krystyna Wierzbicka-Trwoga demonstrates that the novel in sixteenth-century Poland was mainly influenced by German (chivalric) prose narratives, some of them translated from the French. Thus, the Polish Renaissance took direction from medieval romances which praised knighthood and feudalism, such as *Melusine*, *The Emperor Otto*, and *Maguelone. Fortunatus*, the first novel to introduce the contemporary world into fiction, was also a translation from the German. Similar to *Don Quixote*, the book was based on bourgeois values such as economic rationality which appealed to the merchant and trading classes. Most of these translations were of an adventurous and entertaining character, adapted to popular taste and destined for a wide group of readers. In this manner, the Polish literary scene got connected to European trends and genres.

Three essays were part of a panel entitled “Langages, voyages et migrations au féminin” organized by Jean-Marc Moura and Margarita Alfaro. Jean-Marc Moura introduces the new field of Ocean Studies by presenting the Atlantic as a space of exchange and migration covering anglophone, francophone, hispanophone, lusophone, and also Dutch-language literatures. He argues in favour of a trans-Atlantic literary history by briefly analysing four novels by women authors, namely Waris Dirie and Cathleen Miller’s *Desert Flower*, Maryse Condé’s *Histoire de la femme cannibale*, Toni Morrison’s *A Mercy*, and Chimamanda Ngozi Adichie’s *Americanah*. In all these novels women travel across the Atlantic. Moreover, Moura observes a circulation of feminist theory that implies breaking with ‘Western’ values. Feminist discourse (Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous) is adopted, but also adapted. Trans-Atlantic theorists develop a consciousness of patriarchal restrictions on both sides of the pond and learn to reject the idea of a ‘universal’ or global feminism.

In a similar vein, Margarita Alfaro dedicates her essay to the consequences of focussing on the Atlantic as inter-cultural literary space. She compares novels by two Italian-Argentine authors that are clearly auto-biographical. In Griselda Gambaro's *El mar que nos trajo* the sea is a border that separates characters and, on a symbolic level, represents death and rebirth. Travelling between continents, the influence of travelling on family and other relations, the connection with cultural memory – these motifs combine with descriptions of the social and political development of Argentina. In *Les passagers de l'Anna C.* and *Manèges. Petite histoire Argentine* Laura Alcoba inserts episodes from the revolution in Cuba in which her protagonist's parents participated. The 'Argentine' episodes are accompanied by memories of the adolescent years in multi-cultural Paris (*La danse de l'arraignée*). The novels bear witness to family memory that merges with collective cultural memory.

The work of Lebanese authors Etel Adnan and Evelyne Accad is strongly affected by the diaspora after the civil war which started in 1975. They narrate war atrocities that are often based on facts such as the murder of a Palestinian by Christians or the murder of a woman from Syria who supported the Palestinian cause. As Vassiliki Lalagianni explains in her essay, travelling across the Mediterranean is another important motif in Lebanese womens' literature. Thus, in a semi-autobiographical story, Etel Adnan describes her visits of Barcelona, Aix-en-Provence, a number of Greek islands, Rome and other places. Everywhere the protagonists encounter hybrid identities, linguistic plurality, and ethnic and religious diversity; they are looking for tolerance and supporting reconciliation – on the way to a new humanism.

Sandra Folie explores the genre of 'chick lit'. A sub-genre of this recent literary phenomenon has been labelled 'ethnic chick lit'. According to Folie's analysis this implies a hierarchical structure between the (white) 'West' and the (ethnic) 'rest' and sometimes has racist overtones. In her essay Folie proposes a distant reading of comments on, and classifications of, chick lit as a genre. A fix idea in the discussion of the genre seems to be that it was invented by Western authors and later adopted by African, Indian, and Latin-American writers. Contrary to this view, Terry McMillan's seminal novel *Waiting to Exhale* dates back to 1992, thus she may rightly be considered an early writer of the genre. A closer look at African chick lit shows that in an age of globalization and hybridization, ethnic and geographic categories of classification prove to be problematic. Neither the authors nor the publishing houses and media can still be adequately classified by categories such as American, African, or even Afropolitan. In any case, the 'rest' is not an 'ethnic' homogeneity as reality is much more complex than the labels in use suggest.

Another type of transfer studies is presented in Chapter Five of our volume where we consider transfer and translation on the level of entire literatures that

are regarded either as source or recipient. Marta Skwara shows that Polish literature, often considered one of the ‘minor’ literatures on a worldwide scale, must nevertheless be situated at the centre of European literature because a considerable number of Polish authors and works were influential and widely read in other languages. Skwara distinguishes between the authors’ use of ‘major’ foreign languages, intertextual connections between Polish texts and world literature, and comparative studies of translations of Polish literature in diverse languages. An example of a bilingual author is Jan Potocki, whose extremely successful early nineteenth-century novel *The Saragossa Manuscript* was written in French. Other languages used by Polish authors are English (Joseph Conrad, Czesław Miłosz) and German (Stanisław Przybyszewski), while Witold Gombrowicz spent a lengthy time in Argentina and started writing in Spanish. Bruno Schulz instigated a plethora of intertextual “Schulz-derived literature”, while Wisława Szymborska made herself a name in Japan as a universal philosophical poet. These few examples suffice to show that the inclusion of international connections between literatures will be essential for a future history of European literature.

Norbert Bachleitner and Juliane Werner choose Austrian French-language periodicals of the eighteenth and nineteenth century as a medium of cultural transfer from France to Austria. The Austrian cultural elite was explicitly franco-philic and the number of periodicals written in French culminated under the reign of the liberal Emperor Joseph II and between 1800 and 1815 in the era of Napoleon’s European victories. In the eighteenth century the journals concentrated on ‘classical’ pre-Enlightenment literature in order to suit the standards of absolutist rule and censorship. After the Great Revolution they tried to evoke the ‘better’ France of ancient times that was still loyal to the king. In the Vormärz years, the number of popular French novels peaked before French-language periodicals disappeared from the publication market. It seems that the reading public for French literature and journals in the original language was still too small to support a regular periodical press in French.

The topic of Tzu-yu Lin’s essay is the translation of japonophone Taiwanese literature into Chinese. From 1895 Taiwan was a Japanese colony and its literature written mainly in Japanese. After WW II the country was ‘decolonized’ and its literature from this period translated into Chinese. In this special case, translation strategies are closely connected with political questions: should the texts be translated into ‘authentic’ standard Chinese and thus be incorporated into the tradition of classical Chinese literature? Or should the Japanese grammar and elements of Taiwanese vernacular be maintained? The result of the latter translation strategy would be ‘unauthentic’ Chinese, a hybrid of ‘Taiwanness’ and ‘Japaneseness’ that may be considered adequate to the specific context and form of this type of literature. Nao Weng’s contributions to modernist poetry and prose which

serve as examples have been translated according to both strategies, yielding ‘perfect’ Chinese versions and linguistic hybrids that reflect the foreignness of colonial Taiwan.

Political questions in a wider sense are also at the core of differing approaches to translating Arab literature into French. As Cyrille François shows, René Khawam and Jamel Eddine Bencheikh have both aimed at maintaining the subversive character of Arab literature through their numerous translations and studies. Sometimes they enter into polemics with philological scholarship that tends to spirit off all manifestations of liberty of speech. For example, Khawam’s version of *Kalīla and Dimna*, an Indo-Persian classic from the eighth century, pushes back against the tendencies to censor references to sexuality and, in particular, to female desire. Authenticity is another concern of the two translators, even if they sometimes come to different conclusions: in his version of *The Thousand and One Nights* Khawam defends the ‘purity’ of the collection’s original form that was later ‘contaminated’ by additions from non-Arabian cultural traditions, amongst them the famous episodes around Sindbad and Aladdin. In contrast, Bencheikh prefers not to skip the long history of adaptation, rewriting, and reconfiguration which he considers to be an impressive demonstration of the Arabian imagination and civilization and – again – of the hedonism inherent in this literary tradition.

A related field of study is annexed to this chapter, namely the digital as media of exchange and distribution in literature and scholarship. Maria Goicoechea, Miriam Llamas, Laura Sánchez, and Amelia Sanz refer to the global digital distribution of Spanish-language literature. The new medium knows no national boundaries – the literary works themselves disrupt all borders. For example, the urban space is similar in all big cities, with another homogenizing feature being metaliterary reflection. Translation from Spanish into English is common and paves the way for a virtually global readership. Digital collections such as Ciberia, LiteLab, IlovePoetry, ELMCIP, and ELO give birth to new communities of readers (i. e. reader-writers). Books are still printed, but the digital continuously increases in importance.

Silvia Ulrich, who organized a panel entitled “Soziale Netzwerke/Fremde Literaturen im Web 3.0”, gives an overview of webbased projects in the field of German Studies in Italy. The discussion and dissemination of research with colleagues is (and always was) an essential factor in literary scholarship. For example, it may be helpful when deciphering difficult handwriting in manuscripts or gathering special biographical information about an author. While categories such as open science and social networking are still regarded sceptically by many scholars, they are important for presenting our discipline to the public and generating funding. Scholarly networks are particularly useful for new teaching applications:

distance learning relies on pedagogical synergies resulting from enhanced communication. New media provides a lot of tools that maybe extremely helpful for philological studies, while sceptics need not change their habits at once but may combine the possibilities of web 3.0 with 'old school' methods.

Similarly, Stéphane Millet proposes to utilize the internet in foreign-language-learning. Above all, a virtual class-room is apt to immerse students into language-learning through communicating with native speakers. Compared to conventional learning techniques live interaction is a strong motivation for students. Discussion and conversation in class may be accompanied by tandem teaching, internships, and study-abroad programs. Thus, besides language skills, students are likely to acquire inter-cultural competencies, with teachers playing the role of mediators in discussions. Moreover, interdisciplinary approaches may broaden the horizons of participating students. Traditional text books may still be useful but they should be accompanied by live contact with native-speakers.

Salman Rushdie's famous statement that we are 'translated men' serves as heading of the Sixth and last Chapter. Rushdie states that we are living in an age of migration, globalization, and the blending of cultures which leads to hybrid identities. Thus, the topic of Chapter Five is extended here, but the focus is on individuals. Gerald Bär takes two examples of 'international biographies' from British-German exchanges. John Henry Mackay was born in Scotland but grew up in Prussia and started a career as a political and literary author writing in German. Even if he had hardly any first-hand experience of Scotland, his poetry led him back to his home country. In his prose he adopted the style of Naturalism and centred on motifs such as writer's block, *doppelgänger*, and homo-eroticism. Another contemporary wanderer between cultures, who changed side from Great Britain to Germany, was Houston Stuart Chamberlain. He grew up in France, was sent to school in England, and settled in Bismarck's Germany which he thought to be not only the future of Europe, but also of global civilization. Such glorification of Germany became the basis for his notorious theory of racism in *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* (The Foundations of the Nineteenth Century) which paved the way for Nazi ideology. Both authors endeavoured to find identity and 'Heimat' through literature, Mackay in Scottishness, Chamberlain in German 'Kultur' and a pan-Germanic ideal of purity.

Jun Mita dedicates his essay to the Symbolist movement in Wallonia, the French-speaking part of Belgium. The Flemish francophone symbolists were not ashamed of their Germanic roots and even exploited them as a singular feature of their literature and art. If they were not indulging in outright realism, they became famous for at least maintaining contact with empirical reality. Hector Chainaye's title *L'âme des choses* refers to this 'earthing' of his poetic prose in contemporary reality, drawing attention to the material world. He was successful with his texts,

which showed a tendency towards realism and were considered as ‘nordic’ exoticism. Contrary to this regional variant of Symbolism, other Wallonian authors tried to avoid any regionalism and sought alignment with French symbolists in order to gain recognition in Paris.

Both Italo Svevo and Elias Canetti chose to write in languages that they were not the most acquainted with. As Adriana Massa discusses, Svevo – who was born in the multi-lingual border city of Trieste – decided on Italian, although he was much impressed by the great prestige of the literary traditions associated with the German language (he had studied Schiller, Goethe, Jean Paul, Schopenhauer, and many others in a boarding school near Würzburg). His bilingualism, with emphasis on German culture, and the use of elements of the Triestine dialect made his Italian sound strange to many critics but the author’s distance to this language became a source of innovation in Italian literature. Canetti was born in another border town, namely in Rustschuk which lies on the Danube near the Bulgarian-Romanian border. His native tongue was Ladino, but his parents spoke German with each other, and he chose German for his writing after he had moved to Vienna. In his exile, he continued to use this language as it was connected with memories of home and his origins. Both authors testify to the exterritoriality of poetic language which is an important feature of modernist literature.

Bernard J. Odendaal analyses the use of Afrikaans as a poetic language. Competing with English in life and literature in South Africa, Afrikaans exists in many regional variants. A way of “writing it as you say it”, Afrikaans started to be used by poets such as S. J. Pretorius in the 1950s to express local or group identity and social-political messages of emancipation from apartheid. Furthermore, employing Afrikaans also aimed at a renewal or even subversion of conventional literature. Originally a language of white South Africans, Afrikaans can also function as a means of expressing black consciousness and giving a voice to the marginalized in the era of democratization under Nelson Mandela.

“Write as you say it” was also a principle in the reforming of Chinese poetry proposed by poet Hu Shi a century ago. He suggested the use of simple and natural prose in poetry instead of the complicated and formalized language of classical Chinese literature. His reform concepts are reminiscent of those proposed by Wordsworth in the preface of his *Lyrical Ballads*. In addition, Hu Shi refers to Darwin’s concept of evolution that he applies to poetry in order to make change appear a natural principle of development. In her essay Lin Chen stresses that while Wordsworth recommended an alignment of poetry and everyday language, he did not consider colloquial expressions. Lin Chen is of the opinion that Hu Shi’s reform would altogether abandon poetry. She, therefore, argues that rather than replacing poetic with everyday language, it would be preferable to search for new poetical topics in contemporary society.



As Yulia Dreyzis explains in her essay, Chinese bilingual poetry comprises texts rooted in the culture of ethnic minorities and the use of ‘minor’ languages, such as Tibetan or Miao, or topolects, such as Min and Hakka. All of them enter in competition with classical Chinese poetry and the idea of a homogeneous ‘Chineseness’. Moreover, there is what she calls ‘large-scale’ bilingualism represented, for example, by the Australian-Chinese poet Ouyang Yu who migrated to Australia and writes in English and Chinese. He centres on questions of linguistic in-betweenness, translation, and self-translation; in his texts he exploits his distance from both languages, celebrates the resulting hybridity, and employs bilingualism for all sorts of language experiments.

Vienna, April 2020

Norbert Bachleitner

---

# **1 Translation Criticism: Studies on Individual Authors**



Galina Alekseeva

# Constance Garnett's Translation of Leo Tolstoy's *The Kingdom of God Is within You*

**Abstract:** This article explores Constance Garnett's work on Tolstoy's famous treatise *The Kingdom of God Is within You* as well as on his other works. Through various archival materials from the Tolstoy museums in Moscow and at Yasnaya Polyana, the paper traces Constance Garnett's thorough and hard work, and her communication and collaboration with Leo Tolstoy. The article also gives a picture of how *The Kingdom of God Is within You* was published and reviewed in England and in the US. There are some contradictions concerning where the meeting between Leo Tolstoy and Constance Garnett during her visit to Russia in 1894 took place. According to archival materials and Tatiana Tolstoy's diary, her only meeting with Tolstoy took place on 12/24 January, and it was in Moscow, not at Yasnaya Polyana as some critics say. The article points out the growth of interest in Tolstoy in England in the last decades of his life.

**Keywords:** critics, editions, novels, publishers, religion, reviews, Russian literature, translation, treatises, versions

## 1 Introduction

Constance Garnett (1861–1946) originated from a family of which many generations were connected with Russia in various ways. That country was not a complete terra incognita for Constance. Her friendship with Russian political emigrants played a very significant role in the growth of her interest in Russia. Among them were Felix Volkhovsky, Prince Peter Kropotkin, and Sergei Stepniak. All of them were frequent guests at the hospitable house of Edward Garnett, who married Constance in 1889. This friendship influenced her literary tastes and attracted her to Tolstoy's works. Before her acquaintance with Russian emigrants, Constance Garnett was a librarian of the People's Palace; she also participated in the activities of the Fabian Society. She was well prepared for communication with the Russian emigrants and the subjects they could have raised in their discussions. It is important to note that Stepniak was greatly interested in Tolstoy's works and lectured on him abroad. It was Sergei Stepniak who advised Constance Garnett to learn Russian and translate Russian literature professionally. All her Russian friends helped her in her Russian studies – especially Felix Volkhovsky,

who was the editor of Free Russia from 1890 to 1914. Even before their friendship with Russian emigrants, Edward and Constance Garnett were interested in Russian literature and read some of the Russian authors. Of course, they were familiar with Tolstoy's works or heard about them. There are some contradictions about where the meeting between Leo Tolstoy and Constance Garnett during her visit to Russia in 1894 took place. According to the archival materials and Tatiana Tolstoy's diary, her only meeting with Tolstoy took place on 12/24 January, and it was in Moscow, not at Yasnaya Polyana as some critics say.

## 2 Two English versions of *The Kingdom of God Is within You*

In 1894, William Heinemann published in London the translation of Leo Tolstoy's treatise *The Kingdom of God Is within You*. The translator was Constance Garnett, who was just beginning her career as a translator of Russian literature. At the same time, another version of this treatise in the translation of Aline Delano was published by the Walter Scott publishing house. The influential Heinemann tried to stop the Walter Scott publication of *The Kingdom of God Is within You*, announcing that he was the only one in England who had exclusive permission to publish this book. That was not completely true, and his attempt to stop the publication was not successful at all, so both versions of *The Kingdom of God Is within You* received their share of criticism. (It is worth mentioning that the dispute over publication of the treatise took place after Tolstoy's rejection of his copyright!)

One of the *Academy's* reviewers read French and German versions of the treatise, and in his review he compared the two English translations. In his opinion, Aline Delano did not understand properly what Tolstoy was trying to say in his work. His comparison was definitely in favour of Constance Garnett; even Delano's translation of the subtitle, "Christianity not as a mystical doctrine, but as a new life-conception" was "very Teutonic" in comparison with Garnett's "Christianity not as a mystical religion but as a new theory of life," which was "intelligible" and in "sensible English" (quoted in R. Garnett 1991, 132–133).

Tolstoy was quite satisfied with Constance Garnett's translation, and in one of his letters to Edward Garnett several years later, in June 1900, did not hesitate to mention again how highly he appreciated her translation: "My kind regards to your wife, and I take opportunity of once more thanking her for her excellent translation of 'The Kingdom of God Is Within You'" (Tolstoy 1928–1958, 73: 397). Aylmer Maude (1910, 609), Tolstoy's biographer and translator, mentions how highly Tolstoy appreciated the translations of Constance Garnett among the Eng-

lish translations of his works. After her work on *The Kingdom of God Is within You*, Constance Garnett began to translate Tolstoy's novels and stories. Why did this young teacher of classical languages – a librarian at the People's Palace and a graduate of Cambridge University – become so interested in the almost unknown Russia and its literature? What made her pay attention to this very complicated religious and philosophical work by the Russian writer Leo Tolstoy?

### 3 Tolstoy in England

The second half of the 1880s was a period when, in the UK as well as the US, there was a definite growth of interest in Tolstoy's works. Henry James wrote in 1896: "The perusal of Tolstoy – a wonderful mass of life – is an immense event, a kind of splendid accident, for each of us: his name represents nevertheless no such eternal spell of method, no such quiet irresistibility of presentation, as shines, close to us and lighting our possible steps, in that of his precursor" (quoted in May 1994, 23).

Literary journals like *Quarterly*, *Westminster Review*, and some others testify to the interest in Tolstoy. In 1887, in the *Fortnightly Review*, the article "Count Leo Tolstoi" by the well-recognized English poet and philosopher Matthew Arnold was published (Arnold 1887).<sup>1</sup> In 1888, Charles Turner's book *Count Tolstoy as Novelist and Thinker* appeared (Turner 1888). Tolstoy's works became so popular in England that Turner was invited to London, and then to Oxford in 1889 to lecture on Tolstoy. In the 1890s, Tolstoy's correspondent and visitor Edward Kenworthy, with his Brotherhood Publishing Company, in cooperation with Tolstoy's friend and collaborator Vladimir Chertkov, published some of Tolstoy's works, mostly of religious character. In Tolstoy's personal library there is a book called *The Christian Teaching* by Leo Tolstoy with a publication date of 1898 (*Biblioteka L'va Tolstogo* 1999, 2: 439–440). In 1898, Kenworthy also published Tolstoy's treatise *What Is Art*, translated by Aylmer Maude (*Biblioteka L'va Tolstogo* 1999, 2: 484). Tolstoy presented a copy of this book to his wife Sophia Andreyevna, and it has been kept in his personal library.

There are thirteen books written by Kenworthy in Tolstoy's library; some of them were published by Kenworthy's own publishing house (*Biblioteka L'va Tolstogo* 1999, 1: 565–568). Tolstoy was very impressed with the scope of Kenworthy's religious activities in England and thought highly of his English correspondent

---

<sup>1</sup> In 1861, while in London, Tolstoy received a letter of recommendation from Matthew Arnold for visiting some London schools, the Saint Mark's Practising School in Chelsea in particular.

and friend. In a letter to Kenworthy, he wrote on 5 March 1894: “I feel in you a kindred spirit and it is a joy for me to be in communication with you” (Tolstoy 1928–1958, 67: 61). In his *Tolstoy: His Teaching and Influence in England*, Kenworthy wrote:

It seems to me that at the present time there is not living a more commanding personality and profounder spiritual influence than Leo Tolstoy, the Russian. [...] There is an increasing number of people who profess to find in his teaching inspiration and guidance of the truest kind. These opponents and these adherents of Tolstoy, are, perhaps, more numerous in England than in any country outside Russia. (Kenworthy 1901, 2)

He develops this theme in his book *Tolstoy: His Life and Works*:

Tolstoy’s reversion to “the Christianity of Christ” has a peculiar force of appeal in England. It may, perhaps, be said, that men of our nation, of all others, have most and best witnessed for the extreme truths which Tolstoy now declares. [...] I hold, from personal knowledge, that in the minds which provide what religion has, Tolstoy touches the same springs that were reached by Wicklif, Fox, Bunyan, and Wesley. His more obvious work is done in Russia, but his inspiration is working here, and will work. (Kenworthy 1902, 38–40)

Summing this up, Kenworthy writes: “In now treating of Tolstoy’s influence in England, we must remember that our subject occupies only a small place in outward public regard, and becomes of high importance only to those who know that spiritual life in individuals and nations is the true and only life” (1902, 41). In his letter to Kenworthy of 15 May 1894, Tolstoy wrote: “I think that our task is to let people feel that in this life they have nothing else to do – as to help in the establishment of the Kingdom of God, which cannot be established otherwise, than by establishing it in our own hearts by trying to be as perfect as is our Father in Heaven” (1928–1958, 67: 127). In his book, Kenworthy replies to Tolstoy’s idea of “The Kingdom of God”: “In seeking ‘The Kingdom of Heaven’ of Jesus, Tolstoy, of course, contemplates the entire supplanting of the existing social system by a better, the ideal one. But his methods for bringing this about are how different from those of the revolutionaries!” (Kenworthy 1902, 41). Going to visit Tolstoy in 1895, Kenworthy wrote in his book *A Pilgrimage to Tolstoy*: “For I am to see Leo Tolstoy and friends of his; to arrange with them ways and means of carrying forward in England the work to which they in Russia give themselves” (1900, 1).

Beginning in 1900, Vladimir Chertkov, Tolstoy’s friend and collaborator, being in England, began to publish Tolstoy’s religious and philosophical works (especially those which were prohibited in Russia) in his *Free Age Press*.

## 4 Constance Garnett working on *The Kingdom of God Is within You*

That was the background for Constance Garnett's work on the translation of Tolstoy's treatise. Constance Garnett began to work on the treatise *The Kingdom of God Is within You* at the end of 1893, when the first period of "acquaintance" with Tolstoy's fiction was almost over in Britain, and British readers were turning their attention to Tolstoy's religious and philosophical works as well as to his fiction. Constance Garnett was working for the famous London publishing house of William Heinemann, who bought the copyright for the translation of the treatise from the Bibliographical Bureau in Berlin. Heinemann had to inform Tolstoy about it in a letter of 13 January 1894, rejecting the assumption pronounced by the *Daily Chronicle*, in its correspondence from Russia, that the translation was being made from some poor French version. Tolstoy kindly replied: "I was very glad to know that the translation had been done from Russian and hopefully it will be good" (Tolstoy 1928–1958, 65: 15).

Material from the archives of the State Museum of Tolstoy in Moscow and archival materials of Constance Garnett's grandson, Richard Garnett, testify to the fact that she finished her translation of the treatise before her trip to Russia in January 1894. She worked really hard and had to postpone the translation of Turgenev's works. Stepniak participated in work on the translation of *The Kingdom of God Is within You*, and he helped Constance Garnett with the introduction to the treatise. She wrote about her work on translation thus: "Tolstoy's style in his religious and philosophical works differs considerably from that of his novels. He no longer cares about the form of his work, and his style is often slipshod, involved, and diffuse. It has been my aim to give a faithful reproduction of the original" (quoted in R. Garnett 1991, 112). Some extracts from *The Kingdom of God Is within You* were already published at the end of 1893 in the *New Review*. Unfortunately, this was done without Constance Garnett's permission.

## 5 Constance Garnett visits Russia and Tolstoy

On 1 January 1894 (20 December 1893), Constance Garnett left for Russia. She arrived in St Petersburg in order to deliver money collected in London for the famine in Russia. One of her primary aims in Russia was to perfect her spoken Russian. Nevertheless, after a month she wrote with disappointment and excitement: "I still cannot follow a conversation in Russian, and can speak only a little better than when I came. But I have learnt and seen so much of Russian life that I feel I



could hardly have spent my time better. And I have made such nice acquaintances that I shall want to come to Russia every year” (quoted in R. Garnett 1991, 130).

We know about Constance Garnett’s travels in Russia from the Russian newspapers. On 3 January 1894 (23 December 1893), the St Petersburg newspaper *Novosti* informed its readers about a young English translator’s visit to Russia. Somehow, she was called by mistake a daughter of the well-known poet Richard Garnett (in fact, she was his daughter-in-law). On 15 February 1894, the newspaper *Russkaya zhizn’* published the article “An English Traveller in the Nizhnii Novgorod Region” by Vladimir Korolenko.

Constance Garnett was very busy with the money collected for the famine in some regions of Russia. She was also supposed to meet various people in Moscow and Petersburg, but in spite of her very tight schedule, she still managed to visit Leo Tolstoy at his home in Khamovniki: “He made a great impression on everybody who saw him for the first time. His piercing eyes seemed to look right through one and to make anything but perfect candour out of the questions; at the same time there was an extraordinary warmth and affection in them” (quoted in R. Garnett 1991, 122). She told him about her work on *The Kingdom of God Is within You*, and about the difficulties she had to overcome as a translator. She was deeply touched by her reception in the town house of Tolstoy, where she also met some members of his family, including his wife Sophia Andreyevna and his eldest daughter Tatiana. She informed her husband that Tolstoy was not only looking forward to the publication of her translation of the treatise but also wanted her to translate his fundamental philosophical and religious work, which would be later known as *The Four Gospels Harmonized*. Tolstoy also remarked that he liked the English translations of his works much better than the French. Constance Garnett felt a great deal of responsibility. Tolstoy’s suggestion about his new work put Constance Garnett in a very difficult situation. It was a real challenge for her, as William Heinemann would not have published anything like this work. On the one hand, she was obviously flattered to receive such an offer from Tolstoy himself; on the other, she had some serious doubts about her publisher Heinemann, who would not publish a purely theological book. After her trip to Nizhnii Novgorod, she came back to Moscow on 12 February to meet Tolstoy again, but he had left for Grinyovka, his son Il’ya’s estate. On that day, she sent a letter from the hotel Rossiya to Sophia Andreyevna Tolstaya:<sup>2</sup>

I called yesterday in the hope of seeing Count Tolstoi & was disappointed to hear that he is in the country. [...] I am sorry to say that Mr. Heinemann is not willing to undertake that work –

---

2 The correspondence between Constance Garnett and Leo Tolstoy was exclusively in English.

the translation of the Gospel with Commentary as he publishes nothing of a purely theological character. I am pledged to do other work for Mr. Heinemann, so that I could not translate for another publisher for some time to come. S. I am obliged to give up the idea of translating it as I could not hope to begin it this year. I am very sorry to give it up – especially as several translations of Count Tolstoi's works are very poorly done indeed and give a very distorted idea of the original. About the other book I will write to Count Tolstoi after seeing Mr. Turner in Petersburg in a few days. (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1–216/29)

Before leaving for England, she had seen Charles Turner in Petersburg, and, on 19 February 1894, she wrote to Tolstoy about their meeting. Turner agreed to do the translation of Tolstoy's *The Four Gospels Harmonised*:

I saw Mr. Turner to-day & consulted him about the translation of your next book. He would like to see it before deciding and then if he finds it would not be prudent to translate it he will forward it to me. I spoke to him of the version of the Gospel with Commentary which I am very sorry I could not translate at present, as Mr. Heinemann could not, I think, publish a purely theological book and I am pledged for the next few months to work for him. Mr. Turner asked me to tell you that he would gladly translate your version of the Gospel and would undertake to get it published in England. [...] I am very glad to hear that Царство Божие is arousing great interest & has been sympathetically reviewed and will try to collect some of the notices and send to you with my translation from England. (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1–216/28–1).

We have to admit that Constance Garnett saw herself only as a translator of Tolstoy's treatise: her purpose was to present an adequate translation, but not to defend his religious doctrine. On the envelope of this last letter there is a pencil note by Tolstoy: “BO,” which means: “No Answer.” In his letter to Kenworthy on 5 March 1894, Tolstoy wrote about Turner's work on the *Gospels*: “My book, the translation of the *Gospels*, is now being translated by a gentleman in Petersburg – Prof. Turner” (Tolstoy 1928–1958, 67: 62).

Her only meeting with Tolstoy took place on 12/24 January, and it was in Moscow, not at Yasnaya Polyana as some critics say. Tolstoy was at Grinyovka until 1 February (old style), on 2 February he left Grinyovka for Yasnaya Polyana, and on 11 February he came back to Moscow. S. Constance Garnett could have visited him at Yasnaya Polyana only in the period from 2 February to 10 February (old style). That was hardly possible, as on 7 February she was already writing to him from St Petersburg. It was also hardly possible that she visited Yasnaya Polyana during the period of 2–5 February: there are no entries about it either in Tatiana Tolstoy's diary, where she mentions all the visitors, or in Tolstoy's diaries and letters, or in Constance Garnett's letters, in which she describes her visit to Tolstoy at his Moscow house. In 1904, she undertook another trip to Russia but unfortunately was not able to see Tolstoy.

## 6 How was *The Kingdom of God Is within You* reviewed in England?

During Constance Garnett's visit to Russia, *The Kingdom of God Is within You* was published in England, followed by many reviews. On 27 September 1894, Constance Garnett wrote to Tolstoy:

I have been much disappointed by the reception of the book here. Everything you write is eagerly read and reviewed but I have not seen notices of it that showed a genuine appreciation of its spiritual meaning. It is difficult to measure its influence by looking at newspaper criticism. It was attacked by clergymen of different denominations in the *New Review* of which I send you a copy. The fact of its being attacked shows that its power was felt and dreaded. (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1-216/28-2)

In her letter, Constance Garnett was also trying to explain how she was doing her best translating his work: "I am hoping you will like my version. I have tried to keep more closely to the original than is usually attempted in English translation from Russian. It is disfigured to my mind by the headlines which were composed and added without my sanction when I was out of England" (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1-216/28-2). She also informed Tolstoy that she was sending him a copy of the book, *The Kingdom of God Is within You*, along with the letter, through some English firm in Moscow. It is unknown if he ever received the book; it has not been preserved in his personal library. His library does, however, contain another English version of the treatise: *The Kingdom of God Is Within You, or Christianity not as a Mystical Doctrine but as a New Life-Conception*, revised and corrected translation by V. G. Chertkov (London: The Free Age Press, 1900? [*Biblioteka L'va Tolstogo* 1999, 2: 454]).

Of Constance Garnett's translations, Tolstoy's personal library contains *Anna Karenina* (London: Heinemann, 1901), *Ivan Ilyich and Other Stories* (London: Heinemann, 1902), and *War and Peace* (London: Heinemann, 1904 [*Biblioteka L'va Tolstogo* 1999, 2: 435, 458, 483]). Besides these editions, in 1908 she translated Tolstoy's short military story "The Raid" in a very short time; the story was published in the first issue of the new literary journal *English Review* (1908). A copy of it has been preserved in Tolstoy's personal library at Yasnaya Polyana.

In the letter quoted above, Constance Garnett wrote about how Tolstoy's articles were received in England:

An article of yours on the Franco-Russian alliance which appeared in installments on three successive days in the *Daily Chronicle* did, however, create a great deal of attention, and has left its mark on public opinion. To appeal direct to the people through the newspapers is a very satisfactory method; I should advise you to make as much use of it in England as you

can. Through the newspapers, ideas reach an immense public, who would never meet with a book on the same subject. (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1–216/28–2)

It is obvious from that letter that Constance Garnett was still curious about Turner's translation of Tolstoy's work:

I saw from a newspaper the other day that Mr. Turner is already "at work on the forthcoming great social novel", so I imagine he has decided to undertake the translation after all, and does not intend to send it to me. I am sending you one of the two reviews, and a book of prose poems, "Towards Democracy", in which seem a good expression of the appreciation of a section of our younger generation. I beg you not to trouble to acknowledge this. I shall hear from my friends whether my parcel reaches you safely. (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1–216/28–2)

On the envelope of this letter there is a pencil note by Tolstoy in Russian: "Адресъ списать," which means: "Address to be copied." In Tolstoy's personal library, there is a copy of Edward Carpenter's book *Towards Democracy* (1892), signed by Carpenter in 1896 (*Biblioteka L'va Tolstogo* 1999, 1: 203–204). We do not know if it was the copy sent by Constance Garnett. As for the review, it has been preserved in the Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy in Moscow, along with the letter. The review says:

Tolstoy offers to this sick world what he conceives to be the healing balm of true Christianity, the purifying remedy which Christ brought to suffering humanity. This remedy is not very similar to that presented in most of our churches under the Christian name. It is, in a word that, instead of speculating about Christ, and giving mystic interpretations of transcendental doctrines, we should set before us the task, hard and uphill at first, of actually living Christ's life, of obeying his commands literally. We are to enter on a *vita nuova*, in which we are to live by love – the one sole bond of union which can keep us together, and which can solve our problems and give peace to our lives. The Sermon on the Mount is to constitute for us a veritable series of commands to be obeyed here and now, obedience to which will issue in social health and personal joy and satisfaction. Does anyone say that, in our actual civilization, the Sermon on the Mount cannot be literally obeyed? But what if this civilization itself is perishing of dry-rot? What if the one thing needed to save us is its overthrow, not by violence and revolutions, but by the sure solvent of ideas actually carried into life? The "kingdom of God within us" will alone abolish the kingdom of this world which now exerts its power over our lives. Such is the substance of Count Tolstoy's latest message to his time. (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1–216/28–2)

The author of the review remarks: "All that Tolstoy writes, penetrates with the power of absolute sincerity through the crust of convention and make-believe, in which nearly all of us live, to the central core of our life." The author underlines how accurate Tolstoy was in his treatise, which draws parallels with the situation

in England: “As a result, the Church itself blesses war; bishops compose special prayers asking God to bless a particular body of professional fighters; war trophies bang up in sacred edifices, and in England, at least, bishops use the pulpit to glorify disgraceful wars out of which they expect to reap pecuniary profit.” The reviewer quotes a great deal from Tolstoy’s treatise:

There are three views of life, says Tolstoi: the animal, the social, and the divine. The man who adopts the divine life-conception makes, not a mere social instinct, but love of the Supreme Good the ruling motive of his life. He conceives life itself “as taking its rise in the eternal life of God, and to fulfil His will he is ready to sacrifice his personal, family, and social well-being”. This is true Christianity. And here follows a vigorous onslaught on the Positivist theory, which tries to found a social doctrine on an “abstract conception of man”, for “humanity as a concrete conception is impossible”. (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1–216/28–2)

The reviewer agrees with Tolstoy that “the present age of humanity has outrun the Pagan life-conception, and can only be satisfied by the Christian life-conception, and yet the old Paganism is all about us, making our life false and unhappy.” Analysing the chapter devoted to a consideration of the attitude of educated men towards war, the author of the review notes:

From that we proceed to the military conscription which is considered not as an accident, but as the extreme limit of the contradiction contained in the social life-conception. Here Count Tolstoi’s extreme theoretical Anarchism comes in, for he boldly asks whether the State is needed at all. This question, however, cannot be decided on mere grounds of utility. “It is decided irrevocably and without appeal by the religious consciousness, by the conscience of each individual, to whom no sooner does military conscription become a question than it is followed by that of the necessity of the State”. But here Count Tolstoi does not consider the position of the theoretical Anarchist like himself in a society which still believes in the State founded on force as *ultima ratio*. (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1–216/28–2)

The reviewer calls the book “earnest and searching,” underlining that it is “written out of the heart of a very great and good man.” In the end, the reviewer concludes:

It is not difficult to criticize some aspects of it. It is evident that it is tinged throughout by consideration of special Russian circumstances. To us it seems that, in some form or other, the State (not the actual State, but the State in its essential conception) must continue to exist expressly for the purpose of preserving that freedom of action necessary to make Christianity a beneficent power. Anarchy for many generations to come will mean despotism. But it is not our purpose to criticize this noble utterance of a real prophet. It is enough that we have set forth briefly the means by which Tolstoy conceives that “the kingdoms of this world may become the kingdoms of Our Lord and of his Christ”. (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1–216/28–2)

The treatise touched the hearts and minds of English readers. They might have liked or disliked the work of Tolstoy, but there were no indifferent readers. One modern critic has remarked that “the translator is the servant of the receiving culture, essentially a soldier called to heroic battle (‘yeoman service’, as Moser says of Garnett) in the cause of transporting, or importing, another culture” (May 1994, 37). Constance Garnett, while translating *The Kingdom of God Is within You*, was indeed a “soldier called to heroic battle.”

## 7 Garnett's intensive work on Tolstoy and other Russian writers

Upon her return to England on 24 February 1894, Constance Garnett devoted herself to the translation of Russian authors. She translated the works of Turgenev, Dostoyevsky, Gogol', Chekhov, Hertsen, Goncharov, and Ostrovsky. As Kornei Chukovsky remarked, she “translated seventy volumes of Russian classical literature” (1966, 501; my translation). Her manner of translation from Russian was still taking shape at that time. Her grandson Richard Garnett describes the process:

She would read through the Russian, looking up the unfamiliar words and phrases and noting the English in pencil between the lines, just as she had done in her Greek books at Cambridge. Russian novels were usually paper-bound, and by the time she had finished with them they were often just a stack of loose sections. Then she would set to and write out the translation fairly rapidly. (R. Garnett 1991, 133)

Her father-in-law, David, in *The Golden Echo*, once noted that her face could be so expressive that “I could guess at the emotional tension of what she was reading” (D. Garnett 1953, 53–54). D. H. Lawrence was very impressed by her routine of translation: “sitting out in the garden turning out reams of her marvelous translations from the Russian. She would finish a page, and throw it off a pile on the floor without looking up, and start a new page. The pile would be this high ... really almost up to her knees, and all magical” (“Interview with Kyle S. Crichton” 1925).

In 1901, Garnett was working on *Anna Karenina*. There were several English versions of this novel, including the one by Nathan H. Dole published in 1886 in New York. Although Heinemann was very doubtful about the novel, Garnett began to work on it because, since 1896, when she had first read it in Russian, she had simply dreamed about translating it. Fanny Stepniak helped her in her work on this translation. Her Russian friends spoke of the high quality of her translation of Tolstoy's novel.

In 1904, her translation of *War and Peace* was published. She tried to avoid the Russianisms, for example by using *porridge* instead of *kasha*, and by translating the words of the Governess of Voronezh, “ведь у Софи ничего нет,” as “Why, Sophie hasn’t a farthing” (Motyleva 1978, 95). Edward Garnett, her husband, who was in correspondence with Tolstoy too, participated in the process of translation. After she finished her work on the translation of the novel, she almost lost her eyesight, although she had been short-sighted since her childhood. Constance Garnett wrote about Tolstoy’s style in *The Art of Translation*: “Tolstoi’s simple style goes straight into English without any trouble. There is no difficulty” (1947, 195). She was probably satisfied with her translation of *War and Peace*, since at the end of her life she once remarked: “I should like to be judged by my translation of Tolstoy’s *War and Peace*” (quoted in R. Garnett 1991, 205).

Of course, for the most part Constance Garnett managed to bring English readers as close to Tolstoy’s novel as possible. Some critics say that she ignored the foreign text in the novel: for the most part, she translated into English all the French speech in the novel. Some critics, including Aylmer Maude, Tolstoy’s biographer and translator; Henry Gifford; and Tamara Motyleva, a Russian scholar, mentioned her changes to Tolstoy’s syntax, to some folk-words and expressions, and so on (R. Garnett 1991, 205–206). But even Gifford, comparing her manner with that of the Maudes, wrote: “the appeal of Constance Garnett consists in her sensibility. She can write with a delicacy of touch which the Maudes, for all their diligence and good sense, seldom achieve. This shows particularly when she hits on some phrase so apt as to seem definite” (Gifford 1978, 21).

The last letter to Tolstoy was written on 6 June 1900 by her husband Edward on behalf of both of them:

My wife and I have been asked to write an article on your novel *Resurrection* for Harper’s Magazine, with the proviso that you should send a message to the American People, to be printed in the same number of [the] Magazine in which our article appears. I do not know that you wish to send any message at all to the American People, but should you do so, I would suggest that you address to them a few words on *Hypocrisy*. At the present moment the Anglo-Saxon world (both England and America) has carried hypocrisy to a fine art and the Nation’s life political, social and moral rests largely on the *suppression of all truths* which do not flatter the *Nations’ good opinion of themselves*. The moral of *Resurrection*, as we understand it, is precisely the opposite – i.e. – its aim is to destroy Society’s pretences, its self flattery, [...]. Should you send a message to the American People on Hypocrisy, or on any other subject you desire, in connection with *Resurrection*. I will forward it with the article to the American Publisher of Harpers’ Magazine, and send you a proof. My wife I think is known to you as the English translator of one of your works “*The Kingdom of God is Within You*”, and also of Turgenev’s Novels and Tales. (Manuscript Department of the State Museum of L. N. Tolstoy, f. 1–216/30)

On the envelope, there is a note by an unknown hand: “Отв. Л. Н. 21 июня 1900,” which means: “Answered L. N. 21 June 1900.” On that day, Tolstoy wrote his famous address to the American nation, which was published in one of the American magazines. Addressing Edward Garnett, Tolstoy wrote:

I thank you for your letter of June 6<sup>th</sup>. When I read it, it seemed to me impossible that I could send any message to the American people. But thinking over it at night, it came to me that if I had to address the American people, I should like to thank them for the great help I have received from their writers who flourished about [the] fifties. I would mention Garrison, Parker, Emerson, Ballou and Thoreau, not as the greatest, but as those who I think specially influenced me. Others names are: Channing, Whithier, Lowell, Walt Whitman – a bright constellation, such as is rarely to be found in the literatures of the world. And I should like to ask the American people, why they do not pay more attention to these voices (hardly to be replaced by those of Gould, Rock[e]feller and Carnegie) and continue the good work in which they made such hopeful progress. (Tolstoy 1928–1958, 72: 396–397)

Thus Tolstoy, thanks to Constance Garnett, expressed his gratitude to the American writers. He completed this letter with words of thanks to Constance Garnett: “My kind regards to your wife, and I take opportunity of once more thanking her for her excellent translation of the ‘Kingdom of God Is Within You’” (Tolstoy 1928–1958, 72: 397).

The last time Constance Garnett turned to Tolstoy was in 1922, when she translated his article “Christianity and Patriotism.” It was highly symbolic that at the beginning and at the end of her career there was a religious and philosophical work by Tolstoy. The list of her translations of Tolstoy’s works is impressive, and she is still known as one of the best translators of this Russian writer and thinker. She was regarded as a brilliant translator by Joseph Conrad, Katherine Mansfield, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, and many other British and American writers. Several generations of British and American readers were acquainted with *War and Peace* thanks to her translation. The recognized Russian scholar Tamara Motyleva wrote about Garnett’s translation of *War and Peace* as the translation which survived many others (1978, 94).

## Works cited

- Arnold, Matthew. “Count Leo Tolstoi.” *Fortnightly Review* 252 (December 1887): 783–799.
- Biblioteka L'va Tolstogo v Yasnoi Polyane* [Library of Leo Tolstoy at Yasnaya Polyana]. Vol. 3. *Knigi na inostrannykh yazykakh* [Books in Foreign Languages]. Tula: Izdatel'sky Dom Yasnaya Polyana, 1999.
- Chukovsky, Korney Ivanovich. *Vysokoe iskusstvo* [High Art]. Vol. 3. Moscow, 1966.
- Garnett, Constance. “The Art of Translation.” *Listener* 30 January 1947: 195.
- Garnett, David. *The Golden Echo*. London: Chatto & Windus, 1953.



- Garnett, Richard. *Constance Garnett: A Heroic Life*. London: Sinclair-Stevenson, 1991.
- Gifford, Henry. "On Translating Tolstoy." *New Essays*. Ed. Malcolm Jones. Cambridge, 1978. 17–38.
- "Interview with Kyle S. Crichton." *World* [New York] 11 October 1925, sec. 3: 4m.
- Kenworthy J. C. *A Pilgrimage to Tolstoy*. Croydon: The Brotherhood, 1900.
- Kenworthy, John Coleman. *Tolstoy: His Teaching and Influence in England*. London: Clarion: Simpkin, Marshal & Co, 1901.
- Kenworthy, John Coleman. *Tolstoy: His Life and Works*. London and Newcastle upon Tyne: Walter Scott, 1902.
- Maude, Aylmer. *The Life of Tolstoy: Later Years*. London: Constable, 1910.
- May, Rachel. *The Translator in the Text: On Reading Russian Literature in English*. Evanston: Northwestern University press, 1994.
- Motyleva, Tamara. "Voina i mir" za rubezhom [War and Peace Abroad]. Moscow Sovetsky pisatel', 1978.
- Tolstoy, L. N. *Polnoe sobranie sochinenii* [Collected Works]. 90 vols. Moscow and Leningrad: Khudlit, 1928–1958.
- Turner, Charles. *Count Tolstoy as Novelist and Thinker*. London: Trübner, 1888.

**Galina Alekseeva**, PhD, is head of the Academic Research Department, State Museum-Estate of Leo Tolstoy at Yasnaya Polyana; ICLCM (ICOM) President (since 2013); a member of the Slavic Research Group at the University of Ottawa (Canada); and vice-chairman of the Academic Council at the State Museum-Estate of Tolstoy at Yasnaya Polyana. She is the author of more than 120 academic publications in Russian, English, Greek, Italian, Chinese, Finnish, Turkish, and other languages, including the book *American Dialogues of Leo Tolstoy* (in Russian – 2010) and *Books in Foreign Languages*, volume 3 of an annotated catalogue of Tolstoy's personal library (also in Russian – 1999).

Elisa Fortunato

# Translating Swift: Censorship and Self-Censorship during Fascism

**Abstract:** This article studies censorship and self-censorship during the Fascist regime in Italy and the fine boundary between the two. It focuses, in particular, on the accuracy and adequacy of translations of *Gulliver's Travels* in Fascist Italy, and analyses how responses to the Fascist “revision” system changed depending on law, patronage, and the material circumstances in which the translators worked. By examining the translations published during the regime, we can identify different translation strategies that can be interpreted respectively as acts of submission to or resistance against the dominant way of thinking.

**Keywords:** novel, translation, Swift, Jonathan, Italy, censorship

Censorship is a practice undertaken by a given society at a given moment in time. It materializes either through repressive cultural, aesthetic, and linguistic measures or through economic pressure (Billiani 2007). In this article, I will discuss a less blatant form of control, that peculiar phenomenon of self-censorship which took place in Italy during the first decade of Fascist domination, before the promulgation of the racial laws (1938), when censorship became overt and coercive. In particular, I will analyse the first two translations of the full text of *Gulliver's Travels* by Jonathan Swift, which, interestingly, were issued during the Fascist regime (in 1933 and 1934 respectively). In fact, I believe that a lack of critical analysis, stemming from the fact that Swift was a foreigner and the work was a classic “universally recognized as such” (as we read in a circular from the Minister of Popular Culture, Dino Alfieri, to the prefects),<sup>1</sup> left the way open for translations in first unabridged versions.

---

1 “I. A datare dal 10 aprile c.c. soltanto questo ministero potrà autorizzare la diffusione in Italia delle traduzioni straniere; II. Gli Editori possono inviare a questo Ministero direttamente o a mezzo della Prefettura, nella lingua originale, i libri che intendono tradurre in italiano; III. Questo Ministero farà conoscere all'Editore – tramite la Prefettura competente – il suo giudizio nel termine più breve; [...] V. Sono esclusi dalla preventiva approvazione i trattati puramente scientifici (medicina-ingegneria-matematica-astronomia-botanica-zoologia) e i classici universalmente riconosciuti” [I. From 1 April of this year only this Ministry may authorize the diffusion of foreign translations in Italy; II. Publishers may send in the original language those titles they intend to translate into Italian directly to this Ministry or through the Prefecture; III. The Minister will notify

Analysing the multifaceted nature of censorship, I will try to bridge the gap between linguistic analysis and cultural history. In so doing, translation will be seen not only as a historical object but also as an approach to interpreting a historical subject (Rundle 2014); our case study will shed light on Italian cultural history. During the Fascist regime, translations became a political matter and they were framed in terms of a trade war. The common political discourse made reference to the import and export of intellectual products and to the balance which needed to be adjusted in favour of Italian intellectual production. More generally, the regime was “disturbed by the idea of Italy being an excessively receptive culture, with an exaggerated enthusiasm for all things coming from abroad, and translations were the threatening sign of its own weakness” (Rundle 2010, 5): available data show that Italy published more translations than any other country in the world at the time, and that translations from English tripled between 1933 and 1934 (Bonsaver 2007; Rundle 2010). Despite these worries, however, the regime was unwilling to stop the translation industry because it could have caused the exclusion of Italy from international debate and from a growing field of business activity.

The Italian Fascist dictatorship therefore had an ambiguous attitude towards translations. According to the famous magazine of the publishers’ association, *Il giornale della libreria*, in 1932 the three pillars of the Italian autarchy were “valorizzazione e potenziamento libri e periodici, esclusione oculata secondo i fini dell’interesse nazionale, assorbimento di tutte le attività, anche se provenienti dall’estero, che possano contribuire alla realizzazione della società moderna” [to give value and power to books and magazines, to exclude things carefully according to the national interest, and to absorb all activities, including those coming from abroad, which could contribute to realizing modern society] (printed in Biliani 2007, 19–20; my translation). Translating novels became a way to “absorb” and “include” the Other into Italian Culture, a way to (using Bassnett’s term) “cannibalize” it.

It is possible to divide, broadly speaking, the period from 1929 to 1943 into two phases. In an initial phase, although there was some disapproval at the influx of foreign literature, the regime neither cared enough nor was organized enough to attempt to hinder the rapidly increasing inflow. In a second phase, from 1935

---

the Publisher – through the appropriate Prefecture – of its judgement with the shortest possible delay; [...] V. Purely scientific treatises (in medicine, engineering, mathematics, astronomy, botany, and zoology) and classics universally recognized as such are exempt from prior approval] (circular no. 1135, issued on 26 March 1938 by the Minister of Popular Culture, Dino Alfieri, printed in Fabre 2007, 27–28; my translation).

onwards, the Press Office became the Ministry for the Press and Propaganda and Censorship, and repression of freedom became more and more widespread; this phase culminated in 1938 with the introduction of the Fascist racial legislation.

The two translations I examine in this article, which largely fail to reproduce Swift's rhetorical art, were published in 1933 and 1934. It is my belief that they found room in the Italian translation industry because they were issued before the increase in surveillance, and also because, during the twenty years of Fascist autarchy, interest in foreign literature decreased, and, as a consequence, the web of censorship was less impenetrable. Studying the history of translations of *Gulliver's Travels* has the potential to help us understand the apparently contradictory system of surveillance and punishment implemented under the Fascist regime.

The history of the reception of Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* in Italy has its roots in the eighteenth century. "The early reception of Swift in Italy was part of a growing veneration for the politics, the economy, the arts and literature of Great Britain, a new phenomenon unheard of in previous centuries that goes under the name of 'anglomania'" (Gregori 2013, 17). The first translation of *Gulliver's Travels* was issued in 1729 by the Venetian printer Giuseppe Corona, who published the first two books of the *Viaggi del Capitano Lemuel Gulliver in diversi paesi lontani*. The translator, Francesco Manzoni, relied on the French translation by Desfontaines (Pagetti 1971, 20), *Le voyages de Gulliver*. This was a translation totally devoted to its French readers, by Desfontaines's own admission:

Vous trouverez Monsieur en beaucoup d'endroits une traduction peu fidèle; mais tout ce qui plaît en Angleterre n'a pas ici le même agrément, soit parce que les moeurs sont différentes, soit parce que les allusions et les allégories, qui sont sensibles dans un pays, ne le sont pas dans un autre: soit enfin parce que le gout des deux Nations n'est pas le même. J'ai voulu donner aux François un Livre qui fut a leur usage; voila ce qui m'a rendu Traducteur libre et peu fidèle. J'ai même pris la liberté d'ajouter, selon que votre imagination échauffoit la mienne. (Woolley 1999, 109–110)

[You will find, in many places, an inaccurate translation; but all that pleases in England does not give the same pleasure here, either because the manners are different, or because the allusions and allegories, which are agreeable in one country, are not in another: finally because the taste of the two nations is not the same. I wanted to give the French a Book which was for their use; here is what made me a free and untruthful translator. I even took the liberty of making additions, when your imagination warms up mine.] (my translation)

Desfontaines and Manzoni omitted or summarized the scatological details that occur throughout the work, and put a strong effort into rendering the bitter style of Swift into a smooth and pleasant French and Italian.

During the eighteenth century, all the following translations of *Gulliver's Travels* into Italian appear to be incomplete as well, deprived of the peculiar Swiftian

stinging satire and sharp humour, and all lacking the last book, “A Voyage to the Country of the Houyhnhnms”: “The eighteenth-century fortune of Swift in Italy is appropriately summarized in the remarks of Matteo Borsa’s *Del gusto presente in letteratura italiana* (Of the Present Taste in Italian Literature, 1784), a study of the decline of literary taste in Italy and its reasons” (Gregori 2013, 33). As a consequence, during the nineteenth century, the Italian interest in Swift decreased dramatically; there was no room left for prose satire in a country where the “Romantic rejection of Neoclassicism, and of eighteenth-century aesthetics and standards of taste, implied the refusal of those authors not held as ‘universal’, and Swift was perhaps too topical not to be included in the demise of those standards” (Gregori 2013, 35).

Throughout the nineteenth century, abridged translations of *Gulliver’s Travels* were used as a didactic tool in schools in order to teach the English language. As a consequence, *Gulliver’s Travels* became a classic of children’s literature, losing all of its original crushing force: *Gulliver’s Travels* was downgraded to mere children’s literature. On the other hand, however, it has to be underlined that, during the nineteenth century, the first direct translation of *Gulliver’s Travels* was released by Gaetano Barbieri in 1842. Furthermore, it must be noted that, at the end of the century, the critics start to show an admiration for Swift’s work, even if most of them, as the long essay *I pessimisti* [The Pessimists] by Andrea LoForte-Randi shows, linked their reading of Swift’s work to his private life and biography. Nevertheless, it is interesting that it is at the end of the nineteenth century that *Gulliver’s Travels* starts to be considered a masterpiece rather than a mere work for children (Gregori 2013, 38–39). From then on, *Gulliver’s Travels* would become a novel to be read by children and adults in its entirety.

The twentieth century was the epoch of a renewed interest in Swift’s work as a whole. Almost all of his pamphlets, essays, poems, and novels were translated. Of course, *Gulliver’s Travels* remained the most translated and studied of his works. “The industry of transforming *Gulliver’s Travels* into a classic for children carried on well into the century, in some instances producing poor quality, in others with good or at least satisfactory results” (Gregori 2013, 39). What is most interesting is that the fourth book was always cut off; its bitter and misanthropic message was too much for a Catholic educational system (Pagetti 1971, 232). “In this process, *Gulliver’s Travels* was literally split into two works, one playful and fabulous, and therefore fit for children, and the other satiric, and therefore to be expunged” (Gregori 2013, 40).

In 1913, Aldo Valori released the first unabridged Italian translation of *Gulliver’s Travels*. His translation was a manipulating one, totally devoted to a strategy of amplification, diffusion, and unnecessary reordering. Many passages in Valori’s version show a close link with Desfontaines’s translation, often overlooking

the source text in the process. It is very likely that Valori used both the English original text and Desfontaines's French version in order to sweeten some harsh passages, and that he chose to follow the "French hypotactic syntax and punctuation instead of the more paratactic English" (Gregori 2013, 42).

If, on the one hand, the twentieth century was the century of translations of Swift (*A Modest Proposal*, *An Argument against Abolishing Christianity in England*, *A Meditation upon a Broomstick*, *The Art of Political Lying*, *A Tale of a Tub*), it was, on the other hand, the century of a lack of critical studies of Swift's work.

According to Pagetti (1971, 172) and Gregori (2013, 42), the preface of Prezzolini's translation of *A Full and True Account (Una vera fedel narrazione di quell che avvenne in Firenze)* could be considered the starting point of Swift criticism in Italy during the twentieth century. In his preface, Prezzolini underlines how the biographical details of Swift's own life were less interesting than his prose, and he concentrates his analysis on Swift's prose style and ideas. Flavio Gregori, in his illuminating article "The Italian Reception of Swift," lists a series of critical studies that appeared during the first decade of the twentieth century: from Prezzolini's preface to Papini's review of Valori's translation, from Adolfo Faggi's essay (1913) to Rabizzani's essay (1914) and Reborà's monograph (1922) on Swift's work (the first Italian monograph totally devoted to the Dean's work). In particular, Gregori focuses on Reborà's critical study, noting that "Reborà's merit lies in his knitting together the various biographical, cultural, and contextual trends of early Italian studies of Swift, showing also a better knowledge of the English critical tradition" (Gregori 2013, 44).

In line with the first decade of critical studies of Swift's work, during Fascism "critics showed less interest in Swift than publishing houses" did (Gregori 2013, 44). It is my belief that the few critics who studied Swift<sup>2</sup> misread *Gulliver's Travels* because of its criticism of England. This myopic reading, combined with a lack of critical analysis, would have provided a context for translating the novel and publishing the first two unabridged Italian versions of it.

In 1933, Mondadori published Carlo Formichi's translation of *Gulliver's Travels*. "Formichi's text is more accurate than any published before and may well be said to be the first Italian version of *Gulliver's Travels* based exclusively on the English original" (Gregori 2013, 45). It comes as no surprise that Mondadori was the publisher of Formichi, both because Arnaldo Mondadori was one of the most active publishers in creating a "translation market" in Italy and because Monda-

---

2 "Esther Martini (1933) produced an unimpressive monograph, advocating a moralistic, almost prudish, interpretation. Tarquinio Vallese's more academic study (1933) of the English humorists repeats the routine opinion of Swift's lack of humour" (Gregori 2013, 48).

dori openly supported Fascism and enjoyed good relations with the regime. Formichi has an admirable mastery of both languages, although he tempers the text's satirical sting, which was not in line with the Fascist cultural project, which aimed to create the image of a refined Italian taste that was not to be filthy, vulgar, or contain excessively vivid descriptions.

The second complete translation was by Luigi Taroni, published in 1934 by the Barion publishing house. It was worse than Formichi's translation, and it reprints an abbreviated version of Scott's biographical introduction. The Barion publishing house was a small publisher founded in 1908 with the aim of publishing cheap popular fiction and children's literature using new production and distribution methods. This was in line with the Fascist objective of dismantling the ivory tower in which intellectuals had, according to Fascist rhetoric, always confined themselves. This translation of *Gulliver's Travels* is part of this policy (a cheap edition of a classic "universally recognized as such," published for children and adults).

Taroni, in tune with the spirit of Fascism, chooses a domesticating translation strategy. Following Formichi's translation, he changes Swift's eighteenth-century lexicon by using a plain twentieth-century Italian, and rephrases the peculiar Swiftian parataxis into an orderly Italian hypotaxis. He never demands an effort from his twentieth-century Italian reader, and thus any distance in time and space is brutally erased. Taroni translates names and surnames, losing all the puns and word-plays which are fundamental to Swift's curious novel. For example, at the very beginning of the first book, Gulliver gives an account of himself and his family, saying that the Emmanuel College boarding costs were too expensive for his family and so he "was bound Apprentice to Mr James Bates, an eminent Surgeon in London." From now on, Mr James Bates will be called Mr Bates and, in doing so, the writer creates an play on words with English *masturbates* that becomes explicit a few lines later: "But, my Good Master Bates dying two years later" (Swift 2012, 29–30). Taroni translates "Mr" with the closest Italian equivalent, "signor" (Swift, trans. Taroni 1934, 30), while Formichi is much more accurate, leaving the man's English title but not dare, when he dies, to translate his death as "con la morte del mio buon maestro due anni dopo" (Swift, trans. Formichi 1933, 12), omitting the surname "Bates."

One of the many examples of such attempts to temper Swift's lexical choices and vivid imagination can be found in the second book, when Gulliver is among the giants. Being infinitely smaller than his "hosts," he can easily see the lice on the beggars he meets in the capital city of this imaginary country: "I could see distinctly the Limbs of these Vermin with my naked Eye [...] and their Snouts with which they rooted like a Swine" (Swift 2012, 159). Taroni chooses not to translate the verb *root*, which evokes at once the idea of smelling and digging, and thus

makes the description particularly disgusting: “avevano il muso simile a quello di un maiale” (he at least keeps the alliteration of “Snouts” and “Swine” with “muso” and “maiale”; Swift, trans. Taroni 1934, 139). Formichi, instead, sacrifices the repetition of the *s*-sound but keeps the disgusting image of lice that eat the beggars’ skin: “e come si vedevano i loro grifi con i quali, a mo’ di porci, andavano scavando,” with the periphrastic conjugation showing a never-ending repugnance (Swift, trans. Formichi 1933, 155). Swift goes on: “the Sight was so nauseous, that it perfectly turned my Stomach” (Swift 2012, 169). Taroni softens this sentence, possibly considering the *bon goût* of his readers (“e poi il loro aspetto mi rivoltava tanto, che forse questa operazione sarebbe stata superiore alle mie forze”; Swift, trans. Taroni 1934, 139), while Formichi opts for a more formal Italian register with the verb *recere* instead of *vomitare* and, in so doing, succeeds in being faithful both to the source text and to his readers (Swift, trans. Formichi 1933, 159).

Another example of how Formichi and Taroni dilute Swift’s harsh satire and sordid details is in book four, where Gulliver, talking with the Master of the intelligent horses, describes the English nobility:

That *Nobility* among us was altogether a different Thing from the Idea he had of it; That our Young *Noblemen* are bred from their Childhood in Idleness and Luxury; that as soon as Years will permit, they consume their Vigour, and contract odious Diseases among lewd Females; and when their Fortunes are almost ruined, they marry some Woman of mean Birth, disagreeable Person, and unsound Constitution, merely for the Sake of Money, whom they hate and despise. That the Productions of such Marriages are generally scrophulous, rickety, or deformed Children, by which means the Family seldom continues above Three Generations, unless the Wife takes care to provide a healthy Father among her Neighbours, or Acquaintance, in order to improve and continue the Breed. That a weak diseased Body, a meager Countenance, and sallow Complexion, are no uncommon Marks of a *Great Man*; and a healthy robust Appearance is so far disgraceful in a Man of Quality, that the World is apt to conclude his real Father to have been one of the Inferiors of the Family, especially when it is seen that the Imperfections of his Mind run parallel with those of his Body and are little else than a Composition of Spleen, Dulness, Ignorance, Caprice, Sensuality, and Pride. Without the Consent of this illustrious Body, no Law can be enacted, repealed, or altered: And these Nobles have likewise the Decision of all our Possessions without Appeal. (Swift 2012, 385–387; italics in original)

If Formichi is accurate in translating this passage – even if he opts for easy-to-read direct speech instead of the free indirect speech of the source text (Swift, trans. Formichi 1933, 372) – Taroni uses a colloquial Italian and removes the whole passage concerning sexual intercourses and related diseases: “Gli dissi poi che la nostra libertà era molto diversa da quel che si era immaginato: che i nostri giovani nobili erano fin dall’infanzia allevati nell’ozio e nel lusso e che il carattere distintivo di questa classe era un impasto di malinconia, di stupidità, di ignoran-



za, di incostanza, di sensualità, di albagia” (Swift, trans. Taroni 1934, 311).<sup>3</sup> Moreover, in this quotation, we find a typical Swiftian series: “ignorance,” “pride,” “caprice.” Swift creates a cohesive web through the repetition of a lexical series. The two translators mistakenly believe that Swift’s word-catalogues are part of the eighteenth-century urge to compile and, as a consequence, do not care much about keeping Swift’s repetitions, whereas the number of series in Swift, being twenty times that in Defoe, Addison, or Steele (Milic 1967, 88–89), shows his desire to mock their style, their urge to compile. If Defoe’s style is proverbial for its plainness, Swift’s is a satire of that plainness. He dismantles the rules of the novel from within.

Finally, an interesting example of how the lack of critical studies led to a misinterpretation of Swift’s purpose can be found in book 1, when Gulliver decides to extinguish the fire in the Lilliputian Royal Palace by urinating on it. In Swift we read: “her Imperial Majesty’s Apartment was on fire, by the carelessness of a Maid of Honour, who fell asleep while she was reading a romance” (Swift 2012, 79). Taroni (Swift, trans. Taroni 1934, 54) translates “romance” using Desfontaines’s version, “poeme Blefuscudien” (Blefuscu was intended as the satirical portrait of the Kingdom of France). Formichi (Swift, trans. Formichi 1933, 67), on the other hand, uses the Italian “romanzo” as if it were a hypernym, without stressing the difference between *novel* and *romance*. But it is not by chance, I believe, that Swift chooses the word “romance” rather than “novel.” He is satirizing the “fictitious narrative in prose of which the scene and the incidents are very remote from those of ordinary life.”<sup>4</sup> Taroni’s and Formichi’s translations thus show a lack of understanding of Swift’s satirical bite.

Overall, Formichi reveals himself to be a braver and more accurate translator than his colleague. Both of them, however, do not translate the two paratextual elements of the novel: the preface, “The Publisher to the Reader,” and the “Letter from Captain Gulliver to his Cousin Sympson.” These elements were both written by Swift but signed respectively by the imaginary Richard Sympson – Gulliver’s cousin – and by Mr Lemuel Gulliver in person, or rather in *dramatis personae*. They are the literary artifices through which Swift declares the truthfulness of his story, which is not only a satire of his contemporary England but also a satire of the human being, of history and historical accounts, of novels and romances. For this very reason, it is my belief, the two Italian translators decide to violently ma-

---

<sup>3</sup> This passage exemplifies Taroni’s attitude towards Swift’s satire: he takes the liberty of changing every word, sentence, or passage that could have been unpleasant for the regime.

<sup>4</sup> s.v. “romance.” *The Oxford English Dictionary*. Ed. J. A. Simpson and E. S. C. Weiner. Vol. 14. Oxford: Clarendon Press, 1989.

nipulate the source text so as not to displease the regime – “leftovers,” omissions, and silences are always critical in understanding the workings of power in translation and in a culture (Gentzler and Tymoczko 2002).

In conclusion, by analysing translations of *Gulliver's Travels* during the Fascist regime, I have tried to bridge the gap between linguistic analysis and cultural history. Ideology emerges as an implicit component of the translation process at the root of self-censorship. The translation of *Gulliver's Travels* can therefore be seen, in tune with the latest theoretical debates, not only as a historical object but also as an approach to interpreting a historical subject (Munday 2014); in our case study, it has cast light on Italian cultural history and provided fascinating insights into Fascist policy.

## Works cited

- Billiani, Francesca. “Assessing Boundaries – Censorship and Translation: An Introduction.” *Modes of Censorship and Translation: National Context and Diverse Media*. Ed. Billiani. London: Routledge, 2007. 1–26.
- Bonsaver, Guido. *Censorship and Literature in Fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Fabre, Giorgio. “Fascism, Censorship and Translation.” *Modes of Censorship and Translation: National Context and Diverse Media*. Ed. Francesca Billiani. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007. 27–59.
- Faggi, Adolfo. “I Viaggi di Gulliver.” *Rivista d'Italia* February 1913: 245–260.
- Gentzler, Edwin, and Maria Tymoczko, eds. *Translation and Power*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, 2002.
- Gregori, Flavio. “The Italian Reception of Swift.” *The Reception of Jonathan Swift in Europe*. Ed. Hermann Josef Real. London: Bloomsbury Academic, 2013. 17–56.
- Martini, Esther. *Jonathan Swift*. Rimini: Garattoni, 1933.
- Milic, Louis Tonko. *A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift*. Paris: Mouton, 1967.
- Munday, Jeremy. “Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns.” *The Translator* 20.1 (2014): 64–80.
- Pagetti, Carlo. *La fortuna di Swift in Italia*. Bari: Adriatica Editrice, 1971.
- Rabizzani, Giovanni. “L'uomo di Swift.” *Il Marzocco* 1 February 1914: 4.
- Rebora, Pietro. *Jonathan Swift*. Rome: Formiggini, 1922.
- Rundle, Christopher. *Publishing Translations in Fascist Italy*. Berne: Peter Lang, 2010.
- Rundle, Christopher. “Theories and Methodologies of Translation History: The Value of an Interdisciplinary Approach.” *The Translator* 20.1 (2014): 2–8.
- Swift, Jonathan. *I viaggi di Gulliver*. Ed. and trans. Carlo Formichi. Milan: Mondadori, 1933.
- Swift, Jonathan. *I viaggi di Gulliver*. Ed. and trans. Luigi Taroni. Sesto San Giovanni: Edizioni A. Barion della Casa per le Edizioni Popolari, 1934.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels. The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift*. Vol. 16. Ed. David Womersley. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Woolley, David, ed. *The Correspondence of Jonathan Swift, D.D.* Frankfurt am Main: Lang, 1999.

**Elisa Fortunato** is a research fellow in Language and Translation – English Language at the University of Bari. The main area of interest in her research is represented by the language of irony in the eighteenth century and the rhetoric of history in the eighteenth and nineteenth centuries. She has published essays on classical sources of *Gulliver's Travels*, a book in 2014 (*Le tracce del marinaio: Note ai "Gulliver's Travels" di Jonathan Swift*), and on the relationship between history and fiction in the English nineteenth century. Since 2015, she has been studying the relationship between translation and patronage during Fascism. She has translated the novel *History and Adventures of an Atom* by T. G. Smollett (2010).

Gerald Sommer

## Das Werk Heimito von Doderers, übersetzt in 30 Sprachen – eine Bilanz

**Abstract:** Werke von Heimito von Doderer wurden bisher in 30 Sprachen übersetzt. Der Beitrag gibt auf Grundlage der 2016 erschienenen „Bibliographie der in Übersetzung erschienenen Werke von Heimito von Doderer“ einen einführenden Überblick über die aktuelle Übersetzungslage. Die Auswertung der Bibliographie konzentriert sich auf die Vermittlung der Übersetzungshistorie von Doderers Œuvre und auf die daraus resultierenden Schwerpunkte und Auffälligkeiten bei einzelnen Werken.

**Keywords:** Heimito von Doderer, Bibliographie, Übersetzung, Roman, Erzählung, Kurzgeschichte

Werke von Heimito von Doderer wurden bisher in 30 Sprachen übersetzt. Der nachfolgende Beitrag versucht auf Grundlage einer jüngst erschienenen Bibliographie einen einführenden Überblick über die diesbezügliche Übersetzungslage zu geben und andererseits, soweit das in einem solchen begrenzten Rahmen möglich ist, Ansätze für deren Auswertung zu vermitteln. Wie es der Zusammensetzung von Doderers Œuvre entspricht, handelt es sich bei den übersetzten Texten des Autors in erster Linie um Romane, Erzählungen und Kurzgeschichten, gelegentlich auch aber um Gedichte und Essays. Die Tatsache einer Übertragung in 30 Sprachen zeigt, dass sein Werk eine doch sehr respektable internationale Verbreitung erfahren hat. Im Einzelnen waren das: Afrikaans, Arabisch, Bulgarisch, Chinesisch, Englisch, die Plansprache Esperanto, Estnisch, Finnisch, Französisch, Georgisch, Italienisch, Japanisch, Kirgisisch, Litauisch, Niederländisch, Norwegisch, Polnisch, Portugiesisch, Rumänisch, Russisch, Schwedisch, Serbokroatisch (B/K/S), Slowakisch, Slowenisch, Spanisch, Tschechisch, Türkisch, Ungarisch, Urdu und Weißrussisch. Läge das Gesamtwerk des Autors in jeder der genannten 30 Sprachen vor, so wäre Doderer unbestreitbar Teil der Weltliteratur. Ich bin zwar der Meinung, dass er auf jeden Fall dazu gezählt werden sollte, doch lässt sich über meine Beurteilung sicherlich streiten, nicht zuletzt weil von ihm jeweils nur wenige Seiten in so wichtigen Sprachen wie Arabisch, Chinesisch und Urdu vorliegen.

Zugleich kann nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden, dass Doderer noch in weitere Sprachen übersetzt wurde, denn es handelt sich bei den hier angeführten lediglich um jene Zielsprachen, für die ich im Rahmen meiner Arbeit an

der „Bibliographie der in Übersetzung erschienenen Werke von Heimito von Doderer“ Nachweise und/oder Belege ermitteln konnte. In ihr werden daher zwar alle Übersetzungen genannt, die zu meiner Kenntnis gelangt sind, doch ist das allein keineswegs eine Garantie dafür, dass an entlegenen Orten nicht noch weitere publiziert wurden. Sie erhebt dementsprechend keinen Anspruch auf Vollständigkeit, weder im Hinblick auf die Zielsprachen noch auf die existierenden Übersetzungen.

Ursächlich hierfür sind vor allem zwei Umstände: Es existiert leider keine Bibliographie der Übersetzungen aus dem Deutschen, welche die hier relevanten vollständig erfassen würde. Zudem gibt es keine österreichische (oder deutsche) Bibliothek, die Belegstücke aller fraglichen Übersetzungen besitzt. Selbst eine Kombination der einschlägigen (und jeweils bedeutenden) Bestände von Österreichischer Nationalbibliothek, Literaturhaus Wien und Österreichischer Gesellschaft für Literatur würde immer noch ein lückenhaftes Verzeichnis ergeben. Nicht wenige Nachweise waren daher das Ergebnis glücklicher Recherchen an Orten, an denen Funde nicht unbedingt zu erwarten gewesen wären.

Eine weitere Möglichkeit, übersetzte Werke von Heimito von Doderer zu ermitteln, besteht naturgemäß darin, die Korrespondenzen zu den entsprechenden Lizenzen zu prüfen, die von den Verlagen Biederstein und C. H. Beck vergeben wurden. Obwohl diese Unterlagen von Verlagsseite vollumfänglich zur Verfügung hätten gestellt werden können, musste von einer systematischen Auswertung aus Zeitgründen abgesehen werden, da bei einer ausschnittswisen Prüfung der Korrespondenzen deutlich wurde, dass ein nicht unerheblicher Teil der vorgesehenen Publikationen nicht realisiert worden war, weil Übersetzungslizenzen mit Ablauf der zur Verfügung stehenden Frist verfielen oder bereits zuvor zurückgegeben wurden. Unlizenzierte Übersetzungen, insbesondere von kürzeren Texten in weniger verbreitete Sprachen, die an abgelegenen Orten, als Liebhaberpublikationen und/oder in sehr geringer Auflage erschienen, hätten sich auf diesem Wege ohnehin nicht erfassen lassen.

Die „Bibliographie der in Übersetzung erschienenen Werke von Heimito von Doderer“ (vgl. Sommer 2016) verzeichnet die übersetzten Texte innerhalb der alphabetischen Abfolge der genannten Zielsprachen in der zeitlichen Reihenfolge ihres Erscheinens. (Abweichend davon werden Neuausgaben einzelner Werke jedoch unmittelbar nach der Erstausgabe angeführt – wo dies nicht sinnvoll erschien, sind die verschiedenen Auflagen durch Querverweise miteinander verbunden.) Einzelnachweise nennen nacheinander Titel der Übersetzung, Übersetzer(in), Ort, Verlag und Jahr sowie gegebenenfalls Reihe und, so vorhanden, Bandnummer. In einer neuen Zeile erscheinen der je zugehörige Identifikationscode und der deutsche Titel des übersetzten Textes. Es folgen gegebenenfalls noch Hinweise auf Erst- und Neuübersetzung sowie auf (auch geringfügige) Titel-

änderungen. Bei auszugsweisen Übertragungen wurden auch die jeweiligen Seiten mit Textbeginn und -ende nachgewiesen.

Die übersetzten Werke sind folglich in Zielsprachen-Thesauri versammelt und bieten so zugleich je historische und quantitative Übersichten. Danach folgen eine Liste laufender Übersetzungsvorhaben und geplanter Neuauflagen sowie eine Aufstellung, in der alle übersetzten Werke durch Jahr, Zielsprache und Identifikationsnummer erschlossen werden, so dass für jeden einzelnen Text eine individuelle Übersetzungshistorie zur Verfügung gestellt wird.

Die „Bibliographie der in Übersetzung erschienenen Werke von Heimito von Doderer“ kann im Rahmen des hier zur Verfügung stehenden Raumes nicht detailliert ausgewertet werden. Es sei hier daher nur auf ein paar wesentliche Eckpunkte hingewiesen, ergänzt um einige übersetzungshistorische Auffälligkeiten und Kuriosa. Zwischenzeitlich zur Kenntnis gelangte Übersetzungen (frühere wie neu erschienene) wurden hierbei entsprechend berücksichtigt.

Die erste Übersetzung eines Werkes von Heimito von Doderer erschien 1943. Es war dies die französische Fassung seines 1940 publizierten Romans *Ein Umweg*. Sie trägt den Titel *Sursis* (vgl. Doderer 1943), wurde von Blaise Briod übertragen und kam im Pariser Verlag Plon heraus. Zu verdanken war das zweifellos auch den guten Kontakten nach Frankreich, die Doderers Lektor Horst Wiemer noch vor Ausbruch des Krieges, 1938 (vgl. Beck 1939), geknüpft hatte, und später, ab 1940 in Frankreich stationiert, von 1941 bis 1943 zeitweise als kommissarischer Leiter des wichtigen Verlagshauses Hachette und der Librairie Reve-Gauche (vgl. Sund 1942a, und Rebenich 2013, 413, 781), noch vertiefen konnte. Parallel zur Übersetzung von *Ein Umweg* wurde, wohl seit 1941, beim renommierten Pariser Verlag Gallimard eine Übertragung von Doderers Roman *Ein Mord den jeder begeht* (1938) vorbereitet, die allerdings – warum, ist unbekannt – weder innerhalb des vorgesehenen Zeitrahmens noch nach Ende des Zweiten Weltkriegs veröffentlicht wurde, obwohl die erste Hälfte des übersetzten Textes Gallimard am 12. Oktober 1942 vorlag (vgl. Sund 1942b).

Nach 1943 zeigt sich eine markante Lücke in der Übersetzungshistorie des Autors. Ursächlich hierfür war sicherlich, dass es nach 1945 in vielen Ländern inopportun, zumindest aber verlegerisch riskant war, zu versuchen, dem Lesepublikum deutschsprachige Literatur nahezubringen. Teilweise dürfte das Desinteresse aber auch auf den Umstand zurückzuführen sein, dass Doderer nach dem *Umweg* (1940) – abgesehen von der Lizenzausgabe des Romans im Wiener Luckmann-Verlag (1947) – kriegs- und kriegsfolgenbedingt nicht vor dem Jahr 1951 wieder mit Neuerscheinungen (*Die Strudlhofstiege* und *Die erleuchteten Fenster*) auf dem Buchmarkt in Erscheinung treten konnte.

Erst 1958 – sicherlich eine Auswirkung des Erfolgs des 1956 erschienenen Romans *Die Dämonen*, der seinem Autor unter anderem 1957 eine Titelgeschichte

im Hamburger Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* (vgl. Anon. 1957) einbrachte – wurde Doderer wieder international publiziert, wobei die Anfänge sehr bescheiden waren und als solche nicht mehr als eine Tendenz anzeigen konnten. Anzuführen sind hier zwei Übertragungen ins Schwedische, eine von fünf Gedichten (vgl. Doderer 1958c) und eine der Kurzgeschichte „Ein anderer Kratki-Baschik“ (vgl. Doderer 1958a), sowie von zwei Seiten aus den *Dämonen* auf Italienisch (vgl. Doderer 1958b). 1959 erschien nach einer Pause von 16 Jahren neuerlich ein Text Doderers in französischer Sprache, das Vorwort zu einem Bildband über Österreich (vgl. Doderer 1959). Die erste Übersetzung ins Englische, ein Ausschnitt aus *Grundlagen und Funktion des Romans* wurde 1960 in Rahmen einer Veröffentlichung des P.E.N. herausgegeben (vgl. Doderer 1960).

Wirklich relevante Publikationen, also selbständig erscheinende Übersetzungen seiner Romane wurden jedoch erst in den Jahren danach publiziert, dann allerdings in kurzen Abständen und in breiter internationaler Streuung: 1961 erschienen *The Demons* zeitgleich bei Alfred A. Knopf in New York und bei Weidenfeld & Nicolson in London (vgl. Doderer 1961c), die finnische Ausgabe von *Ein Mord den jeder begeht* (vgl. Doderer 1961b) und die italienische von *Die erleuchteten Fenster* (vgl. Doderer 1961a); 1962 folgte die serbokroatische (vgl. Doderer 1962), 1963 die polnische (vgl. Doderer 1963) und 1964 die englische (vgl. Doderer 1964a) Übersetzung von *Ein Mord den jeder begeht*; ebenfalls 1964 wurde ein Sammelband mit Übersetzungen dreier Kurzgeschichten Doderers und seines Romans *Die erleuchteten Fenster* ins Japanische veröffentlicht (vgl. Doderer 1964b); 1965 kamen *Die Dämonen* auf Französisch (vgl. Doderer 1965b) und *Die Strudlhofstiege* (vgl. Doderer 1965a) auf Italienisch heraus; 1966, noch zu Lebzeiten des Autors, erschienen die englische Ausgabe der *Wasserfälle von Slunj* (vgl. Doderer 1966a) und die spanische von *Ein Mord den jeder begeht* (vgl. Doderer 1966b). Da von 1961 bis 1966 auch eine ganze Reihe unselbständig erschienenener Übersetzungen zu verzeichnen sind und weitere Übertragungen größerer Werke vorbereitet wurden, spricht einiges dafür, dass Heimito von Doderer in seinem letzten Lebensjahrzehnt auf dem besten Weg war, als Autor international bekannt zu werden.

Zugleich ist jedoch auch festzustellen, dass Doderer infolge kriegs- und nachkriegsbedingter Lücken in seiner Publikations- und Übersetzungshistorie mindestens 15 Jahre später als eigentlich naheliegend international reüssieren konnte. Wäre nach 1943 ein kontinuierliches Erscheinen von Übersetzungen seiner Werke möglich gewesen, hätten diese den Autor bereits ab Mitte der 1950er Jahre auch international bekannt machen können. Auch der Einstieg in den angloamerikanischen Markt mit dem dafür gänzlich ungeeigneten Opus magnum *Die Dämonen*, den Vincent Kling anhand von Quellen jüngst minutiös nachgezeichnet hat (vgl. Kling 2016), wäre höchstwahrscheinlich nicht misslungen, da Doderer

bereits vor dessen Erscheinen mit Übersetzungen weniger umfangreicher und anspruchsvoller Werke ein englisches und amerikanisches Lesepublikum für sich gewinnen hätte können.

Zieht man heute, im Jahr 2018, Bilanz, so ergibt sich nur teilweise ein vorhersehbares Bild: Doderers Werke wurden insbesondere in die Weltsprachen Englisch (*Das Geheimnis des Reichs*, *Ein Mord den jeder begeht*, *Die erleuchteten Fenster*, *Das letzte Abenteuer*, *Die Dämonen*, *Die Merowinger*, *Die Wasserfälle von Slunj*, die Erzählungen und Kurzgeschichten sowie Teile seines essayistischen Werks [vgl. Sommer 2016, 505–511]), Französisch (*Ein Mord den jeder begeht*, *Ein Umweg*, *Die erleuchteten Fenster*, *Das letzte Abenteuer*, *Die Dämonen*, *Die Wasserfälle von Slunj*, fast alle Erzählungen und Kurzgeschichten sowie Teile seines essayistischen Werks [vgl. Sommer 2016, 512–517]) und Spanisch (*Ein Mord den jeder begeht*, *Die Strudlhofstiege*, *Die Dämonen* sowie die Kurzgeschichten und kleine Teile seines essayistischen Werks [vgl. Sommer 2016, 524–526]) übertragen. Gleiches gilt für die großen europäischen Nationalsprachen Italienisch (*Ein Mord den jeder begeht*, *Die erleuchteten Fenster*, *Die Strudlhofstiege*, *Die Dämonen*, eine Auswahl der Erzählungen und Kurzgeschichten sowie ein Teil des Tagebuchbandes *Tangenten* [vgl. Sommer 2016, 517–519]), Polnisch (*Ein Mord den jeder begeht*, *Die Strudlhofstiege*, *Das letzte Abenteuer*, *Die Dämonen*, eine Auswahl der Erzählungen und Kurzgeschichten sowie kleine Teile seines essayistischen Werks [vgl. Sommer 2016, 520–522]) und Russisch (*Ein Mord den jeder begeht*, *Ein Umweg*, *Die erleuchteten Fenster*, *Das letzte Abenteuer*, *Die Wasserfälle von Slunj*, eine Auswahl der Erzählungen und Kurzgeschichten sowie kleine Teile seines essayistischen Werks [vgl. Sommer 2016, 522f.]).

Zugleich gibt es aber auch überraschende Schwerpunkte bei Sprachen mit geringer Verbreitung. Insbesondere zu erwähnen ist hier das Estnische. Bereits 1970 erschien ein Sammelband mit den Erzählungen „Ein anderer Kratki-Baschik“, „Unter schwarzen Sternen“ und dem *Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho* (vgl. Doderer 1970); es folgten *Ein Mord den jeder begeht* (vgl. Doderer 1974) und *Die Strudlhofstiege* (vgl. Doderer 2008b) sowie *Die Merowinger* (vgl. Doderer 2012), was sicherlich dem besonderen Engagement des Übersetzers Mati Sirkel zu danken ist.

Am weitesten in Übersetzung verbreitet ist aktuell Doderers Roman *Ein Mord den jeder begeht*, der bis einschließlich 2017 in dreizehn Sprachen übersetzt wurde (vgl. Sommer 2016, 533). Danach folgt eine Erzählung, „Die Peinigung der Lederbeutelchen“, von der Ausgaben in elf Fremdsprachen (Chinesisch, Englisch, Französisch, Georgisch, Japanisch, Polnisch, Portugiesisch, Russisch, Tschechisch, Ungarisch und Weißrussisch [vgl. Sommer 2016, 531]) vorliegen. Erst an dritter Stelle steht mit Übertragungen in zehn Sprachen Doderers bekanntester Roman *Die Strudlhofstiege* (vgl. Sommer 2016, 531f.).



Wenn man sich die Übersetzungsgeschichte der genannten Werke ansieht, ergibt sich freilich ein teils doch überraschendes bis seltsames Bild. Wie ist es etwa zu erklären, dass der *Mord* zuerst gerade ins Finnische (vgl. Doderer 1961b), danach ins Kroatische (vgl. Doderer 1962) und Polnische (vgl. Doderer 1963) und erst dann ins Englische (vgl. Doderer 1964a) und Spanische (vgl. Doderer 1966b) übertragen wurde? Wie kam eine solche Abfolge zustande? Ich vermute, weniger aufgrund eines geplanten Vorgehens des Biederstein-Verlags als infolge der Vermittlungsarbeit von Kulturinstituten – das persönliche Interesse einzelner Übersetzer an Doderer sollte man hier wohl ebenfalls nicht unterschätzen. Auch die weitere Verteilung ist ungewöhnlich: Es schlossen sich an: Übertragungen in Afrikaans (vgl. Doderer 1968) und ins Estnische (vgl. Doderer 1974), danach erst gab es Übersetzungen ins Italienische (vgl. Doderer 1983) und Französische (vgl. Doderer 1986). Hinzu kamen noch Übertragungen ins Bulgarische (vgl. Doderer 1985) und Rumänische (vgl. Doderer 1990a); relativ spät erschien der *Mord* auf Niederländisch (vgl. Doderer 2001) und Russisch (vgl. Doderer 2006). Besonders zu erwähnen sind hier noch eine Neuübersetzung ins Spanische (vgl. Doderer 1995) und der Umstand, dass der Roman sehr viel früher auf Afrikaans vorlag als im nächstverwandten Niederländisch.

Wenig überraschend ist allerdings, dass Übersetzungen von *Ein Mord den jeder begeht* eher und häufiger erschienen sind als jene der *Strudlhofstiege*. Doderers bekanntester Roman ist nicht nur sehr viel schwerer zu übersetzen, er hat mit 900 Seiten zudem etwa den zweieinhalbfachen Umfang des *Mord*. Das unternehmerische Risiko für einen Verlag ist damit auch deutlich größer. Betrachtet man die Übersetzungsgeschichte der *Strudlhofstiege* genauer, so findet sich zuerst eine Übertragung ins Italienische (vgl. Doderer 1965a). Erst 14 Jahre und später erschienen weitere Übersetzungen: ins Polnische (vgl. Doderer 1979), Spanische (vgl. Doderer 1981) und Bulgarische (vgl. Doderer 1984). Wiederum mit zeitlichem Abstand folgten Ausgaben der *Strudlhofstiege* auf Slowakisch (vgl. Doderer 1990b), Slowenisch und Ungarisch (vgl. Doderer 1994b, und Doderer 1994a), auf Estnisch und Niederländisch (vgl. Doderer 2008b, und Doderer 2008a) sowie auf Kroatisch (vgl. Doderer 2013/2014). Doderers bekanntester Roman liegt bisher mithin nur in einer einzigen Weltsprache, nämlich Spanisch, vor und zudem in einer Reihe von Sprachen mit mittlerer und geringer Verbreitung – bedauerlicherweise existieren jedoch weder Übersetzungen ins Englische noch ins Französische oder Russische. Diese Konstellation dürfte sich in den nächsten Jahren jedoch deutlich verändern, da derzeit parallel gleich an vier Übersetzungen der *Strudlhofstiege* gearbeitet wird: ins Englische (Vincent Kling), ins Französische (Pierre Deshusses), ins Tschechische (Ondřej Sekal) und ins Türkische (Etem Levent Bakacı).

Damit endet dieser kurze Überblick – zum Schluss noch ein Kuriosum der besonderen Art, das mir (und sicher nicht nur mir) Rätsel aufgibt: Gelegentlich wur-

den (und werden) Texte auch mehrmals in *eine* Zielsprache übersetzt, das ist nichts Ungewöhnliches. Wie aber lässt es sich erklären, dass Doderers Erzählung „Zwei Lügen oder Eine antikische Tragödie auf dem Dorfe“ binnen 24 Jahren (vgl. Doderer 1978, Doderer 1987 bzw. Doderer 1996, und Doderer 2002) nacheinander dreimal von verschiedenen Übersetzern (Wladimir Zaridse, Giorgi Matschutadse und Tengis Khatschapuridse) ausgerechnet ins Georgische übertragen und zudem insgesamt viermal publiziert wurde? Das gibt mir doch zu denken und uns allen die Frage mit auf den Weg: Was mag georgische Übersetzer ausgerechnet an dieser Erzählung so fasziniert haben?

## Literaturverzeichnis

- Anon. „Doderer. Der Spätzünder“. *Der Spiegel* 11.23 (1957): 53–58.
- Beck, Heinrich an Heimito von Doderer. Brief vom 20. Januar 1939. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Autogr. 523/51-6.
- Doderer, Heimito von. *Sursis. Roman*. Trad. de l'allemand par Blaise Briod. Paris: Plon, 1943.
- Doderer, Heimito von. „Den nye Kratki-Baschik“. *Tysk Samtid*. Hg. Guenter Klingmann. Stockholm: LTs Förl., 1958a. 35–47.
- Doderer, Heimito von. „Due pagine dei ‚Demoni‘. *La gerente del caffè Kaunitz / Una serata dal principe Croix*“. Traduzione autorizzata di Margaret e Gianfranco Contini. *L'Approdo letterario* 4.3 (1958b): 81f.
- Doderer, Heimito von. „Ur VÄG I MÖRKNINGEN“. *Sverige – Tyskland* 21.1 (1958c): 13f.
- Doderer, Heimito von. „[Introduction]“. *Autriche*. Texte de Heimito von Doderer. Photos de Toni Schneiders. Paris: Braun, 1959 (Collection Atlantis). 5–23.
- Doderer, Heimito von. „Principles and Function of the Novel“. *XXX. Kongress des Internationalen P-E-N Frankfurt am Main 19. bis 25. Juli 1959. Schöne Literatur im Zeitalter der Wissenschaft / Imaginative Literature in the Age of Science / La création littéraire a l'age de la science. Bericht / Report / Compte-rendu*. Frankfurt/M. und Berlin: Propyläen, 1960 (Kongreß des Internationalen PEN; 30). 56–68.
- Doderer, Heimito von. *Le finestre illuminate ovvero Come il consigliere Julius Zihal divenne uomo*. Torino: Einaudi, 1961a (I coralli; 137).
- Doderer, Heimito von. *Murha jon ka jokainen tekee*. Suomentanut Eila Nisonen. Porvoo: WSOY, 1961b.
- Doderer, Heimito von. *The Demons*. Transl. from the German by Richard and Clara Winston. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1961c.
- Doderer, Heimito von. *Ubojstvo koje svatko počinja*. Preveo: Zvonimir Golob. Zagreb: Lykos, 1962 (Vikend; 5).
- Doderer, Heimito von. *Każdy może być mordercą*. Przełożyła Kazimiera Iłhakowiczówna. Postowie Roman Karst. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.
- Doderer, Heimito von. *Every Man a Murderer*. Transl. from the German by Richard and Clara Winston. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1964a.
- Doderer, Heimito von. *Mado no hi*. Tōkyō: Hakusuisha, 1964b (Atarashii sekai no bungaku; 11).
- Doderer, Heimito von. *La scalinata*. Traduzione di Ervino Pocar. Presentazione di Margaret Contini. Torino: Einaudi, 1965a.

- Doderer, Heimito von. *Les démons. D'après la chronique du Chef de division Geyrenhoff*. Traduit de l'allemand par Robert Rovini. Paris: Gallimard, 1965b (Du Monde Entier; 387).
- Doderer, Heimito von. *The Waterfalls of Slunj*. Transl. by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser. New York, NY: Harcourt, Brace & World, 1966a.
- Doderer, Heimito von. *Un asesinato que comete cualquiera*. Barcelona: Plaza & Janés, 1966b.
- Doderer, Heimito von. *'n Moord wat elkeen pleeg*. Johannesburg: Boek Mosaiek, 1968 (Boek Mosaiek; 33).
- Doderer, Heimito von. *Jeeriku pasunad*. Saksa keelest tõlkinud Ain Kaalep. Tallinn: Kirjastus Perioodika, 1970 (Loomingu raamatukogu; 43).
- Doderer, Heimito von. *Igäihest võib saada mõrvar. Romaan*. Saksa keelest tõlkinud Armand Tungal. Tallinn: Eesti Raamat, 1974.
- Doderer, Heimito von. „Ori tqiili, anu ert'i antikuri tragedia sop'elshi“. Germanulidan k'art'ulad t'argmna Wladimir Zaridse. *Pirveli skhivi* 13 (1978): 111–119.
- Doderer, Heimito von. *Schody Strudlhofu albo Melzer i głębia lat*. Przełożyt Sławomir Blaut. Postowie napisał Henryk Bereza. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1979.
- Doderer, Heimito von. *Las Escaleras de Strudlhof*. Traducción e introducción de José Miguel Sáenz. Barcelona: Destino, 1981 (Áncora y Delfín; 541).
- Doderer, Heimito von. *L'occasione di uccidere*. Traduzione di Aldo Busi. Con una nota di Claudio Magris. Milano: Garzanti, 1983.
- Doderer, Heimito von. *Melcer i mädrostta na godinite. Roman*. Prevede ot nemski Velizar Bonev. Plovdiv: Izdatelstvo Christo G. Danov, 1984.
- Doderer, Heimito von. *Ubijstvo, koeto vseki izvursava*. Prevela ot nemski Krasimira Angelova. Sofija: Narodna Kultura, 1985.
- Doderer, Heimito von. *Un meurtre que tout le monde commet*. Trad. de l'allemand par Pierre Deshusses. Paris u. Marseille: Rivages, 1986.
- Doderer, Heimito von. „Ori tqiili, anu antikuri tragedia sop'lad“. Germanulidan k'art'ulad t'argmna Giorgi Matschutadse. *Ritsa* 13.2 (1987): 244–254.
- Doderer, Heimito von. *Drumul lui Conrad Castiletz*. Trad. de Octavian Nicolae. Bucureşti: Ed. Univers, 1990a.
- Doderer, Heimito von. *Strudlhofské schody alebo Melcer a hlbina rokov*. Preložila a doslov napísala Viera Juríčková. Bratislava: Tatran, 1990b (Svetová tvorba; 202).
- Doderer, Heimito von. *A Strudlhof-lépcső*. Fordította Tandori Dezső. A fordítást az eredetirel egyberetette Csordás Gábor. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994a.
- Doderer, Heimito von. *Strudlhofovo stopnišče ali Melzer in globina let*. Prevedla Stanka Rendla. Ljubljana: Mihelač, 1994b (Zbirka Svetovni klasiki; 33).
- Doderer, Heimito von. *Un asesinato que todos cometemos*. Traducido del alemán por Adan Kovacsics. Barcelona: Muchnik, D. L., 1995.
- Doderer, Heimito von. „Ori tqiili, anu antikuri tragedia sop'lad“. Germanulidan k'art'ulad t'argmna Giorgi Matschutadse. *Kavkasioni* (19. 12. 1996): 6f.
- Doderer, Heimito von. *Ieder mens een moordenaar*. Vertaald door Nelleke van Maaren. Amsterdam and Antwerpen: Uitgeverij Atlas, 2001.
- Doderer, Heimito von. „Ori tqiili anu antikuri tragedia sop'lad“. *Avstriuli novelebi / Österreichische Novellen*. Germanulidan t'argmna t'engiz khachapuridzem / Aus dem Deutschen ins Georgische übersetzt von Tengis Khatschapuridse. Tbilissi: FAVORIT, 2002. 34–46.
- Doderer, Heimito von. *Ubijstvo, kotoroe soveršæet každyj*. Roman. Per. s nemeckogo S. E. Šlapoberskoj. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2006.

- Doderer, Heimito von. *De Strudlhoftrappen of Melzer en de diepte der jaren*. Vertaald door Nelleke van Maaren. Met een nawoord van Hans Driessen. Amsterdam u. Antwerpen: Uitgeverij Atlas, 2008a.
- Doderer, Heimito von. *Strudlhofji trepp ehk Melzer ja aastate sügavus. Romaan*. Saksa keelest tõlkinud Mati Sirkel. Tallinn: Eesti Raamat, 2008b.
- Doderer, Heimito von. *Merovingid ehk totaalne sugu. Romaan*. Saksa keelest tõlkinud Mati Sirkel. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2012.
- Doderer, Heimito von. *Strudlhofstiege ili Melzer i dubina godina koje prolaze. Roman*. Prijevod s njemačkog Andy Jelčić. Zagreb: Leykam international, 2013 [Bd. 1] und 2014 [Bd. 2].
- Kling, Vincent. „Our Colossal Failure: Heimito von Doderer's Debut in English“. *Doderer-Gespräche. Mit einer Grundlegung zu Paul Elbogen*. Hg. Achim Hölter, Gerald Sommer, Sarah Kohl, Robert Walter-Jochum, Kirk Wetters und François Grosso. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016 (*Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft*; 7). 83–92.
- Rebenich, Stefan. *C. H. Beck 1763 – 2013. Der kulturwissenschaftliche Verlag und seine Geschichte*. München: C. H. Beck, 2013.
- Sommer, Gerald. „Bibliographie der in Übersetzung erschienenen Werke von Heimito von Doderer“. *Doderer-Gespräche. Mit einer Grundlegung zu Paul Elbogen*. Hg. Achim Hölter, Gerald Sommer, Sarah Kohl, Robert Walter-Jochum, Kirk Wetters und François Grosso. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016 (*Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft*; 7). 503–536.
- Sund, Georg an Heimito von Doderer. Brief vom 31. März 1942a. LIT, Autogr. 523/51-9.
- Sund, Georg an Heimito von Doderer. Brief vom 23. Oktober 1942b. LIT, Autogr. 523/51-10.

**Gerald Sommer**, geb. 1963 in Karlsruhe. Freier Autor, Redakteur und Herausgeber in Berlin. 1999 Promotion über Heimito von Doderers „technische Mittel“. Mitbegründer und (seit 2008) Vorsitzender der Heimito von Doderer-Gesellschaft sowie Herausgeber ihrer *Schriften*-Reihe. Zahlreiche Publikationen zu Doderer sowie Editionen aus dem Nachlass des Autors.



Vincent Kling

## “Magician” or “Kratki-Baschik”?

### One Story, Two Translations

**Abstract:** Two translations of the same story by Heimito von Doderer reveal differences based on the respective dates of the translations, their levels of diction, and the principle of smoothing out unusual names and terms or leaving them relatively exotic.

**Keywords:** levels of diction, formality vs colloquialism, translation

If Heimito von Doderer’s fiction has yet to achieve prominence in the English-speaking world, it is not for lack of effort by Astrid Ivask (1926–2015) and her husband Ivar Ivask (1927–1992). Critics, editors, teachers, scholars, translators, the Ivasks – he originally from Estonia, she from Latvia – were tireless in their advocacy of world literature. As editor-in-chief of the quarterly journal *World Literature Today* (formerly *Books Abroad*) from 1967 to 1991, Ivar wrote significant critical and analytical studies of Doderer, including at least one during the author’s lifetime, and he contributed pieces on Doderer to other major journals. His articles (Ivask 1966, 1967, 1968) are more extensive and better informed than most of the reviews that appeared when three of Doderer’s novels were published in English during the 1960s, and they remain valuable today.

Part of the Ivasks’ involvement with Doderer’s work came from their having befriended the author and spent considerable time with him when they were on sabbatical in Vienna in 1960–1961. The warmth and mutual respect of that friendship are documented in Wolfgang Fleischer’s biography of Doderer (Fleischer 1995, 481–482) and attested in Doderer’s letters to Ivar Ivask (Doderer 1996). That relationship was also the basis on which Astrid Ivask committed her eminence as a translator and her skill as a poet to supporting Doderer’s work (Davis-Undiano 2015) by producing English versions of three of his short stories. “Ein anderer Kratki-Baschik” appeared as “The Magician’s Art” in *The Literary Review* in 1961 (Doderer, trans. Ivask 1961) – the first piece of Doderer’s fiction to appear in English, just before publication of *The Demons* (trans. Richard and Clara Winston) later that year. There followed two other stories translated by Astrid, “Trethofen” (“Stepfield,” later translated by Vincent Kling as “Kickbury”; Doderer, trans. Kling 2005, 86–89) and “Sonatine” (“Sonatina”) in a subsequent volume of the same journal (Doderer, trans. Ivask 1962/1963).

Gerald Sommer (2016, 503–536) has comprehensively documented all the known translations of Doderer; his section on English shows a pattern of sporadic activity (505–511), a fair amount of it undertaken by the present writer – more efficiently referred to now in the first person. The translations of Doderer I published up to 2005 presented no overlap with anyone else’s work, but the situation changed when I was contracted to translate some of the short stories and all six of the fictional pieces that Doderer called “Erzählungen,” of which “Ein anderer Kratki-Baschik” is one (Doderer 1972, 363–374). Likewise, I also offered new translations of the two other stories Astrid Ivask had rendered, “Sonatine” (Doderer 1972, 327–329) and “Trethofen” (Doderer 1972, 330–332). My versions appeared in a volume titled *A Person Made of Porcelain and Other Stories* (Doderer, trans. Kling 2005, 83–85, 86–88).

This was the only occasion so far of my offering new translations of work by Doderer that had already appeared in English, and that contingency triggered reflection, especially since I made it a point to avoid reading Astrid Ivask’s versions until I had submitted my own. Whereas a few of my colleagues gather ideas and even inspiration from studying earlier translations of works they are rendering anew, I was afraid the proverbial anxiety of influence would be too great to allow me freedom of movement. And while I read Astrid Ivask’s translations with great admiration (and dare I confess envy?) after publishing my own, it was only when Gerald Sommer, in his capacity as president of the Heimito von Doderer-Gesellschaft, suggested I deliver a paper comparing the two versions that I had occasion to think the matter through more systematically. I presented some of those reflections at the 21st Congress of the International Comparative Literature Association held in Vienna on 21–27 July 2016.

Like most colleagues grounded more in practice than theory – although the two are not so neatly separated – I profess allegiance to a view formulated at its bluntest by Klaus Reichert: “Es gibt keine Methode des Übersetzens und keine Theorie” (Reichert 2003, 298). The at-wits’-end practitioner confronted with an urgent textual problem and thus already driven halfway to desperation will not be helped by abstractions remote from the daily task, the actual production of a translation. David Bellos, brilliant translator and biographer of Georges Perec, formulates an insight similar to Reichert’s with the realization that no two translations of the same work can ever by nature be duplicates: “‘Translation’ isn’t the name of a long-established academic discipline [...]. How can you have theories and principles about a process that comes up with no determinate results?” (Bellos 2011, 9). Still, some comments come to mind if I step back for perspective from both translations of Doderer, Astrid Ivask’s and mine, and if my comments here do not earn the name of theory, they are at least contemplations after the fact based on practice.

Doderer’s narrator sketches the career of Anton Kratky-Baschik, an actual nineteenth-century magician and showman who operated mainly in the Prater, Vienna’s main amusement park (see Czeike 2004, 597), and reminds readers that Kratki-Baschik’s name was long a local byword. But if that name had once been famous, the reference would have puzzled even informed Viennese readers as of 1956, when the story was first published (a half-century past Kratki-Baschik’s heyday and two world wars later). Why else, as a matter of sheer practicality, would a summary about the man and his work be needed?

Doderer sets up a creative interplay, then, between the actuality of Kratki-Baschik’s existence – there is a street named after him in the Prater – and the whiff of exoticism that clings to his name, which would sound even more “foreign” to a readership that had largely forgotten him. The narrator serves double-duty. He provides essential background information, but Doderer also makes him as droll a character as the other guests at the Blauensteiners’ tavern. He functions as a proper docent, urbane and learned, amused though not himself completely free of pedantry, focused and scatterbrained at once as he nearly gets lost fussing over small detail. He is not a detached lecturer but is instead enacting his own involvement in the story based on the discrepancy between once-common knowledge and his need to discourse on it now.

That consideration was what made me want to replicate the lightly perplexing proper name of Doderer’s original title. The puzzle it represents is part of the atmosphere, all the more in that mysteries, or at least unknowns, gradually accrue, especially about the magician’s origin and whereabouts and the technique of his magic. Astrid Ivask’s choice to smooth out the relative strangeness seemed unaccountable to me at first – I of course knew her title but had never read her translation – until I realized we were working two generations apart. Altogether unknown in English in 1961, Doderer would have been unlikely to receive a hearing based on a title readers could not readily understand. Ivask was the pioneer, the path-breaker, I the latter-day practitioner who could count on Doderer’s being sufficiently established by around 2000 – even if marginally, to be sure – that an exoticism need not automatically alienate readers.

It would have been instructive to correspond with Astrid Ivask, but she was no longer active when I was working on Doderer’s fiction. It appears, however, that our two renderings were unconsciously conforming to a general practice or pattern that governs approaches to regularizing literary works when they first appear. Although Anke Detken is writing about Alfred Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*, she has an insight that seems pertinent to “Ein anderer Kratki-Baschik.” Of course, Doderer’s story is a very different kind of narrative and could hardly be called innovative, yet Detken’s thesis – “daß nämlich kurz nach Erscheinen eines innovativen Textes dieser vorwiegend unter Verzicht auf modernistische Erzähl-



techniken bei gleichzeitige[r] [...] Reduktion auf traditionelles Erzählen übersetzt wird” (Detken 1997, 230–231) – appears almost tailor-made to explain both Ivask’s “safer,” more immediately apprehended title, and my decision to allow the relative obscurity to stand.

Besides the distance in time between the original work and the translations, their respective frameworks might well have played a role in the difference between the titles as well. Astrid Ivask was publishing in a general journal of literature, and her adherence to the proper name in the title could have seemed unhelpfully or discouragingly obscure in such surroundings, all the more so in that no other fiction by Doderer had yet appeared in English. If Astrid Ivask’s correspondence becomes accessible through archival cataloguing, we might learn whether she and/or the editor of *The Literary Review* expressed misgivings on the subject. On the other hand, I had no missionary work to do, did not need to introduce Doderer, and was not required to appeal to as general an audience as would be likely to read a wide-ranging literary journal. My sole focus was the short fiction of Doderer, so I felt free to show the story rounding back to its title by having the last words repeat the magician’s name: “Of course! That was – that was a second Kratki-Baschik” (Doderer, trans. Kling 2005, 131); contrast “This one was, of course, a – a different magician’s art” (Doderer, trans. Ivask 1961, 15). The proper name in the title ties in as well with the narrator’s apparently whimsical digression about Kratki-Baschik, and with the fact that he designates the tavern-owner and his wife, Franz and Elly Blauensteiner, by their actual names.

Because what is understood to be translation can vary widely, it needs to be stressed that Astrid Ivask and I were both working from the same category or modality. In a chapter titled “Lesbarkeit oder Erhaltung der Komplexität,” Reichert (2003, 63–78) discusses a phenomenon similar to the one noted by Detken – choosing to be original to make a text more familiar or allowing oddities to stand – and it is obvious, where the title is concerned, that Astrid Ivask selected “Lesbarkeit” as opposed to my opting for “Erhaltung der Komplexität,” such as that complexity is. This general problem of relative familiarity seems more germane to North American readers than others. As Washbourne puts it when listing issues in literary translation, “U. S. readership is not trained to read translations *as* translations [...]. Reviewers invariably want *transparency* for the text and *invisibility* for the translator” (Washbourne 2009, 272; emphasis in original). Perhaps because on some level we had American readers in mind, both Astrid Ivask and I were aiming to produce a translation that is “transparent, so that the eye does not rest on the glass itself but looks through it” (Chesterman and Wagner 2010, 28). Choices of diction, tone, level of formality, sentence rhythm and length – all of these were made by both of us in the service of this “transparent” approach. The criterion popularly called “faithfulness” has been under examination since at

least the time of John Dryden (1631–1700), when commentary on the craft of translation was becoming widespread. Dryden devised three categories: metaphrase (interlinear translation), paraphrase (the translator observes the author’s sense but not necessarily the words), and imitation (“where the translator [...] assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them [...] and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork”; O’Sullivan 1980, 145, quoting Dryden). The third category allows for wide experimentation – deconstruction, ambivalence, and polysemy, in contemporary terms – and has produced some notable, controversial renderings, like Paul and Celia Zukofsky’s versions of Catullus, governed only by the sounds of the original Latin, entirely without regard for lexical meaning (see Quartermain 1992, 59–120) or Gertrude Stein’s markedly idiosyncratic renderings in English (she called them *reflets*) of poems by Georges Hugnet (see Dido and Rice 2003, 278–320).

If any sense is to be made of the differing ways in which Astrid Ivask and I translated Doderer, it is vital to understand, I repeat, that we were working in the same register, the one that best fits Dryden’s category of “paraphrase.” Neither of us was attempting to be experimental in the sense of “imitation.” Astrid Ivask and I were both aiming at “transparent” versions. But because we diverge quite widely, I have recently been confronted with the need for a complete reassessment of my assumptions and working methods, occasioned by Gary Saul Morson’s comments about various translations of Isaac Babel into English. If Morson’s strictures are taken to their logical conclusion, they seem to imply that there can be one and only one lexical equivalent to each word in the original. His unputting criterion does not appear to allow the translator any latitude at all. “Most translators,” argues Morson, “betray Babel’s style by interpreting his words” (2018, 30). But is that not the absolute essence of a translator’s task, at least in “paraphrase” mode? If a character is *verärgert* in German, is there really only one correspondence in English? Can she not be “miffed,” “peevish,” “irked,” “annoyed,” “put out,” “perturbed,” “vexed,” “irritated,” and more? True, Morson is chiding translators who do not honour what he calls Babel’s “strangeness,” the author’s choice of an odd or unexpected word, and he provides specific cogent examples. My own experience of translating the ever-daunting Gert Jonke underscores Morson’s point; I have had more than my share of “does-the-text-really-say-that?” moments. And even though Morson provides relevant individual instances, he categorically sweeps away almost all translations of Babel as “interpretations, almost paraphrases” (2018, 30) – thus appearing to reduce translators’ work to mere metaphrase, to interlinear glosses altogether devoid of nuance. I do not recognize any allowance for Astrid Ivask’s work or mine in this approach.

Our versions read very differently, after all, even though they are both “faithful.” The differences are reflected not so much in individual words as such, iso-

lated in their lexical meanings, but in how they arise from our respective apprehensions of tone, which then in turn circle back to govern word choice, of course, as well as phrasal and clausal rhythms, emphasis, sequence of sentence elements, and levels of diction. With all respect to Morson, it is obvious that Astrid Ivask and I “heard” the story differently and responded to its acoustic dimensions and rhythms accordingly.

In general, Astrid Ivask stresses the more formal, decorous aspects of Doderer’s language, emphasizing the narrator’s contemplative and reflective side, while I heard the more colloquial and conversational, even chatty side of the narrator. Making a judgement of better or worse, of more or less “faithful,” is foreign to my task here, since there is nothing even remotely akin to a competition. My comments are simple ascertations, about which readers can exercise their own determinations.

Nothing makes the point better than a concrete example, and I provide four of them below – Doderer’s original, Astrid Ivask’s translation, and then mine, with minimal comment from me. First, however, two considerations may pertain. Astrid Ivask knew Doderer personally and had long conversations with him over nearly a year. There are many recordings of Doderer at readings, on radio and television, and at ceremonial occasions, but little or nothing of his everyday conversation. It is safe to say, though, that Astrid Ivask was probably not just hearing “Ein anderer Kratki-Baschik” itself but hearing it in its author’s voice across all its formal and conversational registers. Not having had Astrid Ivask’s direct contact with Doderer, I nonetheless have always detected a mingling of tonalities in Doderer’s prose, an intertwining of highly literate or even bookish formality, however ironic (Geyrenhoff’s diary entries in *Die Strudlhofstiege* and *Die Dämonen*), and a more relaxed mode, colloquial or even demotic. This mixture is not so much a matter of the difference between the speech of educated and uneducated characters but a universal feature inherent in Doderer’s style at almost any point, the default mode to which his narrators so often resort. Fastidious diction and informal breeziness frequently exist in the same sentence, and registers can change instantly.

Over the forty years in which I have been translating Doderer, I have instinctively trusted to this principle as one I found from attending so closely to the rhythms and cadences of his fiction, but I was fortified in the spring of 2017, when exactly this layering of tonalities was pointed out to me by a number of native speakers of German, all of them professional translators from English. At a workshop (Bernofsky 2017) I attended then, I had the good fortune to have my work in progress rigorously scrutinized in detail by translators as eminent as Bettina Münch, Frank Heibert, Karin Nölle, and Regina Rawlinson. They all urged me to emphasize in my forthcoming translation of *Die Strudlhofstiege* the chattier ele-

ments of the narrator’s style more pointedly than I had been doing. I was happy not only to apply their advice to my current project but also to see my earlier surmises about the colloquial mode as a basic element of Doderer’s style ratified.

**Example 1: Hot weather drives city dwellers outdoors**

Alles strömt hinaus. Dann beginnt die Stadt auch in den verlassenen Wirtsstuben zu meditieren, und draußen auf dem Gehsteig, wo die Tische stehen und vielleicht ein paar Lorbeer-bäume in Kübeln. (Doderer 1972, 364)

A stream of people abandons the city, which then begins to meditate in the forsaken inns and among the tables and potted laurel trees on the sidewalk. (Doderer, trans. Ivask 1961, 6)

Everybody heads for the hills, and then the city begins meditating even inside its deserted taverns and out on the pavements, where the tables are – perhaps a few laurel trees in tubs as well. (Doderer, trans. Kling 2005, 121)

**Example 2: A regular guest at the tavern occasionally makes detours**

Und sie sahen [...] [,] daß er [Anton Rieger] heute nicht den Weg nach Hause nehmen würde, sondern den eines Irrsternes durch die Nacht und die Champagnerlokale der inneren Stadt, was bei dem alten Junggesellen von Zeit zu Zeit passierte. (Doderer 1972, 365)

And [they] could tell [...] that his [Anton Rieger’s] way home that night would be that of a straying star through the night and nightclubs of the city; this fate befell the inveterate bachelor from time to time. (Doderer, trans. Ivask 1961, 7)

And they could tell [...] when he [Anton Rieger] wouldn’t be making his way right home but would instead be guided by a wayward star through the night and into the champagne bars of the entertainment district in the heart of the city; such things indeed happen to confirmed bachelors from time to time. (Doderer, trans. Kling 2005, 122)

**Example 3: An amateur magician is invited to perform at the tavern**

Man könnte sagen ein “Herren-Zauberer”, so, wie man etwa von Herrenfahrern spricht. (Doderer 1972, 366)

One might have called him a Sunday magician, as we are used to talking about Sunday painters. (Doderer, trans. Ivask 1961, 8)

We might call him a “gentleman magician” more or less the way people speak of wealthy gentleman farmers. (Doderer, trans. Kling 2005, 123)

**Example 4: The tavern-owners’ keen understanding of their guests**

So wußten sie über jede und jeden bald Bescheid, wo ihn etwa der Schuh drückte, oder wo einer das lebhafteste Bedürfnis empfand, seine neuen schönen Schuhe herzuzeigen, oder aber die Photographie seiner Tante [...]. (Doderer 1972, 365)

Thus they soon knew all there was to know about their male and female customers, their sore spots as well as what they took most pride in, be it a photograph of one’s aunt [...]. (Doderer, trans. Ivask 1961, 7)

So they soon found out the full story on man, woman, and child – where this one’s shoes were pinching, or how that one felt a pressing need to show off his handsome new shoes, or else a photograph of his aunt [...]. (Doderer, trans. Kling 2005, 122)

I could devote several more pages to my own comments on the differences between Astrid Ivask’s translation and mine, but interested readers will make their own comparisons and assessments. No one who has worked as a literary translator needs to be told that numberless complexities attend even the most apparently straightforward rendering. Only the overly glib or the underinformed rush to judgement about which translation of any given work is better than another. Actual practitioners are more likely to approach any weighing of quality with fear and trembling, rendered duly cautious by a very cogent point that Hilde Spiel once made: “Jede Übersetzung ist korrigierbar, weil jemand Anderem [innerhalb] eines bereits vorhandenen Textes eine immer noch bessere, geschmeidigere Wendung einfällt. Darin sind die Lektoren im Vorteil. Der Übersetzer haftet an seinem Text und findet nicht so einfach aus ihm heraus” (Rauchbauer and Wittmann 1999, 111, quoting Spiel). Astrid Ivask’s readers and mine are “die Lektoren” here, and they will read the two translations of the same story with greater clarity than either of us ever could.

## Works cited

- Bellos, David. *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*. New York: Farrar Straus & Giroux, 2011.
- Bernofsky, Susan. *Translationista Blog*. 10 January 2017. <http://translationista.com/2017/01/apply-now-german-english-translation-workshop-ledig-house.html> (2 February 2018).
- Chesterman, Andrew, and Emma Wagner. *Can Theory Help Translators? A Dialogue between the Ivory Tower and the Wordface*. New York: Routledge, 2010.
- Czeike, Felix. “Kratky-Baschik, Anton.” *Historisches Lexikon Wien in 6 Bänden*. 2nd ed. Vol. 3. *Ha-La*. Vienna: Kremayr & Scheriau; Orac, 2004. 597.
- Davis-Undiano, Robert Con. “A Tribute to Astrid Ivask: A Literary Light.” *World Literature Today* 2 April 2015. <http://www.worldliteraturetoday.org/blog/literary-tributes/tribute-astrid-ivask-literary-light> (2 February 2018).
- Detken, Anke. *Döblins “Berlin Alexanderplatz” übersetzt: Ein multilingualer kontrastiver Vergleich*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. Palaestra 299.
- Dido, Ulla E., and William Rice. *Gertrude Stein: The Language That Rises – 1923–1934*. Evanston: Northwestern University Press, 2003.
- Doderer, Heimito von. “The Magician’s Art.” Trans. Astrid Ivask. *The Literary Review* 5.1 (1961): 5–15.
- Doderer, Heimito von. “Two Short Stories [‘Stepfield’ and ‘Sonatina].” Trans. Astrid Ivask [Ivask]. *The Literary Review* 6.2 (1962/1963): 176–180.
- Doderer, Heimito von. *Erzählungen*. Ed. Wendelin Schmidt-Dengler. Munich: Biederstein, 1972.

- Doderer, Heimito von. *Von Figur zu Figur: Briefe an Ivar Ivask über Literatur und Kritik*. Ed. Wolfgang Fleischer and Wendelin Schmidt-Dengler. Munich: Beck, 1996.
- Doderer, Heimito von. *A Person Made of Porcelain and Other Stories*. Trans. Vincent Kling. Riverside: Ariadne Press, 2005.
- Fleischer, Wolfgang. *Das verleugnete Leben: Die Biographie des Heimito von Doderer*. Vienna: Kremayr & Scheriau, 1996.
- Ivask, Ivar. “Poet of the Vibrant Equilibrium: The Austrian Novelist Heimito von Doderer at 70.” *Books Abroad* 40.4 (1966): 415–418.
- Ivask, Ivar. “Heimito von Doderer: An Introduction.” *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 8.4 (1967): 528–547.
- Ivask, Ivar. “Introducing the Symposium: A Winter with Heimito.” *Books Abroad* 42.3 (1968): 343–348.
- Morson, Gary Saul. “The Horror, the Horror.” *New York Review of Books* 8 February 2018: 28–30.
- O’Sullivan, Maurice J. “Running Division on the Groundwork: Dryden’s Theory of Translation.” *Neophilologus* 64.1 (1980): 144–159.
- Quartermain, Peter. *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Rauchbauer, Martin, and Monika Wittmann. “‘Mordio – Feurio – Dieblo’: Hilde Spiels Leistung als Übersetzerin englischer Dramatik.” *Profile: Magazin des Österreichischen Literaturarchivs* 2.3 (1999): 111–124.
- Reichert, Klaus. *Die unendliche Aufgabe: Zum Übersetzen*. Munich and Vienna: Hanser, 2003.
- Sommer, Gerald. “Bibliographie der in Übersetzung erschienenen Werke von Heimito von Doderer.” *Doderer-Gespräche: Mit einer Grundlegung zu Paul Elbogen*. Ed. Achim Hölter, Sommer, Sarah Kohl, Robert Walter-Jochum, Kirk Wetters, and François Grosso. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016. Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft 7. 503–536.
- Washbourne, Kelly. *Manual of Spanish-English Translation*. New York: Pearson, 2009.

**Vincent Kling**, Professor of German and French at La Salle University. Research interests in Comparative Literature, especially genre studies, and in literary translation. Scholarly publications mainly on Austrian authors and on the craft of translation. Numerous translations of Austrian literature. Awarded the Schlegel-Tieck Prize in 2013 for Aglaja Veteranyi’s novel *Why the Child Is Cooking in the Polenta*.



Johanna Lenhart

# Konkurrierende Übersetzungen im Vergleich: Heimito von Doderers Kurzgeschichten „Léon Pujot“ und „Begegnung im Morgengrauen“ auf Französisch

**Abstract:** Heimito von Doderers Kurzgeschichten „Léon Pujot“ und „Begegnung im Morgengrauen“ wurden je zweimal ins Französische übertragen. Der Beitrag vergleicht die vorliegenden Übersetzungen dieser Texte miteinander, beschreibt die angewandten Übersetzungsverfahren und -strategien und analysiert die je daraus resultierenden Übersetzungen an konkreten Beispielen.

**Keywords:** Heimito von Doderer, Übersetzung, Französisch, Übersetzungsvergleich, Kurzgeschichte, Skopostheorie

Heimito von Doderers Kurz- und Kürzestgeschichten, zu denen die hier näher betrachteten Geschichten „Léon Pujot“ und „Begegnung im Morgengrauen“ zählen, standen im französischen Sprachraum lange, wie der Übersetzer Raymond Voyat zu bedenken gibt, der sich ihrer schlussendlich angenommen hat, im Schatten seiner „romans viennois“ (Voyat 1995, 61), der großen Wien-Romane. Dabei verteidigen Doderers Kurzgeschichten durchaus ihren Platz in seinem Werk, auch wenn ihnen häufig eine handlungsorientierte Banalität vorgeworfen wurde – eine Kritik, der Doderer selbst entgegentritt: „Wer ein wirklicher und wirksamer Geschichtenerzähler ist, der erweckt immer den Eindruck, als sei nichts dabei. Aber man versuche es einmal!“ (Doderer 2001b, 50)

Die „epische Breite in der Westentasche“ (Doderer 2001a, 15), wie Doderer die paradoxe Eigenheit der Kurzgeschichte in einem Brief an Magdalena Brückner vom 4. Mai 1949 beschreibt, und mit ihr die Ausflüge ins Kriminalistische und Abenteuerliche, gehören, wie der Autor bestätigt, „eben auch zu meiner Palette“ (Doderer 2001a, 20). Gerade das Beharren auf „kräftige[n] Plots“ ist das verbindende Element der zwischen verschiedensten „Bauformen und Stillagen“ (Loew-Cadonna 1990, 231) wechselnden Dodererschen Kurzprosa. Besonders in den „überraschungsreichen stories“ (Loew-Cadonna 1990, 234), wie etwa „Léon Pujot“ und „Begegnung im Morgengrauen“, mit ihrem ausgiebigen Gebrauch von plötzlichen Ereignissen und „fatale[n] Requisit[en]“ (Schmidt-Dengler 1995a, 503) lässt sich dieser spezifische Fokus auf den Plot beobachten. Die Kurz- und Kürzestgeschichten als „ironischer Kontrapost zur Großform des Romans“ (Schmidt-Den-



gler 1995a, 503) sind nicht anders als die Romane gleichfalls der Doderer zugeschriebenen ‚Fatologie‘, und damit zusammenhängend dem Metaphernfeld des Zuges, der Geleise und der Weichen sowie des „Zusammenpralls“ (Loew-Cadonna 1990, 241), geschuldet:

Die Umwege und Bögen der Dodererschen Fabeln bestehen gleichsam aus je voneinander abgewinkelten Kurz- oder Langstrecken. Dazu paßt es, wenn der Erzähler [...] die Metaphern von Geleise und Weiche bemüht: zuerst surrt der Zug des Lebens trutzig und putzig auf seiner Bahn dahin, dann klappt jählings die Weiche, und es beginnt ein neuer Bahnabschnitt. (Loew-Cadonna 1990, 244)

Über die Gattung Kurzgeschichte und das Motiv Zug wird auch die Verbindung zu einem weiteren zentralen Punkt Dodererscher Textgestaltung hergestellt: jenem der Apperzeption, des bewussten Wahrnehmens als tableauartige Momentaufnahme im Sinne der von Doderer oft gebrauchten Formel von der ‚Anatomie des Augenblicks‘. So entstehen Beschreibungen von Wahrnehmungen, die zwar statisch scheinen, die „aber aus dem gesamten Zusammenhang eine unheimliche Dynamik“ (Schmidt-Dengler 2001, 206) entfalten.

Während der Zug und die rasante Fahrt als Motive die Wahrnehmungsbedingungen im wörtlichen Sinn verändern und im übertragenen neue Perspektiven jenseits der eingefahrenen Geleise des Alltags eröffnen, bringt Doderer auch die Entstehung der Kurzgeschichte mit einer Veränderung der Wahrnehmung in Verbindung:

Der Erzähler setzt den wesentlichen Akt, noch bevor wir ihm zusehen können, also bevor er uns eine Geschichte erzählt. Plötzlich fällt der stets umgebende Ringwulst seines Alltags an einer Stelle ein, es entsteht eine bisher nicht gekannte Seh-Scharte, durch sie pfeift schon der Wind des Einfalles, und die Geschichte tritt herein [...]. (Doderer 2001b, 50)

In dieser Hinsicht sind die Geschichten „Léon Pujot“ und „Begegnung im Morgenrauen“ geradezu Musterbeispiele des Dodererschen Verständnisses von Kurzgeschichten und – in Verbindung mit der „Eisenbahn“ als „eines der zentralen metaphorischen Substrate“ (Schmidt-Dengler 2004, 377) – für den Moment der Apperzeption.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Züge und Zugfahrten spielen etwa eine zentrale Rolle in *Die Strudlhofstiege* (1951), *Die Wasserfälle von Slunj* (1963) oder *Ein Mord, den jeder begeht* (1938). Dabei dient das Bild des (fahrenden) Zuges häufig auch der Charakterisierung von Figuren, etwa um die ‚Fahrplanmäßigkeit‘ eines Charakters zu illustrieren, oder auch als die Handlung antreibendes Element. In den *Wasserfällen von Slunj* fungiert eine Spielzeugeisenbahn als eine Art ‚Erinnerungszug in die Vergangenheit‘ (vgl. Schneider 1985, 79).

„Léon Pujot“, 1929 unter dem Eindruck eines Zeitungsberichts entstanden und 1930 in der Wiener Zeitung *Der Abend* veröffentlicht (vgl. Schmidt-Dengler 1995b, 508f.), ist die abenteuerliche Geschichte des Taxifahrers Léon Pujot. Ihm gelingt es in einem waghalsigen Manöver, von seinem Taxi aus auf die Lokomotive eines führerlos dahinfahrenden Schnellzuges aufzuspringen und diesen zu stoppen. Entscheidend für den Erfolg von Pujots Handlung ist es, dass er den richtigen Zeitpunkt erkennt: Denn der Moment seiner Rettungstat ist zugleich der, in dem es für den sozusagen neben dem Zug des Lebens fahrenden Pujot an der Zeit ist, auf das richtige Gleis zu wechseln und sein Leben (ebenso wie er den Zug unter seine Kontrolle bringt) selbst in die Hand zu nehmen, und mithin der Augenblick seiner „zweite[n] Geburt“ (Doderer 1995b, 266), die nur wenige von Doderers Figuren erreichen.

Auch in „Begegnung im Morgengrauen“, 1933 entstanden (vgl. Schmidt-Dengler 1995b, 508), steht eine Zugfahrt im Zentrum der Geschichte: Im Winter 1916 fährt ein junger Offizier, noch betrunken von einem Abschiedsgelage, mit einem Zug zurück in Richtung seines Einsatzortes an der Front. In seinem Abteil trifft er, benebelt vom Rausch, auf einen Henker, den er zunächst für einen harmlosen Reisenden, einen „gemütliche[n] Sachse[n]“ (Doderer 1995a, 255), hält, der mit seinem Richtbeil zu einer Exekution nach Köln reist. Infolge dieser Begegnung gelangt der Leutnant zu einem Moment der Klarheit, die Zugfahrt ist eine unaufhaltsame Annäherung an den Tod, an jenen, den der Henker um 7:30 am Morgen herbeizuführen hat, und zugleich an den an der Front jederzeit drohenden Soldatentod. Rund zwei Jahrzehnte später hat Doderer dementsprechend das Reisen als Todesmetapher verstanden: „Reisen, migrare, ist ein Vorbild des Todes. Auch bedeuten Reiseträume unser Denken an den Tod. Abreisen heißt, alles liegen und stehn lassen, schnittweis, integral.“ (Doderer 1969, 22)

Von beiden Kurzgeschichten gibt es je zwei Übersetzungen ins Französische. Die zuerst entstandenen finden sich jeweils in einem Band mit ‚Contes Allemands‘, einmal in der ‚Deutschen Reihe für Ausländer‘ des Hueber Verlags, das andere Mal im Rahmen der Reihe ‚dtv zweisprachig‘, die beide – gedacht für Deutschlernende – den deutschen Text und seine französische Übersetzung einander gegenüberstellen: „Begegnung im Morgengrauen“ im Hueber-Band aus dem Jahr 1964, übersetzt von Bernadette Sindezingue und Jean Prévot, und „Léon Pujot“ im Pendant des Deutschen Taschenbuch Verlags aus dem Jahr 1978, übertragen von Gérard Peterolff. Diese primär didaktischen Zwecken dienenden und der Form des Paralleltexts geschuldeten Übersetzungen wurden erst 1998 um jene des bereits erwähnten Übersetzers und Germanisten Raymond Voyat ergänzt, die im Rahmen seiner Übersetzung der Kurz- und Kürzestgeschichten im Pariser Verlag Périphe erschienen (2008 neu aufgelegt vom Verlag Motifs, Monaco).

Während die Übersetzungen von 1964 und 1978 sehr genau Doderers Ausgangstext folgen und neben einer möglichst großen semantischen auch eine lautliche und syntaktische Annäherung an das deutsche Original anstreben, verfolgt Voyat, unter Berufung auf Doderer selbst, einen freieren Ansatz, erklärt dieser doch im *Repertorium*, dass eine Übersetzung „nicht nur dem Original mit Liebe und Sorgfalt nachkommen und nahekommen“ müsse, sondern dem Ausgangstext auch „voraus sein“ solle: „Sie muß einen ganz neuen Reiz des Werkes sichtbar machen, der latent in ihm war, aber in der ursprünglichen Sprache nicht so sehr zur Geltung gelangen konnte. Jede wirkliche und wirksame Übertragung wird in irgendeiner Hinsicht das Original übertreffen.“ (Doderer 1969, 251)

Voyat, der unter anderem auch Novalis' *Hymnen an die Nacht* und Goethes *Römische Elegien* ins Französische übertragen hat und bereits in den 1980er Jahren mit der Übersetzung der Kurz- und Kürzestgeschichten begann, sieht seine Verantwortung als Übersetzer vor allem dem Lesepublikum gegenüber, und dies im Sinne der Skopostheorie von Reiß/Vermeer, welche die Notwendigkeit der Äquivalenz von Ausgangstext und Übersetzung infrage stellt und das kommunikative Ziel der Übersetzung in den Vordergrund rückt (vgl. Pym 2010, 44). Für Voyat, der sich ausdrücklich auf die Skopostheorie beruft (vgl. Voyat 2004, 389), ist es zwar wichtig, die Eigenheiten eines Textes zu vermitteln, gleichzeitig sei aber zu bedenken, „daß dem zu übersetzenden Schriftsteller im Hinblick auf seine Rezeption in einer anderen Sprache auch geholfen werden muß, kulturelle und sprachliche Barrieren zu überwinden“, wozu es abträglich sei, „wenn alle Eigenwilligkeiten und Schreibticks unbarmherzig nachvollzogen“ (Voyat 2004, 389) würden. Im Fall einer Doderer-Übersetzung ins Französische werde die Vermittlung zusätzlich durch die französische Literaturtradition sowie die daraus resultierenden Lesegegewohnheiten erschwert, die – so Voyat weiter – vor allem bei Prosa „großen Wert auf Kürze, Einfachheit, Einmaligkeit und Unmißverständlichkeit“ (Voyat 2004, 389) lege.

Abgesehen davon, dass es vermutlich mindestens so viele Belege für wie gegen diese Behauptung gibt, und abgesehen davon, dass der Vorwurf der Kompliziertheit zwar möglicherweise auf Doderers Romane, weniger jedoch auf seine Kurz- und Kürzestgeschichten zutrifft, unterstellt Voyat dem französischen Lesepublikum hier, von Doderers Prosa überfordert zu sein, die, wie er meint, „im Regelfall eher weitschweifig und verschachtelt sowie wortreich und nicht selten doppeldeutig, oder mit einem Wort: barock“ (Voyat 2004, 389) sei. Voyat verfolgt eine Übersetzungsstrategie im Sinne der Lesbar- und Zugänglichkeit und grenzt sich so dezidiert von „Übersetzerkollegen [ab], die Doderer mit höchster Akribie ins Französische übertragen haben“ (Voyat 2004, 390), und damit zugleich von denen, die sich vor ihm an „Léon Pujot“ und „Begegnung im Morgengrauen“ versucht haben. Denn zu „den Aufgaben der Übersetzer“ zähle vor allem auch, „ih-

ren Autoren neue Leserkreise zu erschließen“, weshalb eine Übertragung „nicht abschreckend wirken“ (Voyat 2004, 390) solle, sondern den Zugang zum Text generell erleichtern müsse – insbesondere im Falle Doderers:

Doderer ist nun einmal [...] ein Magier des Wortes, ein belesener, von der Etymologie und der Geschichtsschreibung faszinierter Intellektueller, der im Original schon nicht immer gemeinhin verständlich ist. Es gehört also auch zur Aufgabe des Übersetzers, dem Leser den Einstieg in eine solche Welt zu erleichtern – und nicht zu erschweren. (Voyat 2004, 389)

Es soll hier jedoch nicht der Eindruck entstehen, als hätte man nach Voyats Verständnis freie Hand, beim Übersetzen mit dem Ausgangstext zu verfahren, wie es einem beliebt. Auch Voyat ist bemüht, Doderer gerecht zu werden – allerdings nicht um jeden Preis: Für ihn liegt die Schwierigkeit in der „Gestaltung eines vertretbaren Ausgleichs“ (Voyat 2004, 389) zwischen Textentsprechung und Zugeständnissen an das Lesepublikum. Ein Spannungsverhältnis, das sich auch in den Übersetzungen von „Léon Pujot“ und „Begegnung im Morgengrauen“ zeigt und das gerade im Vergleich mit den früheren Übersetzungen, die näher am Ausgangstext bleiben, deutlich wird.

Eingriffe, die (anscheinend) im Sinne einer Erleichterung der Rezeption vorgenommen wurden, zeigen sich insbesondere bei Voyats Umgang mit Unbestimmtheiten und (vermeintlichen) Unklarheiten, die er in „Begegnung im Morgengrauen“ zugunsten einer besseren Lesbarkeit häufig tilgt. So lautet der Beginn des ersten Satzes, eine Zeitangabe, die in ihrer Vagheit den benebelten Zustand des Offiziers nach dem Abschiedsgelage widerspiegelt: „Es mochte zwischen zwei und drei Uhr morgens sein [...]“ (Doderer 1995a, 255). Von Sindezingue und Prévot – wie gesagt, sehr nahe am Ausgangstext – wird dies mit „Il pouvait être entre deux heures et trois heures du matin [...]“ (Doderer 1964, 69) übersetzt, wohingegen Voyat sich für ein durchaus konkretes „Vers deux heures et demie du matin [...]“ (Doderer 2008a, 74) entscheidet und so den unwirklichen, an eine Geistergeschichte erinnernden Moment, den Doderer mit der Zeitangabe gleich zu Beginn erzeugt, eliminiert.

Rezeptionserleichterungen erreicht Voyat auch, indem er gelegentlich kurze Erläuterungen einschiebt bzw. hervorhebt oder komplexe Ausdrucksweisen vereinfacht. Dabei scheint ihn weniger zu interessieren, dass Letztere, die in Doderers Kurz- und Kürzestgeschichten ohnehin selten anzutreffen sind, natürlich auch eine Funktion erfüllen – etwa wenn der Offizier bei dem Gedanken an die Exekution eines Unbekannten durch seinen Reisegeossen in eine eigentümliche Mischung aus Umgangssprache und bürokratische Umständlichkeit verfällt: „So'n Brimborium von wegen einem einzigen Kerl, der da umgebracht werden sollte, erschien mir dazumalen, bei den sonst obwaltenden Umständen, als nicht recht angebracht.“ (Doderer 1995a, 257) Sindezingue und Prévot, die sich hier so-

wohl um syntaktische als auch um lautliche Entsprechung bemühen, übersetzen diesen Gedanken des Offiziers wie folgt: „Un tel brimborion à cause d’un seul coquin, qui devait alors être occis, me semblait à ce moment-là, dans cet état de choses, pas tout à fait à sa place...“ (Doderer 1964a, 75) Im Gegensatz dazu überträgt Voyat viel geradliniger und vereinfacht die Syntax, wodurch nicht nur die komplizierte Struktur des Satzes aufgehoben, sondern eben auch die Umständlichkeit als stilistisches Merkmal getilgt wird: „Et vu les circonstances de l’époque, je trouvais assez indécent tout ce tralala pour un seul mec qu’il fallait raccourcir.“ (Doderer 2008a, 77)

Auch die Beschreibung der Landschaft, die durch die von der Fahrt des Zuges, aber auch von einem nur langsam abklingenden Rausch und der Erwartung der Front beeinflusste Wahrnehmung des Offiziers einen vage irrealen und bedrohlichen Charakter annimmt, wird von Voyat im Sinne einer Vereindeutigung verkürzt. Bei Doderer lautet die betreffende Passage komplett:

Der Tag war herauf; das Grau des Morgens verkroch sich in den Boden, sank nach rückwärts, talab, ins tiefer gelegene Land, woher man gefahren kam. Es legte sich auch in irgendwelche Winkel der Seele nieder, zusammen mit den Resten eines verdunstenden Rausches, die da oder dort noch hängen geblieben waren... darüber stand ein leerer Raum, zwischen Zwerchfell und Herz etwa, er stand sozusagen klaffend bereit, eine ungewisse Zukunft aufzunehmen. Im Rücken spürte man gerade das mächtige Wirken der Schubmaschine [...]. (Doderer 1995a, 258)

Bei Voyat ist die Landschaftsbeschreibung dagegen um einiges simpler geraten, so fehlt etwa die dreifache Betonung des Zurückliegenden – „rückwärts, talab, ins tiefer gelegene Land“ –, und darüber hinaus wird die „Seele“ zur einfacher zu greifenden ‚Erinnerung‘ („souvenir“): „L’aube pointait, la grisaille du petit matin collait à la terre tout au fond de la vallée qu’on laissait derrière soi. Ainsi en est-il des recoins du souvenir, alors que vont se dissipant les restes d’une ivresse...“ (Doderer 2008a, 79)

Im Sinne der einfacheren Zugänglichkeit nimmt Voyat auch Änderungen im Aufbau einzelner Abschnitte vor, was sich auf die von Doderer in dieser Kurzgeschichte gerne eingesetzten Retardierungen auswirkt – etwa bei der Enthüllung des „fatale[n] Requisit[s]“ (Schmidt-Dengler 1995a, 503) der Geschichte, dem Richtbeil. Bei Doderer folgt auf die Frage des betrunkenen Offiziers an den mitreisenden Henker, den er zu diesem Zeitpunkt aufgrund des mitgeführten Etais noch für einen Musiker hält, eine recht ausführliche Beschreibung des Mannes:

„Hören Sie“, fing der Leutnant wieder an, „was ist denn aber nun das für’n Ding?“ Das Sprechen machte ihm etwas Mühe, die Zunge hatte sozusagen eine leichte Schlagseite. Der Herr gegenüber trug einen jener Stehkragen, die sich wie ein niedriges, gleichmäßiges Ränftchen

um den Hals legten, ohne Ecken oder Spitzen, fast wie ein Priester. Dazu Maschinschlips. ‚Sächsischer Musiker‘, dachte Herr von E. verschwommen.  
 ‚Das is’n Richtbeil, da oben‘, sagte jetzt der ‚Sachse‘. (Doderer 1995a, 256)

Voyat dagegen verschiebt die Beschreibung des Scharfrichters nach vorne, übrig bleibt nur der Dialog: „Dites voir, reprit le lieutenant, c’est quoi votre truc? Il avait la langue pâteuse et les mots lui venaient avec difficulté. – Là-haut? C’est une hache de bourreau.“ (Doderer 2008a, 76) Durch Voranstellen der Schilderung des Henkers wird der Spannungsbogen der Passage verändert und auch die Assoziation von „Priester“ und „Richtbeil“ aufgeweicht. Gerade solche Konstruktionen aber sind es, auf denen Doderers Methoden der „literarische[n] Effekterzeugung“ (Loew-Cadonna 1990, 232) basieren. Nicht nur das, was gesagt wird, entfaltet seine Wirkung in der Erzählung, sondern eben auch das, was nicht gesagt wird: „Elemente also, die auf sinnfälligen Lücken der Leserinformation, auf verzögerter Turbulenz, auf der List der Andeutung gründen.“ (Loew-Cadonna 1990, 232) Wenn Voyat diese Lücken und Andeutungen nun verkürzt oder tilgt, wirkt er auch den von Doderer sehr bewusst eingesetzten und konstruierten Effekten der Spannungssteigerung entgegen (vgl. Loew-Cadonna 1990, 233).

Ähnliches lässt sich auch am Anfang von „Léon Pujot“ feststellen: Der Taxifahrer Pujot befindet sich, nachdem er einen Stammgast nach Paris chauffiert hat, auf einer Leerfahrt zurück nach Nancy – geschildert wird das Hintersichlassen der Stadt und das Hineinfahren in die offene Landschaft, ein Kontrast von „Auseinanderklaffen und Zueinanderfließen“ (Voyat 2004, 387), wie es auch Voyat als typisch für Texte Doderers beschreibt. Zu Beginn der Kurzgeschichte zeige sich, so Voyat, „wie sich die geschlossene Stadtwelt allmählich lockert und in Landschaft auflöst“ (Voyat 2004, 387), was sich in den ersten Sätzen von „Léon Pujot“ ganz ähnlich liest: „[S]ie fuhren mit stürmendem Motor gegen die östlichen Vorstädte hinaus und über die Stadtgrenze, bis Häuser, Schuppen und Geleise ganz aufgelöst zurückblieben und weiterhin der Flußlauf der Marne sichtbar ward.“ (Doderer 1995b, 259)

Gérard Peterolffs Übersetzung aus dem Jahr 1978 bemüht sich hier um größtmögliche Entsprechung – zumindest der Oberfläche. Die Stelle lautet: „[I]ls paraient, le moteur furieusement lancé, vers les faubourgs est et par delà les limites de la ville, jusqu’à ce que les maisons, les entrepôts et les rails fussent restés en arrière, entièrement dissouts, et que la cours de la Marne devînt visible plus loin.“ (Doderer 1978, 137)

Wenn hier dem Ausgangstext entsprechend der Übergang von der Stadt zum Land und das Auflösen der Landschaft in der Bewegung vermittelt wird, bleibt bei Voyat – entgegen seiner eigenen Analyse – nur noch der eher sachlich geratene Stadt-Land-Kontrast übrig, unter anderem auch durch das Ersetzen von Doderers

mitunter blumigen, aber ausdrucksstarken Adjektiven durch neutralere Wendungen. In dieser Passage etwa wird der „stürmende Motor“ der Vorlage zum nüchternen ‚Vollgas‘ („à plein gaz“): „Et les voici partis à pleins gaz en direction de la banlieue est, laissant bientôt derrière eux Paris, ses hangars, ses rails, et ses ultimes maisons, à mesure qu'ils approchaient de la Marne.“ (Doderer 2008b, 81f.)

Auch die Dynamik der Wahrnehmung, die bei Doderer durch die Geschwindigkeit der Fortbewegung in Zug oder Auto entsteht, lässt Voyat unter den Tisch fallen. Doderer beschreibt neuerlich einen Übergang, in diesem Fall den von einer ländlichen zu einer städtischen Umgebung entlang der gerade befahrenen Bahntrasse, und zwar in eben dem schnellen Wechsel, wie er von Léon Pujot wahrgenommen wird, der nun als Lokomotivführer agiert: „Jetzt aber, in dem grünen Wogen der Landschaft, erschienen Zacken und gerade Striche, erschienen Dächer, Türme, eine Häuserzeile sprang in's Blickfeld, lief weithin.“ (Doderer 1995b, 264) Auch in der Übersetzung von Peterolff sind diese in Bewegung überführte Landschaft und die besondere Art der Wahrnehmung vom Führerstand einer schnell dahinfahrenden Lokomotive aus nachvollziehbar: „Mais dans la houle verte du paysage apparaissaient maintenant des dents et des lignes droites, des toits et des tours, une rangée de maison sauta dans le champ visuel et en ressortit.“ (Doderer 1978, 149) Bei Voyat hingegen bleibt die Beschreibung der Landschaft statisch und unbelebt; statt ‚ins Blickfeld zu springen‘ ‚zeichnet sie sich ab‘: „Des traits et des dentelures se dessinèrent dans le vallonnement de la verte campagne, des tours, des toits, puis une rangée de maisons.“ (Doderer 2008b, 88) So nimmt Voyat wie schon in „Begegnung im Morgengrauen“ auch in „Léon Pujot“ ‚Vereinfachungen‘ vor oder schiebt kurze Ergänzungen ein, um für mehr Klarheit zu sorgen, und verändert die Reihenfolge von Textabschnitten, was in „Léon Pujot“ wohl die Abenteuerhandlung unterstützen und die Spannung steigern soll, teilweise aber wichtige Aspekte von Doderers Prosa, wie jene der dynamischen Wahrnehmung, außen vor lässt.

Auch der Zug, der in „Léon Pujot“ – typisch für Doderers Herangehensweise in den 1930er Jahren – als eine „unbändige[], ja sogar animalische[] Kraft, [...] [als] laute[s], bedrohliche[s], Wesen“ [...]“ (Schneider 1985, 99) beschrieben wird, erscheint in Voyats Übersetzung wie ein gezähmtes Pendant. Er wird zwar bei Voyat gar zum „mastodonte“ (Doderer 2008b, 86), einem Monstrum, das schnaubt und braust, aber einige jener Details, die ihn bei Doderer erst zu einer Art lebendigem Maschinenwesen machen, fallen in Voyats Übersetzung weg. So wird etwa „das runde Maul der Feuerbox“ (Doderer 1995b, 263), von Peterolff noch als „la gueule ronde du foyer“ (Doderer 1978, 147) wiedergegeben, bei Voyat zu einer simplen „la boîte à feu“ (Doderer 2008b, 87). Auch Pujots „Wagen“, dessen vergleichsweise Geringfügigkeit Doderer verdeutlicht, indem er den kümmerlichen Klang seiner Hupe zur Lautstärke der Zugsirene in Beziehung setzt, ist bei

Voyat einfach nur ein „taxi“: „Es war ein Ton, gegen den sich das Signalhorn seines Wagens wie Ferkelgequieke ausnehmen mochte.“ (Doderer 1995b, 264) Bei Voyat hingegen ist der zwar ein wenig eigentümliche, aber doch aussagekräftige Ferkel-Vergleich weggefallen: „Ça c'était du vrai, comparé au klaxon aigrelet de son taxi!“ (Doderer 2008b, 88)

Abschließend lässt sich feststellen, dass die konkurrierenden Übersetzungen von „Begegnung im Morgengrauen“ und „Léon Pujot“ in beinahe prototypischer Weise als Beispiele für die zwei verschiedenen Modi der Übersetzung nach Juliane House (vgl. House 2015, 65f.) dienen können. Die Übersetzungen für die Paralleltextausgaben von Sindezingue und Prévot bzw. Peterolff erfüllen die Kriterien einer ‚offenen‘ Übersetzung, die durch die enge Bindung an den Ausgangstext als Übersetzung erkennbar bleiben und nicht als eigenständiger Text, als ‚zweites Original‘, rezipiert werden, sondern als Möglichkeit, „den neuen zielsprachlichen Adressaten im Medium einer anderen Sprache Zugang zum Originaltext“ (Zybatow 2008, 32) zu bieten. Das wird in diesem Fall durch die Form der Veröffentlichung, die Übersetzung und Ausgangstext direkt einander gegenüberstellt, noch verstärkt.

Voyat dagegen scheint mit seiner an Zielkultur und vermuteter Rezeptionshaltung orientierten Übersetzungsstrategie eher in Richtung von (nach House) ‚verdeckten Übersetzungen‘ zu gehen, die „sprachlich so gestaltet [sind], dass sie sich nahtlos in das entsprechende Genre der Zielkultur einpassen und von den Adressaten wie Originale rezipiert werden“ (Zybatow 2008, 32f.). Um dies zu ermöglichen, müssen Veränderungen an sprachlichen Formen und Textmustern vorgenommen werden: Wer einen Text in die Zielsprache überträgt, setzt dafür einen sogenannten ‚kulturellen Filter‘ ein, „mit dessen Hilfe er das Original durch die Brille des Zielkulturadressaten sieht und versucht, mit seiner Übersetzung die zielkulturellen konventionalisierten Erwartungen bei [der] Textrezeption zu erfüllen.“ (Zybatow 2008, 33)

So stehen sich hier zwei gegensätzliche Übersetzungsstrategien gegenüber, die beide Stärken und Schwächen haben: Übersetzt die eine im Sinne einer Äquivalenz, die der Oberfläche der Satz- und Textkonstruktion geschuldet ist und die sich zwar sehr nahe am Ausgangstext bewegt, aber die Frage aufwirft, ob die deutsche Satzstruktur für den französischen Text geeignet ist, übersetzt die andere mit Blick auf das Lesepublikum, was mitunter zu Abweichungen und Vereinfachungen führt und gerade das in der Übersetzung zu kurz kommen lässt, was den Reiz von Doderers Prosa ausmacht.



## Literaturverzeichnis

- Doderer, Heimito von. „Begegnung im Morgengrauen / Rencontre à l'aube“. *Erzählungen – Contes. Dürrenmatt. Andersch. von Doderer. Broch*. Hg. Klaus Zobel. Aus dem Deutschen von Bernadette Sindezingue und Jean Prévot. (= Deutsche Reihe für Ausländer, Reihe F: Zweisprachige Reihe, Bd. 3) München: Max Hueber, 1964. 68–79.
- Doderer, Heimito von. *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen*. Hg. Dietrich Weber. München: Biederstein, 1969.
- Doderer, Heimito von. „Léon Pujot“. *Deutsche Erzählungen 2 – Contes Allemands 2. Heimito von Doderer. Hugo von Hofmannsthal. Franz Kafka. Robert Musil. Joseph Roth. Rainer Maria Rilke. Arthur Schnitzler*. Übersetzt aus dem Deutschen von Gérard Peterloff. München: dtv, 1978. 136–153.
- Doderer, Heimito von. „Begegnung im Morgengrauen“. Ders. *Die Erzählungen*. Hg. Wendelin Schmidt-Dengler. 3., erw. Aufl., München: C. H. Beck, 1995a. 255–259.
- Doderer, Heimito von. „Léon Pujot“. Ders. *Die Erzählungen*. Hg. Wendelin Schmidt-Dengler. 3., erw. Aufl., München: C. H. Beck, 1995b. 259–266.
- Doderer, Heimito von. „Drei Briefe Heimito von Doderers zur Kurzprosa. Herausgegeben und kommentiert von Gerald Sommer“. „Schüsse ins Finstere“. *Zu Heimito von Doderers Kurzprosa*. Hg. Gerald Sommer und Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001a (*Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft*; 2). 13–22.
- Doderer, Heimito von. „Eisenreichs Einfälle“. „Schüsse ins Finstere“. *Zu Heimito von Doderers Kurzprosa*. Hg. Gerald Sommer und Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001b (*Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft*; 2). 50.
- Doderer, Heimito von. „Rencontre au petit matin“. *Histoires brèves et ultra-brèves. Nouvelles*. Traduit de l'allemand (Autriche) par Raymond Voyat. Monaco: Motifs, 2008a. 74–80.
- Doderer, Heimito von. „Léon Pujot“. *Histoires brèves et ultra-brèves. Nouvelles*. Traduit de l'allemand (Autriche) par Raymond Voyat. Monaco: Motifs, 2008b. 81–91.
- House, Juliane. *Translation quality assessment: Past and present*. London, New York: Routledge, 2015.
- Loew-Cadonna, Martin. „Suspense in Doderers Erzählen“. *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 21.2 (1990): 231–249.
- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. London, New York: Routledge, 2010.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: „Nachwort des Herausgebers“. Heimito von Doderer: *Die Erzählungen*. Hg. Wendelin Schmidt-Dengler. 3., erw. Aufl., München: C. H. Beck, 1995a. 499–505.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. „Anmerkungen“. Heimito von Doderer: *Die Erzählungen*. Hg. Wendelin Schmidt-Dengler. 3., erw. Aufl. München: C. H. Beck, 1995b. 507–512.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. „Die Dynamik der stehenden Bilder in Doderers Prosa“. „Schüsse ins Finstere“. *Zu Heimito von Doderers Kurzprosa*. Hg. Gerald Sommer und Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001 (*Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft*; 2). 203–212.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. „Man sollte nie mit dem Automobil über den Semmering fahren‘. Die Bahnfahrt als zentrales Motiv bei Heimito von Doderer“. *Gassen und Landschaften: Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rand aus betrachtet*. Hg. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004 (*Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft*; 3). 373–381.

Schneider, Karl Heinrich. *Die technisch-moderne Welt im Werk Heimito von Doderers*. Frankfurt/M., Bern, New York: Peter Lang, 1985.

Voyat, Raymond. „Les Austriacismes dans les œuvres mineures de Heimito von Doderer“. *Parallèles* 17 (1995): 61–67.

Voyat, Raymond. „Der Topos von Stadt und Land in Heimito von Doderers ‚Kurz- und Kürzestgeschichten‘“. *Gassen und Landschaften: Heimito von Doderers ‚Dämonen‘ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet*. Hg. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004 (*Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft*; 3). 383–391.

Zybatow, Lew. „Literaturübersetzung im Rahmen der Allgemeinen Translationstheorie.“ *Im Brennpunkt: Literaturübersetzung*. Hg. Wolfgang Pöckl. Frankfurt/M., New York, Wien et al.: Peter Lang, 2008 (*Forum Translationswissenschaft*; 8). 9–42.

**Johanna Lenhart**, geb. 1988 in Feldkirch. Studium der Germanistik und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien. Seit 2017–19 OeAD-Lektorin an der Al-Asun Sprachenfakultät der Ain-Shams Universität Kairo (Ägypten). Seit 2020 OeAD-Lektorin an der Masaryk-Universität Brno (Tschechien).



Erkan Osmanović

# Übersetzung des Unübersetzbaren

Bemerkungen zur Übersetzung von Heimito von Doderers Roman *Die erleuchteten Fenster* ins Serbische

**Abstract:** Kennzeichnend für Heimito von Doderers Roman *Die erleuchteten Fenster* (1951) sind nicht nur hochkomplexe Satzkonstruktionen, sondern auch die in den Text einmontierten Auszüge amtssprachlicher Dokumente. Der Übersetzer Relja Dražić legte 2015 mit *Osvetljeni prozori* eine serbische Übersetzung des Textes vor. Unter Maßgabe von Wilhelm von Humboldts Diktum, dass eine Übersetzung zwar das „Fremde“ vermitteln solle, nicht jedoch das Gefühl der „Fremdheit“ hinterlassen dürfe, werden drei Bereiche der Übersetzung daraufhin untersucht, ob und, falls ja, wie die vorliegende Übersetzung die Interpretationsmöglichkeiten des Textes verändert hat.

**Keywords:** Heimito von Doderer, Übersetzung, Serbisch, Roman, Montage, Kultursemiotik

Im Jahre 2015 gelang dem serbischen Übersetzer Relja Dražić das fast Unmögliche: Er übersetzte Heimito von Doderers 1951 erschienenen Roman *Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal* (vgl. Doderer 1995) unter dem Titel *Osvetljeni prozori ili postajanje čovekom kancelarijskog savetnika Juliusa Cihala* ins Serbische (vgl. Doderer 2015). Doch was macht diese Neuerscheinung so bemerkenswert? Es ist der Umstand, dass allein die Übersetzung in eine südslawische Sprache zu einer Steigerung der Rezeption von Doderers Werk in Südosteuropa führen dürfte. Denn durch die enge Verwandtschaft des Serbischen mit dem Bosnischen, Kroatischen, Montenegrinischen und Mazedonischen wird man dieses Buch nicht nur in Serbien, sondern auch in einem Großteil des Balkanraumes lesen können, wodurch Doderers *Osvetljeni prozori* einem Lesepublikum in mehreren Staaten zugänglich gemacht wird.

Daneben ist Dražićs' Übersetzungsleistung aber auch im Lichte des deutschen Textes betrachtet erwähnenswert. So zeigt sich in Doderers eher kurzem Roman nicht nur eine erzählerische Höchstleistung, sondern auch eine enorm hohe Dichte an komplexen Satzkonstruktionen, verbunden mit Montagen diverser amtssprachlicher Dokumente. Auch andere Stimmen der Forschung haben bereits auf die hohen Anforderungen an das Leseverständnis verwiesen, die der Text stellt (vgl. Veltman 2009, 492). Mit den Worten Christiane Veltmans, die sich in ihren Ausführungen zur Übersetzung des Textes ins Englische äußerte und

dort bereits die Problematik einer jeden übersetzerischen Arbeit konstatierte, ist der Text „eigentlich unübersetzbar“ (Veltman 2009, 492). Diese Schlussfolgerung berührt eine Grundproblematik der Theorie des Übersetzens, die sich bereits in jahrhundertealten Diskussionen nachvollziehen lässt. Jede Übersetzung muss sich entscheiden zwischen einer wortgetreuen Übertragung, bei der Verluste auf der Inhaltsebene unvermeidlich sind, und einer inhaltlichen Übersetzung, die stets riskiert, sich von der sprachlichen Besonderheit des übersetzten Werks in größerem Ausmaß zu entfernen (vgl. Benjamin 2001).

Friedrich Schleiermacher forderte 1813 in seinem Aufsatz „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ (vgl. Schleiermacher 1963), der als Grundstein der Theorie des Übersetzens im deutschen Sprachraum gilt, sich mit den problematischen Bereichen einer jeden Übersetzung zu beschäftigen und diese auch in der Theorie argumentativ zu begründen. Schleiermacher unterscheidet zwischen Dolmetschen, also dem Übertragen von Texten des Geschäftslebens, und dem Übersetzen, also der translatorischen Verarbeitung von Texten aus Kunst und Wissenschaft. Im Gegensatz zu Texten der geschäftlichen Sphäre seien dichterische, wissenschaftliche und philosophische Texte nicht mit Objekten und Beobachtungen außerhalb der Textwirklichkeit vergleichbar und damit auch nicht korrigierbar. Daraus folgert er, dass eine Übersetzung dichterischer Werke unmöglich sei (vgl. Schleiermacher 1963, 43). Dem Fazit der Unübersetzbarkeit jener Texte ist sicherlich mit kritischer Distanz zu begegnen, aber seine Analyse erscheint dennoch anschlussfähig. Nachfolgende Generationen von Übersetzern führten seine Gedanken weiter aus. Diese Überlegungen geschahen keineswegs im luftleeren Raum, und so sind Klaus Reicherts Worte zu beachten, der dazu aufruft, deren Kontext mitzubedenken: „Ein systematisches Nachdenken über die Theorie des Übersetzens beginnt erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts und ist mit der Reflexion über die Sprache überhaupt und die Nationalsprachen im besonderen verknüpft.“ (Reichert 2003, 16) Wilhelm von Humboldt beschäftigte sich 1816 im Vorwort zu seiner Übersetzung von Aischylos' *Agamemnon* (vgl. Humboldt 1963) ebenfalls mit der übersetzerischen Verfremdung. Er differenziert zwischen „Fremdheit“ und „Fremde“:

Solange nicht die Fremdheit, sondern das Fremde gefühlt wird, hat die Uebersetzung ihre höchsten Zwecke erreicht; wo aber die Fremdheit an sich erscheint, und vielleicht gar das Fremde verdunkelt, da verräth der Uebersetzer, dass er seinem Original nicht gewachsen ist. (Humboldt 1963, 83)

Eine derartige Beobachtung zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheint relativ verspätet. Allerdings ist zu bemerken, dass die Translationswissenschaft, obwohl Übersetzungen bereits seit der frühesten Menschheitsgeschichte existieren, eine junge – und vielleicht gerade durch diesen Umstand auch eine interdisziplinäre

Wissenschaft ist. Im deutschsprachigen Raum entwickelte sie sich nach 1945 selbstständig weiter; bis in die 1990er Jahre hinein war die westeuropäische Übersetzungswissenschaft eher im ausschließlichen Kontakt mit der Sprachwissenschaft und fand ihren Weg zu den diversen Literaturwissenschaften erst in den letzten Jahrzehnten. Diese Wege führten auch zu Verbindungen mit der Psychologie, der Kommunikationswissenschaft und der immer präsenteren Informatik (vgl. Siever 2010).

Im Unterschied dazu orientierte sich die osteuropäische Übersetzungswissenschaft ab den 1920er Jahren an der Literaturwissenschaft. Man denke hier etwa an den russischen Formalismus, den tschechischen Strukturalismus und die russische Kultursemiotik (vgl. Siever 2010). Für die Betrachtung jeder gegenwärtigen Übersetzung, und somit auch für die von Werken Doderers, sind die Ansichten des russischen Semiotikers Roman Jakobson von Gewicht. Er brachte die elementare Überlegung einer jeden Übersetzung auf den Punkt: Interpretation. Jeder Text sei abhängig von seiner Interpretation. Dadurch kommt es zu einer Profilierung des Übersetzers (vgl. Jakobson 1988, 481–491). Er wird nicht mehr länger als Person gesehen, die einen Text in eine andere Sprache überträgt, sondern er habe bei seinem Tun auch Verantwortung zu übernehmen für jedwede Interpretation, die seiner Übertragung inhärent ist. Der Übersetzer entscheide über relevante Elemente des Textes: etwa über die Übernahme bestimmter Metaphern oder den Umgang mit und die Wertung von Montagen nicht-literarischer Texte. Doch auch eine zweite Verschiebung findet statt: Nicht nur wird die Rolle des Übersetzers durch die Funktion des Interpreten ergänzt, sondern auch die Wirkung auf den Rezipienten gerät stärker in den Fokus. Dies lässt sich nicht aus einer wie auch immer gearteten bewussten Entscheidung der institutionalisierten Übersetzergemeinschaft erklären, sondern aus dem Umstand, dass es in den letzten Jahrzehnten zu einer Bewusstwerdung innerhalb der Sprach- und Literaturwissenschaften gekommen ist. Diese lässt sich wie folgt zusammenfassen: Der Rezipient einer Übersetzung reagiert anders auf den übersetzten Text als der Rezipient des zu übersetzenden Textes. Dabei spielen neben den primären sprachlichen und zeiträumlichen Differenzen auch Unterschiede hinsichtlich des kulturellen Hintergrunds der Rezipienten eine Rolle. Jede translatorische Arbeit trifft damit auf Verständnisprobleme, die letztlich als kulturelle Barrieren kenntlich werden.

Es ist im Rahmen dieses Beitrags naturgemäß nicht möglich, bei der Analyse der Übersetzung der *Erleuchteten Fenster* die ganze Bandbreite der vorgestellten Aspekte zu berücksichtigen. Daher sollen hier lediglich – unter Maßgabe von Humboldts Diktum, dass eine Übersetzung zwar das Gefühl der „Fremde“, aber keine „Fremdheit“ transportieren dürfe – drei überschaubare Bereiche der Übersetzung darauf untersucht werden, inwiefern es im Zuge der Übersetzung auch zu

Veränderungen hinsichtlich möglicher Interpretationen des Textes (im Sinne Roman Jakobsons) kommen kann.

Angesichts des bekannten Umstands, dass Farbwerte und -abgrenzungen nicht selten kulturspezifisch wahrgenommen werden, lag es nahe, aus dem semantischen Feld der Farbbezeichnungen zwei Farben auszuwählen und deren Übertragung ins Serbische zu überprüfen. Als zweites Untersuchungsbeispiel dienten fachsprachliche Einschübe innerhalb von Doderers Erzähltext, von denen angenommen werden konnte, dass eine entsprechende Sprachebene in der Zielsprache nicht notwendigerweise zur Verfügung steht. Schließlich wurde die Darstellung eines natürlichen Phänomens ausgewählt, das nicht nur eine spezifische Bezeichnung hat, sondern von Doderer auch als bedeutungstragendes Motiv eingesetzt wurde.

Ein wichtiges Element der Sprache Doderers ist der den gesamten Text der *Erleuchteten Fenster* durchziehende Einsatz von Bildern und Farbuordnungen. Einerseits werden Figuren bestimmte Farben oder Farbnuancen zugeordnet, andererseits dienen Farbwechsel der Darstellung von Veränderungen der Figurenkonstellation und -genese. Laut Henner Löffler sind in den *Erleuchteten Fenstern* vor allem die Farben Blau und Grün bestimmend, die zudem häufig in Verbindung mit erotisch aufgeladenen Geschehnissen erscheinen. Blau verweise dabei auf einen „vorerotische[n]“ Zustand des Amtsrats, während „grün“ als Repräsentant „für die reife“ Sexualität Zihals angesehen werden könne (Löffler 2000, 169). Nun wäre ein (potenziell) bedeutungstragender Einsatz von Farben sicherlich als übersetzungsrelevant anzusehen, sofern die Farbgestaltungen denn als kontextuell unverbundene, mithin als spezifisch singuläre Bedeutungsträger im Text auftreten würden. Da sich Zihals sexuelle Reifung im Zuge der Handlung aber auch explizit an seinem Verhalten zeigt, kann der sie begleitende und illustrierende Einsatz von Farben nicht als entscheidender Faktor für Texterkenntnis, Interpretation und Übersetzung angesehen werden. Er erweist sich damit als wenig fruchtbar für eine Analyse, da mögliche Mängel bei der Übersetzung von Farbbezeichnungen nicht notwendigerweise zu einer Änderung der Bedeutung des Textes führen müssen. „Fremdheit“ als Kriterium im Sinne Humboldts hätte mithin auch nicht infolge falsch übertragener Farbbezeichnungen, sondern nur im Falle einer verdunkelnden Übersetzung von Zihals spezifischem Verhalten aufkommen können.

Ein zweiter Punkt: In den *Erleuchteten Fenstern* wird die Menschwerdung des Amtsrats Julius Zihal wiederholt mit Zitaten aus den Durchführungsvorschriften zur sogenannten ‚Dienstpragmatik‘ (*Gesetz vom 25. Jänner 1914, RGBl. Nr. 15, betreffend das Dienstverhältnis der Staatsbeamten und der Staatsdienerschaft*) kontextualisiert. Auch die Leserinnen und Leser des Romans tun dies – zwangsweise –, da insgesamt zwölf Passagen aus diesen ministeriellen Erlassen in den

Text eingeflochten wurden (vgl. Winterstein 2009, 265–267). Ebenso wie in den deutschen Textausgaben ist auch in der serbischen eine typographische Markierung der Passagen vorgenommen worden. Sie erscheinen eingerückt und haben eine kleinere Schriftgröße als der Erzähltext. Inwiefern bei der Übertragung die Zwecksetzung einer Übersetzung nach Humboldt eingehalten wurde, soll hier skizziert werden. Die erste Zitation erfolgt bereits kurz nach Beginn des Romans:

»Praktikanten, die am 1. Februar 19hundert so und so viel nach Abrechnung einer etwa im militärischen Präsenzdienste zugebrachten, im Sinne des § 30 DP. nicht anrechenbaren Zeit die Beförderungsfrist des § 56 innerhalb desselben Dienstzweiges des gleichen Ressorts schon vollstreckt und die erforderliche Fachprüfung mit Erfolg abgelegt haben und mindestens gut qualifiziert sind, werden – falls nicht ein gesetzlicher Ausschließungs- oder Hinderungsgrund besteht – mit Wirksamkeit vom 1. Februar 19hundert so und so viel zu Beamten der *niedrigsten*, bei ihrer Beamtenkategorie in Betracht kommenden Rangsklasse ernannt. Ist die von einem solchen Praktikanten innerhalb desselben Dienstzweiges zurückgelegte, für die *Ruhegenußbemessung* anrechenbare Praktikantendienstzeit abzüglich einer etwa im militärischen Präsenzdienste zugebrachten, im Sinne des § 30 DP. nicht anrechenbaren Zeit länger als die Beförderungsfrist, so wird ihm die Zeitdifferenz bis zum Höchstausmaße von vier Jahren als Überdienstzeit für die Vorrückung in höhere Bezüge *zugerechnet*.« (Doderer 1995, 10f.)

In der serbischen Übersetzung lautet die Passage wie folgt:

„Pripravnici koji su na dan 1, februara 19... (te i te) posle zaračunavanja, u smislu § 30 SP nezaračunljivog, vremena provedenog recimo u obaveznom vojnom roku, unutar istog ogranka službe istog resora već ispunili rok za unapređenje prema § 56 i s uspehom položili neophodni stručni ispit i ocenjeni najmanje dobro, od 1. februara 19... (te i te) pravosnažno se imenuju – u slučaju da ne postoji neki zakonski razlog isključenja ili sprečenosti – činovnicima po rangu *najniže* klase koja dolazi u obzir kod njihove činovne kategorije. Ako je, za *mirovinu* zaračunljivo pripravničko vreme koje je jedan takav pripravnik proveo unutar istog ogranka službe, po odbitku vremena provedenog u vojnom roku, nezaračunljivog u smislu § 30 SP, duže od roka neophodnog za unapređenje, onda mu se vremenska razlika sve do maksimalne dužine od četiri godine *priračunava* kao vremensko prekoračenje za unapređenje u više prinadležnosti.“ (Doderer 2015, 8f.)

Im Gegensatz zur deutschen Ausgabe von 1995, in der französische Anführungszeichen zum Einsatz kommen, fällt sogleich auf, dass zitierte Passagen aus den Durchführungsvorschriften zur ‚Dienstpragmatik‘ in der serbischen Übersetzung mittels deutscher Anführungszeichen typographisch markiert wurden. Da in der Ausgabe von 1995 indes alle Zitate in französischen Anführungszeichen eingefasst sind und in der Originalausgabe des Romans obendrein deutsche verwendet wurden, kann diese Änderung im Zuge der Übersetzung auch unabsichtlich erfolgt sein. Jedoch werden im übersetzten Text sperrige amtssprachliche Komposita wie „*Ruhegenußbemessung*“ zu leichter verständlichen Elementen („*mirovinu*



zaračunljivo“ = ‚Rente wird berechnet‘), dagegen wird ein als Zeitvariable dienendes Element der Beamtensprache („1. Februar 19hundert so und so viel“) in einer typographisch anderen Darstellung übernommen („1. februara 19... (te i te)“). Das ist geradezu ein Paradebeispiel für Humboldts Forderung: Das „Fremde“ der Passage tritt sowohl sprachlich und syntaktisch als auch stilistisch hervor, ohne dabei ein Gefühl der „Fremdheit“ zu illustrieren. Der Übersetzer bleibt hier wie auch sonst in den fachsprachlichen Einschüben der *Erleuchteten Fenster* im Hintergrund und nimmt durch seine Übersetzungsarbeit keine Fehlkalibrierung vor, so dass von einer interpretativen Veränderung des Textes in diesem Bereich nicht gesprochen werden kann.

Ein interessantes Feld ergibt sich auch bei dem in verschiedenen Variationen auftretenden Motiv der „Flugfäden des Altweibersommers“. Diese Fäden beschreiben ein natürliches und saisonal gelegentlich massenhaft auftretendes Phänomen, bei dem Jungtiere aus der Familie der Baldachinspinnen infolge von großer Populationsdichte Spinnfäden ausstoßen, um – unter Ausnutzung der im Spätsommer oft günstigen Thermik –, daran hängend, segelnd große Strecken zu überwinden und so in andere Lebensräume zu gelangen. Die „Flugfäden des Altweibersommers“ werden im Roman wiederholt als Phänomen oder im Zuge von Vergleichen erwähnt (vgl. Doderer 1995, 32, 33, 58, 67, 72, 75, 86, 111) und sind, wie bereits herausgearbeitet werden konnte, von Bedeutung für die Interpretation des Textes. Während eine frühere psychoanalytische Deutung in ihnen eine „mit Spinnwebfäden arbeitende Mutter“ am Werke sah, die Zihal „vom Sehendwerden abhalten“ wolle (Dettmering 1974, 151), seine „Menschwerdung“ also behindere, wird das Motiv mittlerweile gegenteilig bewertet. So sieht etwa Stefanie Augustin die Fäden in Doderers „Menschwerdungskonzept“ verankert, da sich in ihnen eine „Ansprache“ der Außenwelt an das in einer zweiten Wirklichkeit befangene Individuum (sprich Zihal) manifestiere, oder auch eine Aufforderung, sich „aus diesem Zustand [zu] befreien“ (Augustin 2009, 44). Exemplarisch sei hier eine kurze Passage wiedergegeben, nachdem Zihal bemerkt hat, dass sein voyeuristisches Treiben durch die Figur Wänzrich entdeckt wurde. In ihr liegt unschwer erkennbar keine Darstellung eines natürlichen Phänomens in seinem Kontext vor, sondern ein motivischer Einsatz mit sichtlich bedeutungstragender Funktion: „Die breite Mondlichtbahn drang schwemmend auf ihn ein, wie Schlieren im Wasser wich es links und rechts von ihm aus, spann mit tastenden Fäden des Altweibersommers um Schläfen und Wangen.“ (Doderer 1995, 75) In der serbischen Übersetzung lautet der Satz, darin die „Fäden“ (nicht anders als das „Mondlicht“, das „auf ihn ein[dringt]“) die Zihal ansprechende Außenwelt verbildlichen, wie folgt: „Široka reka mesečine, plaveći, navaljivala je na njega, rasecao ju je kao pramac vodu a ona ga je, uklanjajući se levo i desno, pipkavim nitima babinjeg leta splitala oko slepoočnica [sic] i obraza.“ (Doderer 2015, 82)

„Fäden des Altweibersommers“ wurde mit „nitima bibinjeg leta“ wortgetreu ins Serbische („Fäden des Fluges des großmütterlichen Sommers“) übersetzt. Da es für das Wort „Altweibersommer“ im Serbischen keinen entsprechenden Begriff gibt, wird dort nur vom ‚Ende des Sommers‘ (kraj leta) gesprochen. Damit geht einerseits eine möglicherweise laufend intendierte (bedingt galante) Anspielung auf Rosl Oplatek verloren, die für Zihal als eine „immerhin noch recht hübsch zu nennende[ ] achtbare[ ] ältere[ ] Frauensperson anzusehen“ (Doderer 1995, 27) ist, andererseits die fortwährende Vorausdeutung auf die sich im Verlauf der Erzählung anbahnende und an deren Ende etabliert habende Beziehung zwischen Julius Zihal und Rosl Oplatek. Die Übertragung ins Serbische kann beides nur unzureichend wiedergeben, da es das Wortbild als solches im Serbischen nicht gibt. Hier könnte eine gewisse Gefahr für die Übersetzung bestehen, da, mit Humboldt gesprochen, nun nicht nur das „Fremde“, sondern auch eine gewisse „Fremdheit“ hervortritt, die zu einer unbeabsichtigten Verengung der Rezeptionsmöglichkeiten führen dürfte. Das heißt, der Übersetzer gibt den Rezipienten der serbischen Fassung des Romans eine andere Bandbreite der Interpretation vor.

Dieser kurze Überblick sollte anhand von drei prägnanten und für die Logik und das Verständnis des Textes relevanten Beispielen zumindest ansatzweise aufzeigen, wo und inwiefern die Übersetzung der *Erleuchteten Fenster* ins Serbische vor potentiell problematische Entscheidungen gestellt wurde, die Auswirkungen auf die weiterführende Interpretation des Textes haben können (aber keineswegs haben müssen).

## Literaturverzeichnis

- Augustin, Stefanie. „In die Fenster geschaut. Anspielungen und Motive in Heimito von Doderers *Die erleuchteten Fenster*“. „*Er las nur dieses eine Buch*“. *Studien zu Heimito von Doderers Die erleuchteten Fenster*. Hg. Stefan Winterstein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009 (*Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft*; 5). 21–72.
- Benjamin, Walter. *Übersetzen*. Hg. Christiaan L. Hart Nibbrig. Suhrkamp: Berlin, 2001.
- Dettmering, Peter. „Die erleuchteten Fenster“. Protokoll einer Doppelgängererfahrung“. Ders. *Dichtung und Psychoanalyse II. Shakespeare, Goethe, Jean Paul, Doderer*. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 1974 (sammlung dialog; 73). 139–161.
- Doderer, Heimito von. „Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal“. Ders. *Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal. Ein Umweg*. Zwei Romane. München: C.H. Beck, 1995. 5–143.
- Doderer, Heimito von. *Osvetljeni prozori ili postajanje čovekom kancelarijskog savetnika Juliusa Cihala*. Preveo s nemačkog Relja Dražić. Novi Sad: Futura publikacije, 2015.
- Humboldt, Wilhelm von. „Einleitung zu ‚Agamemnon‘“. *Das Problem des Übersetzens*. Hg. Hans Joachim Störig. Stuttgart: Goverts, 1963. 71–96.

- Jakobson, Roman. „Linguistische Aspekte der Übersetzung“. Ders. *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. 481–491.
- Löffler, Henner. *Doderer-ABC: ein Lexikon für Heimitisten*. München: C.H. Beck, 2000.
- Reichert, Klaus. *Die unendliche Aufgabe: Zum Übersetzen*. München und Wien: Hanser, 2003.
- Schleiermacher, Friedrich. „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“. *Das Problem des Übersetzens*. Hg. Hans Joachim Störig. Stuttgart: Goyerts, 1963. 38–69.
- Siever, Holger. *Übersetzen und Interpretation: Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford und Wien: Peter Lang, 2010.
- Veltman, Christiane. „Heimito von Doderer: The Lighted Windows or The Humanization of the Bureaucrat Julius Zihal“. „*Er las nur dieses eine Buch*“. *Studien zu Heimito von Doderers Die erleuchteten Fenster*. Hg. Stefan Winterstein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009 (*Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft*; 5). 491–493.
- Winterstein, Stefan. „Torpedierung und Apologie der Amtsehre. Bürokratie bei Heimito von Doderer“. „*Er las nur dieses eine Buch*“. *Studien zu Heimito von Doderers Die erleuchteten Fenster*. Hg. Stefan Winterstein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009 (*Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft*; 5). 237–342.

**Erkan Osmanović**, geb. 1988 in Tutin/Serbien, aufgewachsen in Wien; lebt und arbeitet in Brno und Wien. Derzeit PhD-Studium (Thema: Jakob Julius David) der Germanistik an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität Brno; Forschungsschwerpunkte: Jakob Julius David; Österreichische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts; Suizid & Literatur. Derzeit Mitarbeiter der »Österreichischen Gesellschaft für Literatur«, wissenschaftlicher Mitarbeiter der »Österreich-Bibliothek Brno« und Rezensent. Davor OeAD-Lektor an der Philosophischen Fakultät der Masaryk Universität Brno und Mitarbeiter der Zeitschrift »wespenest«.

Thomas Buffet

# Vergleich der französischen und englischen Übersetzungen von Hölderlins Elegien: Von der heideggerianischen Wörtlichkeit zur Neuschöpfung

**Abstract:** Die Übersetzung von Hölderlin bereitet Schwierigkeiten, einerseits wegen der schwierigen Sprache des deutschen Dichters und andererseits wegen des durch seine chaotische Pindarsche Sprache geäußerten komplexen geistigen Inhalts. Angesichts der Unterschiede zwischen beiden Sprachen bringt der Vergleich der französischen und englischen Übersetzungen verschiedene Strategien zur Geltung: Die französischen heideggerianischen „Jünger der Wörtlichkeit“ versuchen, die chaotische Sprache des Dichters und so dessen subtile Philosophie wiederzugeben. Allerdings weisen ihre Übersetzungen hier und da Inkorrektheiten auf, die der deutsche Text nicht beinhaltet. Die dem Deutschen näher stehende englische Sprache wiederum erlaubt es den Übersetzern, Hölderlins Syntax und Verse getreuer wiederzugeben. Ansonsten eint die französischsprachigen schweizerischen Übersetzer, die sich von den „Jüngern der Wörtlichkeit“ durch die Wahl einer schlichteren und korrekteren Sprache unterscheiden und dadurch eine angenehmere Übersetzung liefern, und die englischen Dichter eine gemeinsame Tendenz, die esoterisch anmutenden Verse Hölderlins pädagogisch zu explizieren und so die verzwickte Pindarsche Sprache zu lockern. Schließlich bevorzugen die schweizerischen und englischen Übersetzer-Dichter eine fruchtbringende Nachdichtung, die eine gewisse Osmose zwischen dem übersetzten Werk und dem Werk des übersetzenden Dichters erahnen lässt.

**Keywords:** esoterische Übersetzung, explizierende Übersetzung, Nachdichtung, philosophische Dichtung, wörtliche Übersetzung

Viele große Dichter haben fremde Texte in die eigene Sprache übersetzt, um am eigenen Stil zu feilen. Zu den am häufigsten ins Französische und Englische übersetzten deutschen Dichtern gehört Hölderlin. Dieser hat sich selbst dem Übersetzen gewidmet und wurde wiederum in beiden Sprachen von Dichtern übersetzt. So nahm ich mir vor, die Übersetzungen seiner Dichtung ins Französische und ins Englische zu vergleichen. Hölderlins Werk erweist sich als umfangreich. Daher konzentrierte ich mich auf seine Elegien, die einen zentralen Platz in seinem Werk einnehmen und ein förmlich und inhaltlich homogenes Ganzes bilden. Hölderlin

trauert darin um seine verstorbene Diotima, den vergangenen Ruhm Griechenlands und den Abschied der Götter von der sterblichen Welt. Letzteren soll der Dichter als Vermittler zwischen den Menschen und dem Göttlichen kompensieren und dabei in der christlichen Logik der Parusie die Erinnerung an die Götter im Diesseits wachhalten, um deren Rückkehr vorzubereiten.

Die Wahl eines solchen Vergleichs lässt sich zudem einerseits durch die enge Verwandtschaft des Deutschen und des Englischen und andererseits durch den großen Unterschied zwischen dem Französischen und dem Deutschen begründen. Diese Umstände dürften mir erlauben, verschiedene Übersetzungsstrategien herauszuarbeiten. Mit dem Dilemma konfrontiert, sich vom ursprünglichen Sinn zu entfernen, um den Erwartungshorizont der fremdsprachlichen Leser zu befriedigen oder im Gegenteil den Text getreu, aber dafür fremd und rätselhaft zu übertragen, muss der Übersetzer eine schwere Wahl treffen. Im Fall Hölderlins schwanken seine französischen und englischen Übersetzungen zwischen den beiden Polen der wörtlichen Wiedergabe und der Neuschöpfung, zwischen einem esoterischen Stil und einer pädagogischen Interpretationsanstrengung, die sich mithilfe des Standpunkts jener französischen Übersetzungswissenschaftler erforschen lassen, mit denen ich im Rahmen der *Histoire de la Traduction en Langue Française* arbeiten durfte. Es handelt sich dabei um eine philologische Tradition, die anhand einer stilistischen Studie einschätzt, inwiefern der Übersetzer dem ursprünglichen Text treu geblieben ist und den Erwartungshorizont der Leser befriedigt. So ließe sich fragen, welche theoretische Methode der Übersetzung die Quintessenz von Hölderlins Dichtung am besten wiedergibt. Wenn ich mich zunächst auf die französische Übersetzungsschule von Heideggers ‚Jüngern der Wörtlichkeit‘ konzentriere, so kann ich danach die dichterische Übertragung der Elegien durch französischsprachige und englischsprachige Übersetzer miteinander vergleichen, bevor ich die Osmose zwischen den Übersetzungen und dem Werk der übersetzenden Dichter erforsche.

## 1 Die französische Übersetzungsschule von Heideggers ‚Jüngern der Wörtlichkeit‘

### 1.1 Die Theorie der Wörtlichkeit

Michel Deguy erwähnt im Mai 1986 in einer Ansprache in Tübingen die französischen Übersetzungen Hölderlins. Er bezieht sich darin auf die Pléiade-Ausgabe (1967), die zwei Generationen von Übersetzern, also Gustave Roud und François Fédier zusammenbringt (Deguy, in Courtine 1989, 134), und preist deren Stil in der

Tradition der Heidegger-Schule, den „so charakteristischen Ton“ der französischen Übersetzungen von Hölderlin, welcher einer wörtlichen Übersetzung entspricht, die vom Philosophiedozenten Fédier, einem weiteren Jünger der französischen Heidegger-Schule, vertreten wird. Dieser begründet seine Übersetzungsmethode mit Hölderlins eigenen „maximal wörtlichen“ Übersetzungen [„la littéralité maximale“] (Fédier 1989, 10–13), unter denen er keinen einzigen Fehler gefunden habe, und er hoffe, dass seine Übersetzungen niemals dunkel anmuteten. Er expliziert seine Methode folgendermaßen:

Comment traduire maximalement ? [...] il suffit de rendre *toutes* les particularités transposables, par exemple les anomalies de place des mots, les formes grammaticales inhabituelles, les figures singulières [...], parce que, chez Hölderlin [...], les irrégularités ne sont pas des imperfections, mais des signes. (Fédier, in Courtine 1989, 471)

Die heideggerianische Tradition dieser Übersetzungsschule erklärt Deguy mit Heideggers Ablehnung, bei Hölderlin das Dichterische vom Philosophischen zu trennen, und mit dessen Willen, seiner Dichtung einen philosophischen Sinn zu verleihen: „La violence anti-inductive de Heidegger [...] nous aidait à refuser cette séparation de corps et de biens, j’allais dire ‚très française‘, entre littérature et philosophie.“ (Deguy, in Courtine 1989, 133) Deguy bezieht sich hier auf Heideggers Vorworte zu seinen Hölderlin-Kommentaren: „Die Erläuterungen gehören in das Gespräch eines Denkens mit einem Dichten, dessen geschichtliche Einzigkeit niemals literarhistorisch bewiesen, in die jedoch durch das denkende Gespräch gewiesen werden kann.“ (Heidegger 1944, 7)

Der Wille, die Dichtung nicht von der Philosophie zu trennen, rechtfertigt demnach die wörtliche Übersetzung, die grammatische Besonderheiten als Zeichen aufrechterhält. Nicht von ungefähr spielt Deguy in seiner Ansprache von 1986 auf Antoine Berman's Monographie über die Übersetzung als „épreuve de l'étranger“ (Deguy, in Courtine 1989, 131) an. Dieser behauptet nämlich, um die wörtliche Übersetzung zu verteidigen:

Que la traduction qui „sent“ la traduction soit par ailleurs considérée comme mauvaise, c'est là un contresens, qui méconnaît que l'écriture d'une traduction est un mode d'écriture irréductible : une écriture qui accueille dans sa langue propre l'écriture d'une autre langue, et qui ne peut, sous peine d'imposture, faire oublier qu'elle est cette opération. (Berman 1984, 249)

## 1.2 Die Praxis der wörtlichen Übersetzung

Fédiers wörtliche Übersetzung wirkt teilweise überraschend, namentlich in der Elegie „Brot und Wein“. Wenn Hölderlin in den Versen 31 bis 33 schreibt:

Aber sie muß uns auch, daß in der zaudernden Weile,  
Daß im Finstern für uns einiges Haltbare sei  
Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen.  
(Hölderlin 1992, 286)

übersetzt Fédier:

Mais il lui faut aussi, à nous, afin que dans le temps qui hésite  
Que dans la ténèbre pour nous quelque chose soit tenable,  
Nous accorder l'oubli et l'enivrement sacré.  
(Fédier, in Courtine 1989, 18)

Hier ahmt Fédier Hölderlins deutschen Satzbau nach. Der deutsche Dichter unterbricht seinen Hauptsatz, um einen mündlichen Stil einzuführen, ohne jedoch dabei gegen grammatische Regeln zu verstoßen. Diese Unterbrechung mutet auf Französisch ungeschickt an, da Fédier – wie im Deutschen – das Personalpronomen « nous » vor die Nebensätze stellt. Das Verb erscheint somit viel später und bleibt vom zugehörigen Personalpronomen abgeschottet, was die französische Grammatik stört.

Außerdem wiederholt Fédier wie Hölderlin die Konjunktion „que“ („dass“) und leitet so eine stilistische Diskordanz ein, die an grammatische Inkorrektheit grenzt.

Deguy entschuldigt solche Fehler in der Übersetzung mit dem Modell Pindars, von dem sich Hölderlin inspirieren ließ<sup>1</sup>: „Loin qu'il s'agisse d'une ‚licence poétique‘ qui ‚se permet‘ quelques fautes excusables au titre du mètre ou de la signification (par exemple), nous y entendons l'esprit de poésie. [...] Esprit d'audace selon Pindare.“ (Deguy, in Courtine 1989, 135) Es ließe sich allerdings folgender Einwand erheben: Hölderlins Sprache mag selbst einem deutschen Leser noch so verwickelt und gewunden, ja manchmal rätselhaft anmuten, sie bleibt doch grammatisch gesehen korrekt, was in der Übersetzung von Fédier nicht immer der Fall ist.

Schließlich ist auch die Wahl der Wörter näher zu betrachten. Hölderlin benutzt Begriffe, wie beispielsweise den Ausdruck „in der zaudernden Weile“ oder

---

1 Schmidt 1984, 66: „Klopstock, Goethe und Hölderlin sahen darin [in Pindars freiem Dichten] eine wesentliche Legitimation für die Schaffung großer Gedichte in freien Rhythmen.“

das Nominaladjektiv „einiges Haltbare“, die philosophische Tiefe nahelegen. In der Geschichte der deutschen Sprachbildung haben bereits Meister Eckhart und Luther das deutsche Volk an Neubildungen gewöhnt. Da die seit Malherbe und Boileau auf Klarheit bestehende französische Sprache jedoch keine derart flexible Anwendung vorsieht, wirken die Ausdrücke von Fédier „le temps qui hésite“ und „quelque chose de tenable“ nicht sehr verständlich. In seiner Übersetzung vom „Wanderer“ steht ebenfalls:

Car trop longtemps *non pas* enlaçait la terre de son bras l'Olympe ici  
 Comme le bras de Pygmalion enlaça la bien-aimée.  
 Ici il ne *lui* mouvait pas, avec le regard du soleil, *le sein*,  
 Et en pluie et en rosée il ne parlait pas amicalement *à elle* ;  
 (Fédier, in Jaccottet 1967, 799) [meine Hervorhebung, T.B.]  
 [Denn zu lang nicht schlang um die Erde den Arm der Olymp hier,  
 Wie Pygmalions Arm um die Geliebte sich schlang.  
 Hier bewegt' er ihr nicht mit dem Sonnenblicke den Busen,  
 Und in Regen und Tau sprach er nicht freundlich zu ihr;  
 (Hölderlin 1992, 273)]

Hier übersetzt Fédier mit hervorgehobenen Germanismen, die eine Nachahmung des deutschen Satzbaus bezwecken. Diese werden der französischen Sprache allerdings nicht angepasst und wirken inkorrekt als auf Deutsch. Insbesondere die Verschiebung des Pronomens „à elle“ ans Ende des Satzes und seine Einführung mit der Präposition „à“ hinterlassen einen fehlerhaften Eindruck. Diese Übersetzungsmethode erinnert an die Polemik, die Fédiers Übersetzung von Heidegger ins Französische auslöste. Robert Maggiori bemerkt sehr kritisch: „L'effort est certes admirable [...]: mais est-ce au prix de la rendre *étrangère*, sinon d'en faire un *sabir*?“ (Maggiori 2013)

Die Wörtlichkeit und die damit einhergehende Entstehung von Neubildungen werden als zu fremd empfunden. Die Übersetzung eines philosophischen Textes wird zwar nicht auf dieselbe Weise wie die eines Gedichtes wahrgenommen. Die Polemik gegen Fédiers Übersetzung von Heidegger verdeutlicht jedoch das Unbehagen, das eine solche wörtliche Methode auch im philosophischen Bereich erwecken kann.



## 2 Dichterische Übertragung der Hölderlinschen Dichtung ins Französische und ins Englische

### 2.1 Die expliziten Übersetzungen der Dichter Jaccottet und Roud

Hölderlins Dichtung kann durch die Übersetzung von Dichtern anders als durch jene von Philosophen wiedergegeben werden. Der Dichter Philippe Jaccottet widersetzt sich der Dominanz der Philosophen, und insbesondere jener der berühmten Philosophen im Bereich der Poesie. So denunziert Jaccottet die Heideggerianische Schule. In einem Brief, den Jaccottet mir persönlich über dieses Thema schrieb, präziserte er, er finde Heideggers Hölderlin-Lektüre, und namentlich die seiner Jünger, autoritär, wenn nicht diktatorisch. Jaccottet begründet seine kritische Distanz zu den Heideggerianern anhand der Elegie, in deren Tradition er selbst die Rolle des Dichters als Vermittler zwischen Menschen und Göttern und als Hüter des Lichts („veilleurs [...] fidèles à l’antique lumière“ [Jaccottet 1987, 302]), bzw. als Hüter der Hoffnung zur Geltung bringt. In dieser Hinsicht zeigt er sich einem zweiten schweizerischen Dichter und Übersetzer von Hölderlin sehr nah, nämlich Gustave Roud, der von der Melancholie der einzigen Elegie, die er übersetzt hatte, fasziniert war.

Die Übersetzungen Hölderlins durch Jaccottet und Roud setzen sich von denen Fédiers und Deguys ab, indem sie sich von einem wörtlichen Vorgehen abwenden und die Einfachheit, die Verständlichkeit und die treue Wiedergabe gleichzeitig fördern. Vergleichen wir eine Übersetzung von „Brot und Wein“ durch Fédier mit einer von Roud. Hölderlin schreibt:

Aber sie muß uns auch, daß in der zaudernden Weile,  
Daß im Finstern für uns einiges Haltbare sei  
Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen.  
(Hölderlin 1992, 286)

Fédier übersetzt:

Mais il lui faut aussi, à nous, afin que le temps qui hésite  
Que dans la ténèbre pour nous quelque chose soit tenable,  
Nous accorder l’oubli et l’enivrement sacré.  
(Fédier, in Courtine 1989, 18)

Roud seinerseits überträgt diese Verse folgendermaßen:

Mais qu’elle aussi (car il le faut afin qu’en notre lent séjour  
Dans cette ombre quelque chose nous soit gardé qui nous conforte)

Qu'elle aussi nous donne l'oubli, qu'elle aussi nous donne l'ivresse  
 Sacrée.  
 (Roud, in Jaccottet 1967, 809)

Aus dem Vergleich ergibt sich, dass Roud statt Fédiers wörtlicher Übersetzung Hölderlins esoterische Verse expliziert, wobei er nicht zögert, die eindeutige Formulierung in Klammern zu setzen, um seine pädagogische Geste zu betonen. Die Wiederholung des Adverbs „aussi“ („auch“) dient hier dazu, den Parallelismus hervorzuheben, der aus der eindeutigen Formulierung der bloßen, auf Deutsch mit „und“ eingeführten Nebenordnung entsteht. Das Explizieren erläutert das Rätselhafte an der Nacht, in welcher die Sterblichen das verlorene goldene Zeitalter vergessen und über diesen tragischen Verlust vom Dichter hinweggetröstet werden.

## 2.2 Explizierung der Hölderlinschen Verse durch die englischen Übersetzer

Bei den englischen Übersetzern beobachten wir dieselbe Tendenz, den Text Hölderlins deutlicher auszudrücken und über jede zweideutige Formulierung hinaus ein Missverständnis zu vermeiden. Zu erwähnen ist zunächst die Übersetzung von Michael Hamburger – die erste ins Englische (1952). Seine Übersetzung erweist sich in unserer Untersuchung als interessant, da er selbst deutschsprachig ist und Hölderlin in eine seiner Erstsprache nahestehende Sprache übersetzt. Hamburger neigt dazu, Hölderlins Verse zu explizieren. Diese Neigung geht manchmal so weit, dass die Erläuterung an eine Interpretation grenzt. Schreibt Hölderlin in „Heimkunft“:

Engel des Hauses, kommt in die Adern alle des Lebens,  
 Alle freuend zugleich, theile das Himmlische sich!  
 Adle! Verjünge! Damit nichts Menschlichgutes, damit nicht  
 Eine Stunde des Tags ohne die Frohen und auch  
 Solche Freude, wie jetzt, wenn Liebende wieder sich finden,  
 Wie es gehört für sie, schicklich geheiligt sei.  
 (Hölderlin 1992, 294)

dann übersetzt Hamburger:

Angels, too, of our house, re-enter the veins of all life now,  
 Gladdening all at once, let what is heavenly be shared!  
 Make us noble and new! Till nothing that's humanly good, no  
 Hour of the day without them, them the most joyful, or such

Joy as now too is known when lovers return to each other,  
 Passes, as fitting for them, hallowed as angels demand.  
 (Hamburger 1966, 165)

Die sechs Verse dienen dazu, den Kontext näher zu bestimmen und die im letzten Vers zu beobachtende Subtilität nachzuvollziehen. Das Partizip „geheiligt“ wird hier mit „hallowed“ übersetzt. Aber der Übersetzer fügt hinzu: „as angels demand“. Die Heiligung wird also nicht vom Göttlichen, sondern von Engeln verwirklicht, was eigentlich Hölderlins Ungesagtes schon interpretiert. Diese Interpretation lässt sich wahrscheinlich als pädagogische Geste zugunsten des Inhalts der Elegien erklären, der Hamburger in seinen Essays über die deutsche Dichtung primär interessiert: „Hölderlin’s great elegies, written between 1799 and 1801, form a transition from the tragic to the prophetic mode.“ (Hamburger 1957, 29)

Nick Hoff seinerseits übersetzt Hölderlins Elegie in einem noch eindeutigeren Stil. In „Stuttgart“ steht der Vers: „Aber der Meister pflügt die Mitte des Landes“, und Nick Hoff schreibt: „But the master, the River Neckar, plows down the center“ (Hoff 2008, 124–125), wobei er die Bedeutung des Flusses Neckar deutlich betont. Um die Rolle der Dichter zur Geltung zu bringen, expliziert der Übersetzer manchmal Hölderlins Verse mit einer Anpassung der Interpunktion, wie beispielsweise in „Brot und Wein“: „Darum singen sie auch mit Ernst die Sänger den Weingott“ – „That’s why they, serious, sing of the wine god, *the singers*“ (Hoff 2008, 140–141) [meine Hervorhebung, T.B.]. Die Einführung des Kommas vor dem Ausdruck „the singers“ expliziert die Epanalepse von Hölderlin, die ohne Komma rätselhaft und zweideutig anmutet. Nur lässt sich die Einführung des Kommas dadurch rechtfertigen, dass dessen Gebrauch zur Zeit Hölderlins nicht so klar bestimmt war wie heute und seine Abwesenheit wahrscheinlich nicht zur Verrätselung dienen sollte. Hölderlins phantasievolle Interpunktion folgt nicht einer intendierten Ästhetik wie bei Stefan George.

In die zweite Fassung derselben Elegie leitet Hoff im Gegenteil eine Epanalepse ein, um den verzögerten Prädikatsnominativ hervorzuheben: „Dorther kommt und da lachet verpflanzt, der Gott“ – „From there *he* comes and laughs transplanted, *the god*.“ (Hoff 2008, 154–155) [meine Hervorhebung, T.B.]. So tritt die Rolle des Weingotts deutlicher hervor. Die Explizierung der Verse bleibt trotz alledem problematisch, insofern als sie den chaotischen Satzbau Pindars, von dem sich Hölderlin wie schon betont inspirieren lässt, sozusagen zu ordnen droht. Hierin bestehen die Grenzen der schweizerischen und englischen Übersetzungsschule, während die wörtliche Übersetzungsschule der französischen Heideggerianer zur Wiedergabe des Pindarschen Stils beitragen soll. Das Übersetzen setzt eine Wahl voraus, die das bekannte Motto *traduttore traditore* veranschaulichen kann.

## 3 Die Osmose zwischen den Übersetzungen der Dichter und deren eigener Dichtung

### 3.1 Rouds Vorliebe für Ruhe, Natur und Andacht

Wir gehen nun zu den Beziehungen zwischen der schöpferischen Übertragung durch Dichter und deren Werk über. Beiderseits des Kanals finden wir Dichter unter den Übersetzern Hölderlins: Roud, Jaccottet und Hamburger. Alle anderen stammen aus dem akademischen Milieu.<sup>2</sup>

Rouds Übersetzung neigt zur Osmose mit dem eigenen Werk. Sie zeugt von seiner Vorliebe für Ruhe, Natur und Andacht.<sup>3</sup> Bei dieser Osmose handelt es sich jedoch nicht unbedingt um eine bewusste, wie ein Zeugnis von Roud selbst nahelegt:

Des amis qui avaient lu mes poèmes et qui connaissaient des poèmes de poètes allemands que j'ignorais totalement, ont cru surprendre une certaine ressemblance entre ce que j'essayais de faire et l'art de ces poètes [...]. Ma rencontre avec Hölderlin, avec Novalis ont été de cet ordre.<sup>4</sup> (Roud in Salem 1986, 99–100)

Wir können in einem seiner Texte auch das elegische Harren und ziellose Wandern von Menon: „Täglich geh' ich heraus, und such' ein Anderes immer, / Habe längst sie befragt alle die Pfade des Lands“ (Hölderlin 1992, 267) und das Hölderlinsche Streben nach der verlorenen Einheit der Menschen mit den Göttern, die im Empedokleischen Selbstmord gesucht wird, wiederfinden:

L'Attente

[...] Les uns attendent la mort comme une réponse ; d'autres, le temps d'un éclair, sentent en eux-mêmes cette réponse confusément s'ébaucher [...]. Ils s'efforcent vers une unité de l'être, car elle ne pourrait être acquise que par une sorte de suicide [...]. Ils errent çà et là sans autre but que cette attente elle-même. [...] L'écho d'une voix morte leur rend par instant le fantôme d'un frère tout de suite évanoui. (Roud 1989, 248–249)

Der Einfluss des elegischen Hölderlin bleibt in diesem Text jedoch nicht ganz unbewusst, wie das folgende Geständnis aus demselben Band suggeriert: „Je vois ce

<sup>2</sup> Michel Deguy ausgenommen, der sowohl Professor als auch Dichter ist.

<sup>3</sup> Diesen Aspekt entwickelt Ursula Kobiljak: „Often flowers represented objects on which Roud could focus his attention in the following sense: ‚Présences véritables, consolantes dans ce no man's land intérieur où je sombrais‘ (J. 394), which is reminiscent of Hölderlin's ‚Geh unter, schöne Sonne: ‚es atmeten / Der dunklen Erde Blüten mich liebend an.‘ (Kobiljak 1993, 118).

<sup>4</sup> Interview von Roud für Radio Suisse Romande von 1966.

Hoelderlin du temps des hymnes, ayant rompu avec ce que les hommes appellent la ‚vie‘, descendant seul, Diotima morte, Schiller cruellement silencieux, dans sa grande Nuit prophétique.“ (Roud 1989, 195) Im eventuell trauernden Harren, über das Roud hier schreibt, ahnen wir seine Suche bei Hölderlin nach der Lösung eines transzendenten Rätsels im Dasein selbst.

### 3.2 Jaccottets Suche nach dem unsagbaren Absoluten

Was Jaccottet betrifft, so weist Christine Lombez ebenfalls auf eine Osmose hin, die sich wenigstens ab und zu zwischen seinen Übersetzungen und seinem Werk ereignet. Sie erwähnt eine Suche in der Übersetzung selbst nach dem Unerfassbaren, die sich auch in seinem Dichten belegen lässt. Indem er Hölderlin übersetzt, versucht Jaccottet, das Unsagbare zu äußern und den wachenden Dichter als Vermittler zwischen den Sterblichen und dem Göttlichen oder dem Absoluten zu verkörpern, so wie er in der Elegie erscheint. In einem Gedicht mit dem Titel „Le Travail du poète“ [„Die Arbeit des Dichters“] bekennt er sich zu dieser Rolle als Vermittler:

L'ouvrage d'un regard d'heure en heure affaibli  
n'est pas plus de rêver que de former des pleurs,  
mais de veiller comme un berger et d'appeler  
tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort.  
(Jaccottet 1977, 1964)

Im selben Band schreibt er noch:

La nuit n'est pas ce que l'on croit, revers du feu,  
chute du jour et négation de la lumière,  
mais subterfuge fait pour nous ouvrir les yeux  
sur ce qui reste irrévélé tant qu'on l'éclaire.  
(Jaccottet 1977, 1956)

Hierin erweist sich die Inspiration durch die Elegie „Brot und Wein“ und deren Motiv der Nacht als eindeutig und direkt. Paradoxerweise soll sich die Aufklärung in der finsternen Nacht und im Warten auf das kommende Tageslicht ereignen. Auch im Fall Jaccottets spielt demnach die Suche nach dem Absoluten bzw. Göttlichen eine wichtige Rolle in der Synergie zwischen dem Übersetzen und dem Dichten.

### 3.3 Hamburgers elegische Brandmarkung der antidichterischen Liberalisierung der Welt

Bei Hamburger finden wir eine ähnliche Inspiration durch die Elegie „Brot und Wein“; insbesondere im Gedicht „Hölderlin“:

Hölderlin  
(Tübingen, December 1842)  
Diotima is dead, and silent  
The island's singing bird.  
The temple I raised from ruin  
Fallen again.

Where is the flame I stoked from ashes  
Of the mind? Where are the heroes  
And my pulsing song?  
Nothing stirs on the lakes of time.  
Give back my agony,  
O stir the forest's sap,  
Sweep my slow blood.

And yet, no caged old panther I,  
Pacing my madness. These muttered words  
Are gates, not bars, where only I can pass.  
This is my wisdom, where no flowers grow,  
No weeds, this is my peace.

I am calm now, with the world  
Locked out, bowed to the door;  
My meadow end is pensioned by the gods.  
They did not hear,  
O crippled Fate, the grimy idol's  
Golden teeth led them away.

I have no tears to mourn forsaken gods  
Or my lost voice.  
This is my wisdom where no laughter sounds,  
No sighs, this is my peace.

Glory is gone, and the swimming clouds;  
My dumb hand grips the frozen sky,  
A black bare tree in the winter dusk.  
(Hamburger 1942, 29)

Hamburger präzisiert zu diesem Gedicht, der Monolog müsse auch als „Persona“ aufgefasst werden, nicht als eine Rekonstruktion des historischen Hölderlin. (Hamburger 1963–1964, 85) Nun sieht Walter Eckel eben in der Elegie „Menons

Klagen um Diotima“ eine wichtige Anspielungsquelle für dieses Gedicht Hamburgers, das von jenem, durch den Abschied und die Trennung von Diotima verursachten, tiefen Leid („Diotima is dead“) und vom erinnerten Glück Hölderlins handelt. (Vgl. Eckel 1991, 19) Nur stützt sich Hamburger auf das Hölderlinsche Motiv vom Verlust Diotimas, um seinem Gedicht einen elegischen Akzent zu geben und über die Trauer hinaus eine Realität zu denunzieren, die der Dichtung schadet, nämlich die Liberalisierung der Welt („the grimy idol's / Golden teeth led them away.“). Und um Hamburgers „Verzweiflung über die zum Markt verkommene Welt“ und den damit verbundenen Nachlass vom Interesse an der Lyrik zu begründen, zitiert Eckel Hölderlins berühmte Frage aus „Brot und Wein“: „wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ (Hölderlin 1992, 290). In einem Brief an Eckel, der ihn nach einer Erläuterung fragte, legte Hamburger selbst letztere Verse aus, die die Liberalisierung der Welt brandmarken: „Bei *grimy idol* dachte ich wahrscheinlich an das frühe Industriezeitalter und den Frühkapitalismus.“ (Eckel 1991, 196) Die Kritik am Kapitalismus in der Dichtung erweist sich zwar nicht als besonders originell, der Leser sieht aber wohl ein, dass der Übersetzer Hamburger in der eigenen Dichtung Hölderlins Elegie als intertextuelle Vorlage und Inspirationsquelle benutzen kann.

Es lässt sich daraus folgern, dass wir nun einmal bei den übersetzenden Dichtern eine richtige Osmose zwischen dem übersetzten Hölderlin und dem eigenen Werk bestätigen können. Die Intertextualität betrifft demnach sowohl das Thema der Trauer um einen lieben Mitmenschen, als auch das der bedeutenden sozialen Funktion des Dichters. Die Bedeutung einer solchen Intertextualität liegt wahrscheinlich an der Stärke der von diesen Themen hervorgerufenen Gefühle, die einen beiderseits des Kanals rühren.

Abschließend ließe sich feststellen, dass die wörtliche Übersetzung philosophischer Inspiration zwar darauf zielt, alle dichterischen und philosophischen Besonderheiten des deutschen Textes wiederzugeben. Ein solches Vorgehen setzt aber vor allem in einer dem Deutschen so entfernten Sprache wie dem Französischen Inkorrektheiten voraus, die der deutsche Text nicht aufweist und die die Grenzen einer solchen Übersetzungsmethode aufzeigen. Um den „Dichter der Dichter“ (Heidegger) zu übersetzen, scheinen Dichter-Übersetzer trotz ihrer vielleicht hie und da übertriebenen Interpretationsanstrengungen und Explizierungen am besten geeignet, was aufgrund der verwandten Inspiration ein Hin- und Her-Pendeln zwischen dem übersetzten Text und dem eigenen Werk mit sich bringen kann. Es handelt sich zwar um keinen originellen und neuen Modus des Übersetzens, der hier als Nachdichtung aufgefasst wird. Ich habe jedoch im Rahmen dieser Studie am Beispiel Hölderlins die Vorteile einer solchen Übersetzungsmethode aufzuzeigen versucht. In diesem Sinne definiert Antoine Berman die dichterische Dynamik der Übersetzung: „La traduction mériterait son sécu-

laire statut ancillaire si elle ne devenait pas enfin un acte de décentrement créateur conscient de lui-même.“ (Berman 1984, 40)

## Literaturverzeichnis

- Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.
- Chevrel, Yves, und Jean-Yves Masson. *Histoire des traductions en langue française*. Paris: Verdier, 2014.
- Courtine, Jean-François. *Hölderlin*. Paris: L'Herne, 1989.
- Eckel, Walter. *Von Berlin nach Suffolk zur Lyrik Michael Hamburgers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.
- Fédier, François. *Hölderlin Pain et vin*. La Clayette: M. Chandeigne, 1983.
- Fédier, François. *Douze poèmes*. Giromagny: Orphée, La Différence, 1989.
- Hamburger, Michael. „Englische Hölderlin-Gedichte“. *Hölderlin-Jahrbuch* 13 (1963–1964): 80–103.
- Hamburger, Michael. *Friedrich Hölderlin. Selected Poems and Fragments*. London: Penguin Books, 1998 (1966).
- Hamburger, Michael. *Oxford and Cambridge Writing*. Oxford: Oxford University Press, 1942.
- Hamburger, Michael. *Hölderlin: His Poems Translated, with a Critical Study of the Poet*. London: Harvill Press, 1952.
- Hamburger, Michael. *Reason and Energy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1957.
- Heidegger, Martin, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1971 (1944).
- Hoff, Nick. *Odes and Elegies – Friedrich Hölderlin*. Middletown: Weysleyan University Press, 2008.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke, Gedichte*, Bd. 1. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- Jaccottet, Philippe. *Hölderlin, Œuvres*. Paris: Gallimard, 1967.
- Jaccottet, Philippe. *Poésie 1946–1967*. Paris: Gallimard, 1977.
- Jaccottet, Philippe. *Une Transaction secrète*. Paris: Gallimard, 1987.
- Kobiljak, Ursula. *Echoes of Germanic Poetry in the Work of Gustave Roud*. New York: American University Studies, Peter Lang, 1993.
- Lombez, Christine. *Transactions secrètes Philippe Jaccottet traducteur de Rilke et de Hölderlin*. Arras: Artois Presse université, 2003.
- Lombez, Christine. „Entre lecture et écriture : Philippe Jaccottet ‚passeur de Hölderlin‘“. *Poésie* 2004 100 (2004): 20–24.
- Maggiore, Robert. „La «forêt obscure» de Heidegger.“ *Libération* 4 November 2013. [https://next.liberation.fr/livres/2013/11/06/la-foret-obscur-de-heidegger\\_945105](https://next.liberation.fr/livres/2013/11/06/la-foret-obscur-de-heidegger_945105) (28. Juni 2018).
- Roud, Gustave. *Poèmes de Hölderlin*. Lausanne: Mermod, 1942.
- Roud, Gustave. *Écrits*, vol. II. Lausanne: Bibliothèque des arts, 1989.
- Salem, Gilbert. *Gustave Roud – Qui suis-je?* Lyon: La Manufacture, 1986.
- Schmidt, Jochen. „Pindar als Genie-Paradigma im 18. Jahrhundert“. *Goethe-Jahrbuch* 101 (1984): 63–73.



**Thomas Buffet** promovierte 2011 über die Erneuerung der elegischen Gattung durch André Chénier und Friedrich Hölderlin. Er lehrt heute deutsche Literatur und Übersetzung in den Pariser Vorbereitungsklassen und Komparatistik an der Sorbonne. Seine Forschungsarbeiten untersuchen die europäische Romantik und die Geschichte der Übersetzung.

---

## **2 Modes and Strategies of Translation**



Daniel Syrový

# The Originals of the Original of *Don Quixote*: Translation and Pseudotranslation in the Spanish *Libros de Caballerías*

**Abstract:** Pseudotranslations and references to fictitious originals are a staple of chivalric literature before *Don Quixote*. In particular, 75 % of the Spanish *libros de caballerías* refer to some form of, mostly invented, source text. Despite its ubiquity, there are a range of different strategies in connection with what used to be considered a single motif. There are pseudotranslations from fanciful languages, and texts written by magic chroniclers, but also more or less realistic scenarios of translation from foreign tales or chronicles. Some examples are a consequence of the so-called editorial genre – paratextual conventions facilitated by printers and booksellers. Other cases consciously negotiate a textual status throughout the narrative that is less stable and less homogeneous than might be expected. This article briefly explores the different settings of the romances and points out several cases of ambiguous presentation, asking whether pseudotranslations should be treated differently from so-called authentic translations when considering early modern narrative.

**Keywords:** early modern literature, pseudotranslation, romances of chivalry, Spanish literature

Much has been made of the novelty of Cervantes's playful inclusion of a fictitious Arabic source for the text of *Don Quixote* (1605) after the narration breaks off in chapter eight of the first part. While Cervantes is unsurpassed in the way he employed paradox, metafiction, and metanarrative tendencies, and in the way he explored the ambiguous relationship between translation and supposed original, the inclusion of a fictitious source in itself was not a particularly new idea. In fact, most Spanish chivalric romances from a span of more than a hundred years, from the last decade of the fifteenth until the early seventeenth century, featured different kinds of allusions to pre-texts, to translation, and to found manuscripts. As a motif or topos, this play with “false translation” was first pointed out some time ago and has been regularly mentioned in textual editions and various papers (Eisenberg 1982; Marín Pina 1994, 2004a; García Rojas 2012). It has been regarded as another expected feature of the *libros de caballerías*, in keeping with the rather static view of the genre. The recent emphasis on the cultural significance of pseudotranslation as a particular subfield of translation studies (e.g. Apter 2006, 210–

225; Rizzi 2008; Santoyo 2012; Jenn 2013; Vanacker and Toremans 2016), and the manifold implications of this practice, make it worthwhile to return to this issue. The study of what appeared to be a simple motif needs to be expanded in order to look at the ways individual texts negotiate the complexities of their textual status, which, as will be seen, can range from the merely obligatory indication of a source text to highly metafictional involvement.

It is impossible to include more than an overview of the various earlier traditions of found manuscripts and fictitious source texts in Western literatures (for further discussion, see Syrový [2020]). Suffice it to say that among the chief influences are the various Troy stories, from the *Ephemeris Belli Troiani* by Dictys of Crete, supposed to be taken from Punic manuscripts found in a collapsed sepulchre, as stated in the prefatory Epistle (Dictys 1973, 1), to the medieval French *Roman de Troie* by Benoît de Sainte-Maure and other source texts (see Sanz Julián 2010). On the other hand, there is the partly fictional attribution of the Graal stories to Blaise (the confessor of Merlin's mother); to the poet Robert de Boron; and, in the case of the *Tristan en prose*, to his supposed relative, Hélis de Boron (Baumgartner 1994). By and large intended seriously in the French tradition, the trope was subverted by ironic references to the chronicler Turpino in Boiardo's and Ariosto's Italian *romanzi cavallereschi* (Syrový 2013, 173–189). All of this provides ample context for the motif as it appears in the Spanish romances.

Since there are sixty-seven different printed books that belong to the tradition of the *libros de caballerías* (in 220 extant editions), it will be necessary to give a general overview of the ways that translations are identified in the textual corpus.<sup>1</sup> The long-predominant quasi-monolithic view of the romances was underscored by the fact that, even in the sixteenth century, printers and booksellers developed a set of rather uniform design strategies for commercial purposes. This has led to the concept of the *género editorial* for the Spanish romances (see Lucía Megías [2000] for a detailed analysis). It also means, however, that some inherent differences in purpose (entertainment, education, moral instruction, pro-Christian and anti-Islamic propaganda), as well as differences concerning narrative techniques, have been obscured. In addition, there are several texts based on foreign originals that do not particularly emphasize their sources, so it is perhaps too early to draw definite conclusions about the influence of the marketplace on all

---

<sup>1</sup> A full bibliography of the romances is still lacking, and so is a collection of their paratexts. The standard bibliographical resource is Eisenberg and Marín Pina (2000), but they exclude important texts by sometimes arbitrary criteria. A supplement can be found in Lucía Megías and Sales Dasí (2008, 295–308), who cover most texts, including *Don Quixote* (but not the *Libro del Cavallero Zifar*); they do, however, overlook a number of known editions.

paratextual aspects of the *libros de caballerías*. A more feasible strategy is to begin by distinguishing between a number of general tendencies.

First of all, some of the romances purport to be based on earlier texts that were emended or corrected (*emendados*, *corregidos*). Such a procedure actually occurred in the first volume of *Amadís de Gaula* (books 1–4, <sup>1</sup>1508),<sup>2</sup> written by Garcí Rodríguez de Montalvo, for which fragments of an earlier manuscript tradition exist (edited in Lucía Megías [2008]; see also Mérida Jiménez [2013]). Several later texts pretend that they, too, reworked earlier sources. In this, *Lisuarte de Grecia* (*Am.* 7, <sup>1</sup>1514), *Amadís de Grecia* (*Am.* 9, <sup>1</sup>1530), *Tristán de Leonís, el Joven* (1534), *Cristalián de España* (<sup>1</sup>1545), and *Policisne de Boecia* (1602) supposedly took their cue from Montalvo.<sup>3</sup> The influence of *Amadís* was immense. Volume five, *Las Sergas de Esplandián* (<sup>1</sup>1521), probably first published in 1496, and also written by Montalvo, started yet another tradition with its inclusion of a highly complex metafictional set-piece where a manuscript written in Greek by the wise chronicler Helisabad is delivered to the author/narrator by one of the characters, the magician Urganda la Desconocida, and serves as the basis for the whole narrative (see Watier 2016, 145–146). This is signalled, if not on the title page, then at least in the incipit and the explicit of the text (“escritas en griego por la mano de aquel gran maestro Helisabad, que muchos de sus grandes fechos vio y oyó,” “corregidas y trasladadas”; Montalvo 2003, 115, 826). The apex of the metafictional plot is found in chapters 98 and 99 (Montalvo 2003, 525–550).<sup>4</sup>

The rest of the *Amadís* cycle only added to the range of possibilities. Ruy Páez de Ribera called *Florisando* (*Am.* 6, <sup>1</sup>1510) a translation from the Italian, but mentioned an original Greek text supposedly translated by one Firalites, a disciple of “el gra[n] Petraca [sic],” in its prologue. The fiction of translation, as suggested by the prologue, served mostly as an excuse for *Florisando*’s new-fashioned style. The ideal humanist scholar Francesco Petrarca (Dotti 2004, 450) was himself identified as the translator into Italian of a Latin version of the Greek source of *Felixmarte de Hircania* (1556). Needless to say, none of this is factual, and by the 1550s, the proliferation of intermediate versions begins to look decid-

---

<sup>2</sup> Because there are many lost editions, and the discussion about possible dates is a complex matter, superscript numbers indicate the first known edition of a given text unless there is only one.

<sup>3</sup> By contrast, the authentically medieval *Caballero Zifar* (<sup>1</sup>1512) is adapted for the new market but presented as an old-fashioned, yet unmodernized text in the prologue (*Libro del Caballero Zifar* 1983, 460). Curiously, the manuscript of the novel included a different prologue where the text was marked as “trasladada de caldeo en latin e de latin en romance” (70).

<sup>4</sup> The *prólogo* of the first *Amadís de Gaula* also mentioned a found manuscript in an unspecified foreign language as the basis for part IV of the romance.

edly tongue-in-cheek. The idea of translating Greek via Italian remained prominent, however. In Juan Díaz's *Lisuarte de Grecia* (*Am.* 8, 1526), this pattern is apparently only mentioned in the explicit and colophon ("Fue sacado delo Griego & Toscano en Castellano"; f. ccxx r). The first volume of *Florisel de Niquea* by Feliciano de Silva (*Am.* 10, <sup>1</sup>1532), however, talks of an emendation on the title page ("emendada del estilo antiguo") and mentions a Greek to Latin to Spanish translation at the beginning and end of the text, with some later editions including this information in the colophon as well. In two more *Florisel* volumes (also known as *Rogel de Grecia* I–II; <sup>1</sup>1535, <sup>1</sup>1551) the pattern is maintained, and the supposed authors are even given names: Galersis is the original Greek historiographer and Falistes (alternatively, Filastes) Campano his translator into Latin. In 1551, all of this was included on the title page. The twelfth and final book of *Amadís, Silves de la Selva* (<sup>1</sup>1546) also included a tale of a found manuscript, much like that of Montalvo's *Sergas de Esplandián*, yet this time the source was not Greek but Arabic, as detailed in a prologue titled "Inuencion de la presente hystoria." Also from the Arabic (via Italian), but not related to the other romances, is *Felix Magno* I–II (1549; see *prólogo*), which, in parts III–IV (1549), once again moved to a metafictional level, with the Arabic chronicler becoming part of the story (Demattè 2001, 8).<sup>5</sup> The same is true for the rather fanciful Phrygian chronicles ("en frigio lenguaje [...] escritos") that form the basis of *Febo el Troyano*, a playful text that repeatedly quotes from different invented sources, and at the same time incorporates whole passages from other romances (Martín Romero 2005, xv–xxiii). Importantly, it also clearly situates itself within the Troy tradition, as is the case with many other texts, starting with book 3 of the original *Amadís de Gaula* (Montalvo 1988, 1018). Other, more far-fetched source languages are Tartar, for *Claribalte* (<sup>1</sup>1519), which on its title page only says "venido a esta lengua castellana" but explains the provenance of the text in the prologue; and Chaldean, from the "Persiana historia general" in that language (via Italian), for *Florindo* (1530).

Like *Amadís*, other cycles, too, avoid a "consensus" regarding the supposed textual origin. The cycle of *Palmerín de Olivia* started in 1511. The story is supposedly taken from an old Byzantine chronicle (it begins "Hállase en las ystorias de aquella muy famosa cibdad de Costantinopla"; *Palmérin* 2004, 7), but no translational process is explicitly mentioned. Its direct continuation, the *Libro segundo de Palmerín* (<sup>1</sup>1512), known as *Primaleón*, says in its colophon: "Fue trasladado este segundo libro de pal /merin llamado Primaleon, e ansimesmo el pri / mero llama-

---

<sup>5</sup> Johnson (2008) offers some interesting thoughts on what translations from the Arabic might imply in terms of power structures in post-Reconquista Spain.

do Palmerín, de griego en nue / stro lenguaje castellano” (*Primaléon* 2004, 1).<sup>6</sup> This belated claim about the status of the earlier volume seems to have been taken into consideration by the printers of a lost 1516 edition of *Palmerín*, which, according to the library catalogue of Fernando Colón (1488–1539), said on its title page “traduçida de griego en español” (Eisenberg and Marín Pina 2000, 396). Yet, if this was the case, the idea was not taken up by any of the later editions, none of which specify a translation. Another continuation of the romance remains ambiguous: the dedication letter of the anonymous *Platir* (1533) avoids any reference to translation when talking about the story (“hallé [...] esta ingeniosa historia,” “aver aplicado mi trabajo en la impresión d’esta historia”), but the colophon talks about mistakes that might be found “en la traducción de la historia o buen estillo de dezir en romance” (*Platir* 1997, 363). The context of the other parts of the story and the classical references in the dedication letter vaguely suggest that this part, too, might have come from a Greek source. Several other volumes are further removed from their origins: the vaguely related Spanish *Palmerín de Ingalaterra* in two volumes (1547–1548) was an authentic translation of the Portuguese *Palmeirim de Ingalaterra* by Francisco de Moraes, first published around 1543 (Marín Pina 2004b, xii), but says nothing of a translation apart from the fact that it is based on the writings of the “sabio Daliarte del Valle Escuro” ([Moraes] 1908, 189).<sup>7</sup> The son of *Platir*, *Flortir*, accomplished his deeds only in an Italian continuation with apparently no Spanish source or translation.

Sometimes, writers handled the topos in a more realistic way. *Clarián de Landanís* (1518) stated in its incipit: “Fue sacada de lenguaje alemán en italiano por Faderico de Maguncia, obispo de Lanchano, por mandado del sereníssimo rey Fernando de Nápoles, primero d’este nombre. E traduzida y buelta de italiano en vulgar castellano por Gabriel Velázquez de Castillo” (*Clarián de Landanís* 2005, 16; cf. also xvii). Although these details backdate the source text by at least twenty-five years, they sound like a fairly reasonable claim. Indeed, they are more

---

6 There are several variations in the other seven known editions. Most importantly, no indication of a translation is given in the Medina del Campo (1563) and, based on the latter, Lisbon (1566) editions (Eisenberg and Marín Pina 2000, #1958, #1959), likely not by oversight but because a dedication letter by the bookseller Benito Boyer emphasizes the role of “historias fingidas” and “ficiones” for teaching by example.

7 Daliarte is a character in the Portuguese original. Interestingly, it is Moraes who in his dedication talks about a fictitious original: “Isto me moueo ver se acharia outra antigualha, que podesse tresladar, pera o q[ue] co[n]uersei Alber de Renes em paris (famoso cronista d[e]ste te[m]po): e[m] cujo poder achey algu[n]has memorias de nações estranhas: & a[n]treelas ha cronica de Palmeirim dinglaterra filho de do[m] Duardos: tam gastada da antiguidade d[e] seu nacime[n]to, que co[m] assaz trabalho a pude ler: Tresladeya por me parecer que pola afeçã[m] [sic] de seu pay se estimaria em toda parte” (Moraes 1567, 1v).



specific than what authentic translations such as *Morgante* (1533), based on Luigi Pulci's poem, or *Renaldos de Montalvan* (1523) have to say in their respective incipits: "nuevamente de lengua toscana en castellana traduzido" (*Morgante* 2010, 15) and "los dos libros [...] llamados en lengua toscana el *Enamoramiento del emperador Carlos Magno*" (*Renaldos* 2001, 63).<sup>8</sup> Nevertheless, the topos was pure invention in the case of *Clarián*. Moreover, the second volume (1522) by one Álvaro, a physician, avoided all references to translation, and instead emphasized the positive aspects of fictional tales. Two further continuations did employ the translation trope: *Floramante de Colonia* (1550) says "nueuamente trasladada de Aleman" in the colophon and includes a poem by the translator, and *Lidamán de Ganail* (1528) states "saca[do] [...] del lenguaje alemán en vulgar castellano" (quoted in Díaz-Toledo 2002, 7).<sup>9</sup> From the Greek, but also via German, comes *Philesbián de Candaria* (1542); the prologue of *Florando de Inglaterra* (1545) says it is from an English source, as do the two parts of *Florambel de Lucea* (both 1532). Finally, while *Floriseo* (1516) specifies no language for its original (the context might suggest both "Bohemian" and Latin), its continuation, *Reimundo de Grecia* (1524), turns once more to Italian ("Reymundo de Grecia" 2014, 8).

There is one more trope which cannot be said to add to the credibility of the pseudotranslations. Several romances follow Montalvo in combining the nod to an original source with the mention of a wise magician-chronicler, such as "el sabio Fristón" (Fernandez 1997, xix) in *Belianís de Grecia* (1547; from the Greek, according to the title page and colophon). Fristón all but disappears from parts III–IV (1547); we only learn that the rather abrupt ending was due to the fact that he lost the rest of his manuscript ("Belianís de Grecia" 2013, 37, 927). Another chronicler is found in *Cirongilio de Tracia* (1545; from the Greek of Novarco via the Latin of Promusis); and the same is true for the already-mentioned *Felixmarte de Hircania*. Furthermore, the Latin source for *Valerián de Hungría* (1540) was supposedly written by the wise Arismenio and given to the author by a Hungarian visitor at Worms (*Valerián* 2010, 5). Finally, King Artidoro wrote the Greek text of *Leandro el Bel* (1563, title page), the continuation of *Lepolemo* (1521). The earlier romance, however, was not only "co[m]puesta en arabigo por Xarto[n]" (title page) but included a "Prologo del Autor Moro sacado d[e] arauigo en castellano" (f. +ij r), and, in 1548, a further translator's prologue (which might have been on the verso of the

<sup>8</sup> A continuation of *Renaldos*, *La Trapesonda* (1533) drops all references to a source text.

<sup>9</sup> I was not able to verify the status of yet another, *Libro tercero de don Claria[n]* (Toledo: Juan de Villquirán, 1524), but the British Library catalogue describes its incomplete copy (C.62.i.13) as "purporting to be a translation from the German" ([http://primocat.bl.uk/F?func=direct&local\\_base=ITEMV&doc\\_number=000710469](http://primocat.bl.uk/F?func=direct&local_base=ITEMV&doc_number=000710469) [31 January 2019]; see also Eisenberg and Marín Pina 2000, 297).

missing title page in the first edition).<sup>10</sup> This was perhaps inspired by *Amadís de Grecia*, which also features a “Prólogo del coronista y gran sabio Alquife” (De Silva 2004, 5). On the other hand, *Olivante de Laura* (1564) does not seek to reconcile the contradictions of a prologue that tells about the discovery of an old Spanish-language manuscript corrected for the present edition, on the one hand, and the bookseller’s dedication letter, which speaks of commissioning a translation of a supposed Greek original that he found in France, on the other (“esta dulce historia [...] que entre otros libros antiguos de Francia truxe, y la hize traduzir de lengua Griega en Castellana”; f. A2r).

Other romances, like *Lidamor de Escocia* (1534), supposedly from the Italian, create a dense referential system of fictitious chronicles (see Sáenz Carbonell 1999, 7–9). This is also the case with Cervantes’s two parts of *Don Quixote*, even though the spurious second part by Avellaneda (1614) only half-heartedly acknowledges the fiction at the beginning of chapter one. *Arderique* (1517) does not even bother to specify which “le[n]gua estra[n]gera” it is from, but nevertheless puts this phrase on the title page (*Arderique* 2000, 1), and may in fact be based on authentic Catalan sources (Carpenter 2000, ix). In turn, *Tirante el Blanco* (1511), undoubtedly translated from Catalan, says nothing about this fact, and does not even include the original’s reference to a (possibly authentic) English-language source (Hauf 2008, 14, 64). *Oliveros de Castilla* (1498), which has an authentic French original, additionally emphasizes (like the French version) that it is from a fictitious English chronicle, perhaps in Latin, which is not true. Supposedly from the Latin, too, are *Rosián de Castilla* (1586, title page) and the *Espejo de Príncipes y caballeros*, specifically part I (1555; incipit, prologue, colophon),<sup>11</sup> while part II (1580) talks of translation in the *explicit*, but does not identify a source language. The third part (1588) instead adds a prologue about a discovered manuscript, a source that is presented to the author/narrator as a bilingual Greek and Latin text.

\*

This situation leaves us with the following numbers: from a total of sixty-seven romances, only nine do not mention any kind of source text (such as *Polindo*, 1526), and a further eight purport to be reworked older texts in Spanish. The rest, fifty romances in total, or 75 %, mention translations of some kind, whether they are real or invented, actual or pseudotranslations. Not all of them, needless to say, make

---

<sup>10</sup> A handwritten copy does replace the title page, including the woodcut, but there is no trace of the second prologue.

<sup>11</sup> Occasionally (I, 16, 24), Assyrian chronicles are also mentioned as sources for the text.

use of this construct in the course of narration. This overview also takes into account some still more complicated (but comparatively well-researched) cases not mentioned so far, like adaptations of the *Tristan* matter (*Tristán de Leonís*, 1501; *Tristán el Jóven*, 1534) and the Graal stories (*El baladro del Sabio Merlín*, 1498; *La Demanda del sancto Grial*, 1515), which all have different strategies to refer to partly authentic sources. This is true also for texts from Italian sources: *Guarino Mezquino* (1512) acknowledges its direct source text; *Morgante* was based on Pulci's poem, and *Baldo* (1542) in part on Teofilo Filengo's. With the *Espejo de cavallerías*, the situation is ambiguous, in that the first two parts (1525–1527) are based on Boiardo's *Orlando innamorato*, and a third, *Roselao de Grecia* (1550) continues to refer to (this time fictional) Italian pre-texts.

Either way, it needs to be emphasized that none of these books are in any sense literal translations. In fact, the argument is that there are a number of transformative translational processes, be it the prosification of a long epic poem that changes its message and style (see Gómez Montero 1989, 2002), the combination of different source texts, or, indeed, the fictionalization of translating, all of which have tangible consequences. Paratexts usually determine our way of reading, so even minor indications may have a decisive influence on the reader's perception of a text. If all translation may be considered a "re-contextualization" of "de-contextualized" originals that usually comes with changes and modifications that are not incidental but lie at the root of the transfer process (Rössner and Italiano 2012), this is especially true for the early modern period. It is very rare to have as many examples of similar yet different texts within a single genre as we do with the *libros de caballerías*. Their variations are well suited to clarifying the workings of early modern narrative. In other words: while it sometimes suffices to treat the references in question as a topos, in the majority of cases they open up a range of consequences for the way texts can be read. In all instances, the books also need to be contextualized within the wider tradition of translation in Spain and elsewhere (Pym 2000; Cartagena 2009; Alvar 2010). On these aspects, more careful studies will have to be carried out, but the present overview should serve as a first step toward a differentiation that is very promising for the further study of the *libros de caballerías* and early modern narrative as a whole.

## Works cited

- Alvar, Carlos. *Traducciones y traductores: Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Apter, Emily. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

- Arderique (Valencia, Juan Viñao, 1517)*. Ed. Dorothy Molloy Carpenter. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Baumgartner, Emmanuèle. “Les Techniques narratives dans le roman en prose.” *De l’histoire de Troie au livre du Graal: Le temps, le récit (XIIe–XIIIe siècles)*. By Baumgartner. Orléans: Paradigme, 1994. 93–116.
- Belianís = Libro primero del valeroso [...] Principe do[n] Belanio*. [Burgos]: [Muñoz] 1547.
- “Belianís de Grecia (Tercera y Cuarta Parte): Edición y estudio.” Ed. Laura Gallego García. Doctoral thesis. Universitat de València, 2013. <http://roderic.uv.es/handle/10550/27852> (30 March 2018).
- Carpenter, Dorothy Molloy. “Introducción.” *Arderique (Valencia, Juan Viñao, 1517)*. Ed. Carpenter. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000. vii–xli.
- Cartagena, Nelson. *La contribución de España a la teoría de la traducción: Introducción al estudio y antología de textos de los siglos XIV y XV*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.
- Clarián de Landanís (Libro I)*. Ed. Antonio Joaquín Gonzáles Gonzalo. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Demattè, Claudia. *Félix Magno (Libros III–IV): Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- De Silva, Feliciano. *Amadís de Grecia*. Ed. Ana Carmen Bueno Serrano and Carmen Laspuertas Sarvisé. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Díaz, Juan. *Lisuarte de Grecia = El octavo libro de Amadís [...] Lisuarte*. Seville: Jacobo Cromberger, 1526. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037677&page=1> (30 March 2018).
- Díaz-Toledo, Aurelio Vargas. *Lidamán de Ganail: Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Dictys Cretensis. *Ephemeridos Belli Troiani libri*. Ed. Werner Eisenhut. Leipzig: Teubner, 1973.
- Dotti, Ugo. *Vita di Petrarca*. Bari: Laterza, 2004.
- Eisenberg, Daniel. “The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry.” *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. By Eisenberg. New York: Juan de la Cuesta, 1982. 119–129.
- Eisenberg, Daniel, and María Carmen Marín Pina. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2000. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/bibliografia-de-los-libros-de-caballeria-castellanos/> (30 March 2018).
- Fernandez, Jeronimo. *Hystoria del magnanimo [...] cauallero don Belianis de Grecia. Libro primero*. Ed. Lilia E. F. de Orduna. Kassel: Reichenberger, 1997.
- García Rojas, Axayácatl Campos. “Variaciones en centro y periferia sobre el manuscrito encontrado y la falsa traducción en los libros de caballerías castellanos.” *Tirant* 15 (2012): 47–60.
- Gómez-Montero, Javier. “Orlando, il cavaliere casto? Wandlungen eines erotischen Motivs im Orlando Innamorato und in seiner spanischen Prosa-Übersetzung, dem Espejo de cavallerías.” *Ritterepik der Renaissance*. Ed. Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner, 1989. 333–352.
- Gómez-Montero, Javier. “Una poética de la re-escritura para los libros de caballerías.” *Libros de caballerías*. Ed. Eva Belén Carro Carbajal. Salamanca: SEMYR, 2002. 123–133.
- Hauf, Albert. “Nota introductòria.” *Tirant lo Blanch: Text original, València, 1490*. By Joanot Martorell. Ed. Albert Hauf. Valencia: Tirant lo Blanch, 2008. 9–67.
- Jenn, Ronald. *La pseudo-traduction, de Cervantès à Mark Twain*. Louvain-la-Neuve: Peeters, 2013.
- Johnson, Carroll B. “Phantom Pre-Texts and Fictional Authors: Sidi Hamid Benengeli, *Don Quijote* and the Metafictional Conventions of Chivalric Romances.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 27.1 (2007). 179–199.

- Leandro el Bel. Libro segundo del esforçado cauallero de la Cruz [...]*. [Seville]: [Pérez], n.d.  
[http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ175247704](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ175247704) (31 January 2019).
- Lepolemo = Chronica de Lepolemo [...]*. Valencia: Juan Jofre (a cuesta de Juan de Molina), 1521.  
[http://catalog.bnc.cat/record=b1558117~S13\\*cat](http://catalog.bnc.cat/record=b1558117~S13*cat) (30 March 2018).
- Libro del Caballero Zifar*. Ed. Cristina González. Madrid: Cátedra, 1983.
- Lucía Megías, José Manuel. *Imprenta y Libros de Caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- Lucía Megías, José Manuel. “Edición de los fragmentos conservados del Amadís de Gaula medieval: The Bancroft Library: University of California, Berkeley, UCB 115.” *Amadís de Gaula 1508: Quinientos Años de Libros de Caballerías*. Madrid: Biblioteca nacional de España, 2008. 80–92.
- Lucía Megías, José Manuel, and Emilio José Sales Dasí. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI–XVII)*. Madrid: Laberinto, 2008.
- Marín Pina, María Carmen. “El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles.” *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. María Isabel Toro Pascua. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994. 541–548.
- Marín Pina, María Carmen. “Motivos y tópicos caballerescos.” *Miguel de Cervantes: Don Quijote de la Mancha: Volumen complementario*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxía Gutenberg 2004a. 896–938.
- Marín Pina, María Carmen. “Introducción.” *Palmerín de Olivia*. Ed. Giuseppe Di Stefano. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004b. vii–xxxvii.
- Martín Romero, José Julio. “Introducción.” *Febo el Troyano de Esteban Corbera*. Ed. Martín Romero. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. vii–xxxiii.
- Mérida Jiménez, Rafael M. “Las ejemplares historias fingidas de Montalvo.” *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca: Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII–XVII)*. By Mérida Jiménez. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2013. 133–162.
- Montalvo, Garcí Rodríguez de. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1988.
- Montalvo, Garcí Rodríguez de. *Sergas de Esplandián*. Ed. Carlos Sainz de la Maza. Madrid: Castalia, 2003.
- [Moraes, Francisco de]. *Cronica do famoso & muito esforçado caualleiro Palmeirim Dinglaterra [...]*. [Évora: André de Burgos, 1567]. Ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo. <https://www.univer.sodealmourol.com/edicoes/pi-i-ii-ivora-andre-burgos-1567> (30 March 2018).
- [Moraes, Francisco de]. “Palmerín de Inglaterra: 2ª parte (1548).” *Libros de Caballerías: Segunda parte*. Ed. Adolfo Bonilla de San Martín. Madrid: Bailly, 1908. 187–374.
- Morgante: Libro I de Jerónimo de Aunés*. Ed. Marta Haro Cortes. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Olivante de Laura*. Barcelona: Claudio Bornat, 1564. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000149352&page=1> (30 March 2018).
- Ortúñez de Calahorra, Diego. *Espejo de príncipes y cavalleros [El cavallero del Febo]*. Vol. 1. Ed. Daniel Eisenberg. Madrid: Espasa-Calpe 1975.
- Palmerín de Olivia*. Ed. Giuseppe Di Stefano. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Platir (Valladolid, Nicolás Tierri, 1533)*. Ed. María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Primaleón = Libro segundo de Palmerín que trata [...] de Primaleon*. Ed. Lilia Elda Ferrario de Orduna et al. Kassel: Reichenberger, 2004.

- Pym, Anthony. *Negotiating the Frontier: Translators and Intercultures in Hispanic History*. Manchester: St. Jerome, 2000.
- Renaldos = *Libro del noble y esforçado & inuencible cauallero Renaldos de Montaluan: Critical edition*. Ed. Ivy A. Corfis. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001.
- “Reymundo de Grecia.” Ed. Ivy A. Corfis. *Tirant 17* (2014): 5–200.
- Rizzi, Andrea. “When a Text Is Both a Pseudotranslation and a Translation: The Enlightening Case of Matteo Maria Boiardo (1441–1494).” *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Ed. Miriam Shlesinger, Daniel Simeoni, and Anthony Pym. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins 2008. 153–162.
- Rössner, Michael, and Federico Italiano. “Translatio/n: An Introduction.” *Translatio/n: Narration, Media and the Staging of Differences*. Ed. Italiano and Rössner. Bielefeld: Transcript, 2012. 9–16.
- Sáenz Carbonell, Jorge Francisco. *Lidamor de Escocia [...]: Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Santoyo, Julio César. “Seudotraducciones: Pre-textos & pretextos de la falsificación.” *Mundus vult decipi: Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*. Ed. Javier Martínez. Madrid: Ed. Clásicas 2012. 355–366.
- Sanz Julián, María. “De la *Ilíada* a *Ein hübsche Histori*: Panorámica de la materia troyana en Europa.” *Troianalexandrina* 10 (2010): 35–70.
- Syrovoy, Daniel. *Tilting at Tradition: Problems of Genre in the Novels of Miguel de Cervantes and Charles Sorel*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2013.
- Syrovoy, Daniel. “Translation, Transmission, Irony: Benoît de Sainte-Maure and the Trope of the Fictional Source Text in Western Literature before Cervantes.” *Taking Stock – Twenty-Five Years of Comparative Literary Research*. Ed. Norbert Bachleitner, Achim Hölter, and John A. McCarthy. Leiden and Boston: Brill 2020. 447–492.
- Valerián de Hungría de Dionís Clemente*. Ed. Jesús Duce García. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Vanacker, Beatrijs, and Tom Toremans. “Pseudotranslation and Metafictionality.” *Interférences littéraires/Littéraire interferences* 19 (2016): 25–38.
- Watier, Louis. “‘La mode était alors que ces sortes d’ouvrages ne devaient pas être originaux ....’ La traduction fictive: motifs d’un topos romanesque.” *Interférences littéraires/Littéraire interferences* 19 (2016): 139–154.

**Daniel Syrovoy** studied Comparative Literature at the University of Vienna and wrote his doctoral dissertation on Miguel de Cervantes and Charles Sorel. He has recently spent several years researching the history of Habsburg book censorship between 1750 and 1848, but has now returned once again to early modern studies.



Didier Coste

# Versification and Prosification as Translation

**Abstract:** There are occasional studies of the interlingual translation of verse into verse and into prose, but versification of a prose “original” within the same natural language is very seldom, if ever, considered as translation, even though it fulfills the criteria of conversion, paraphrase, interpretation, and communicative mediation for a different readership that are characteristic of the translational process. Prosification began at least in the Middle Ages, and it has acquired an irrepressible momentum in Western literatures since the eighteenth century with the emergence of the modern notion of literature and the ever-increasing proportion of narrative fiction in the corpus. Nevertheless, it is largely ignored by literary historians and theorists, except in the case of the “prose poem.” After establishing essential working definitions of the notions involved, and evoking some historical examples of interlingual prosification and versification (particularly French translations of *Paradise Lost*), this article proposes to develop a systematic approach to intralingual versification and prosification as translational phenomena that display a similar productivity and betray the same aporetic limits as interlingual translation. They often reveal deep trends in the concepts of language, form, and representation that prevail in a particular literary culture.

**Keywords:** Chateaubriand, formalism, Milton, prosification, translation theory, versification

## 1 Introduction

The choice of this unusual topic is largely motivated by my practice, for almost as long as I can remember, of writing in three different languages and in widely different genres, and experiencing from the start, whether as an apparently autonomous writer or as a largely heteronomous translator, the impact of a sharp distinction between verse and prose. A scholarly approach to forms of intralingual translation and the theorization of this phenomenon soon became necessary to make sense of my own writing and to understand how and why Western generations before mine, more and more obsessed with the self-reflexive text, had invested such effort into blurring the borders between genres of discourse. My first two books, published simultaneously in 1963, were one of prose fiction and one of lyrical poetry respectively. Belonging, by choice as well as necessity, to a highly reflexive and self-reflexive generation of writers – one that



saw spontaneity as a construct, improvisation as the fruit of long and intensive training, and originality as the end-product of multiple imitation – I could not but be struck by the seduction of inviting parallels between the prose/verse and the language A/language B confrontations and alternatives in writing and translation.

On the other hand, while, in the poetic sphere, in-betweenness has become highly valued and a matter of course,<sup>1</sup> first in the West, then worldwide, it remains mostly rejected in translation, which would hint at a reluctance not only to actively mix, miscegenate, and bastardize mother-given languages, but also to accept the constitutive inner plurality of literary language. The interchangeability of prose and verse, the demotic banalization, if not the socio-economic obligation, of using intermediate, vaguely defined forms in poetry would therefore offer additional proof of the linguistic and cultural unity of each natural language. Banning source-oriented, linguistically and culturally hybrid or mestizo translation and writing would, meanwhile, reinforce borders similar to those that some neo-essentialist theorists still want to rebuild today between fact and fiction, history and project, account and expression.

I am well aware that it is a risky business to treat verse and prose as neatly distinct but mutually translatable languages within a single natural language (inasmuch as the contours of a natural language can be drawn clearly enough to validate the hypothesis of its unity). This attempt is not only exposed to major objections on the part of “national” literary scholars; it may also be viewed suspiciously by the discipline of comparative literature insofar as the specificity and *raison d’être* of the discipline has been defensively and offensively defined as the study, side by side, of literatures in different natural languages and their relations. I am not sure that the present theoretical exploration of versification and prosification as translational acts of speech will be understood by all as a possible extension of the field of exercise of comparative literature methodology, but I do hope it can provide new insights into these methods and their ideologies, rather than jeopardize the most basic assumptions of the discipline by making, for example, English, French, or Spanish literary studies pass for comparative literature.

---

**1** Modernism began with free verse and the poem in prose. With prose having occupied almost the whole space of poetry, in-betweenness found many other grounds and justifications in post-modernity, through the highlighting of impermanence, passage, transitivity rather than transmission, and the deliberate blurring of borders and contours of genres, disciplines, and modes of thought in discourse. The twilight zone between poetry and philosophy (Michel Deguy) is paralleled by the translation zone and akin to the subconscious. See Claude Mouchard (1999).

More resistance is likely to come from the camp of translation studies, whether it is still primarily concerned with communicational equivalence,<sup>2</sup> or sacralizes the great “Untranslatable,” since both versification and prosification are precisely the kind of translational processes that sorely thwart the notion of equivalence and at the same time radically deny the primacy of untranslatability.

There exist hundreds of treatises of metrics and versification, in ancient as well as in modern languages, even in “smaller” languages, such as Catalan.<sup>3</sup> Learning to write Latin and later “classical” modern-language verse was part and parcel of the humanities in Western secondary education for centuries. Attempts were made to restore some of this training as late as the 1980s in France, with Henri Bonnard’s handbook *Procédés annexes d’expression* (1986), reprinted until 1995. It was rightly thought that the skill of versification was an important aspect of persuasive rhetoric, not just an obsolete pastime. Nevertheless, if a few historical and critical studies of prosification have been carried out and published,<sup>4</sup> mainly in the fields of medieval studies and the translation of epic, lyric, or dramatic poetry in verse, the age-old practice of converting verse into prose does not seem to have been consistently theorized; it is as if it were not rule-governed. When prose is seen as the first nature of language, spontaneous, expressive, and communicative, returning to nature is only natural; it would not need a grammar. The word *prosification* itself did not appear in English before the mid-nineteenth century, and remains rarely used.<sup>5</sup>

Before trying to let the unconscious, underlying aspects of this striking asymmetry rise further to the surface, I must first of all propose some basic definitions of verse and versification and of prose and prosification in order to suggest (1) how and why they can be considered as translational acts, and (2) how they are comparable in view of what they share (or not) in terms of writing/rewriting and reading/interpreting (“transreading”).

---

2 See for example, Baker (1992) and, for a critique, my forthcoming article: “Conversion is the Limit, or The Receding Horizon of Equivalence.”

3 Oliva i Llinàs (1980).

4 See, for example, Godzich and Kittay (1987).

5 It does not appear a single time in Garret Stewart’s article on “Prose” (2018), although this author is well aware that “prose is a fabrication, not a linguistic axiom. It has a complex history well before its intricate literary genealogy. Made, not given, prose comes down to modern use with the form, formally determined, of a world-historical invention.”

## 2 Versification and prosification: Terminology, description, theory

The varied and often awkward definitions of verse and prose currently fall into four categories or include elements from one or more of these categories: (1) definitions by antonymy, predominantly those of prose as “not-verse”; (2) those that draw on etymology; (3) separate technical, formal descriptions; and (4) definitions based on or meant to justify the differential values of prose and verse. For the purposes of the present inquiry, I shall limit myself at present to a combination of the type (2) and (3) definitions, which have a chance of being less biased; I will discuss the other types of definition later.

*Verse*, from Latin *versus*, is the name for texts whose salient formal feature is their composition in discrete units whose phonetic or graphemic characteristics are repeated (return) in other identifiable units of the same text; these units are usually but not necessarily manifested as written lines. The recurrent features may be metric (whether the metre is purely syllabic or accentual, and so on), they may be lettric (the number of letters in each unit), and they can include rhymes, assonances, alliterations, pitch patterns, and so on. The *Online Etymology Dictionary* informs us that “the metaphor is of plowing, of ‘turning’ from one line to another (*vertere* = ‘to turn’) as a plowman does” (“Verse” n.d.). The blocks of signifiers are built and delimited according to formal rules that make them a priori independent from their denotative values.

*Prose*, from Latin *prosus*, itself an abbreviation of “*provorsus* (moving) straight ahead, from *pro* ‘forward’ + *vorsus* ‘turned’” (“Prose” n.d.), is a text type whose salient formal features are linearity and basically continuous flow. Its segmentation is determined by grammar and semantic content (denotative and connotative signifieds). Although it shares the etymon *vertere* with *verse*, the metaphor here is one of pouring, sliding, or driving forth something as carried along a downwards slope. Prose, like any other text type, may certainly include repeated signifiers; if of a certain length, it will inevitably repeat signifiers such as tool words (determinants, prepositions, conjunctions) or punctuation marks, but their regularity is absent or minimal, and semantically functional: whenever the recurrence of signifiers is not determined by compulsory grammatical rules, they will recur only for the sake of internal referentiation or semantic emphasis.

*Versification*, as defined in Chris Baldick’s dictionary (2001, 272), consists of the “techniques, principles, and practice of composing \*VERSE, especially in its technical aspects of \*METRE, \*RHYME, and \*STANZA form,” or is “the conversion of a prose passage or work into metrical verse form.” I treat the word “metrical” here with caution because I can see no reason to limit the verse thus produced to

syllable, stressed syllable, or long- and short-syllable counts. As noted before, there are other possible criteria for defining verse, most of them realized in ancient and modern texts in many languages.

It is worth noting that versification, in this dual definition, is strangely cleft into two different practices according to its dependence or not upon a pre-existing text, although one could hardly convert prose into verse without composing verse, or compose verse without selecting and arranging available, extant linguistic material whose functions in linear speech are principally grammatical and semantic. From these considerations, we can infer that Baldick, together with most literary historians and theorists, places versification in the processual category of translation, undervalued as a subordinate, secondary, or even ancillary manner of text-production, while still denying the plurality of “lects” within one natural language and therefore the phenomenon of intralingual translation that is our present object of inquiry.

When some glossaries do not deign to dedicate an entry to *prose*, it comes as no surprise that *prosification* is absent from all those I was able to browse in French and in English, even though the word was used over one and a half centuries ago and the phenomenon it refers to is age-old. The only current definition I could find is a negative value-laden one from the simplified version of the *Oxford English Dictionary*: “The action of prosifying; conversion into prose; an instance of this” (“Prosification” n.d.). And the entry for *prosify* states:

1 [*with object*] To turn into prose; to render dull or unpoetic.

2 [*no object*] To write prose, especially of a dull or tiresome nature. rare.

Origin

Late 18th century; earliest use found in Elizabeth Carter (1717–1806), poet, translator, and writer. From prose + -ify, after *versify*. (“Prosify” n.d.)

Note that the first acceptance of *versification* is the action of “composing verse,” but the intransitive use of *prosify* for “composing prose” is both rare and essentially restricted to a disparaging comparison with *versify*. This is in agreement with its “prosaic” derivation and the notion of “prose of the world”:<sup>6</sup> prose would be adequate only for material transactions, objects, for the body as a functional or dysfunctional thing (as seen by the medical sciences, not as it is transfigured by desire or the spirit). Given the perceived lack of a rule-governed text-production process in prosification, it is seen by most as an aesthetically inferior, degrading

---

6 Made famous by Maurice Merleau-Ponty (1973). Poetry, like painting, would be, according to this vision, the language able to “appropriate correspondences, questions and answers which, in the world, are revealed only inaudibly and always smothered in the stupor of objects” (47).

action when compared with versification. The early advocates of prosification, from A. M. Ramsay to John Symonds, however, extolled it on the grounds of its clarity and flexibility, its moral simplicity, or its transparent adaptability to an abstract, disembodied science of reality:

This zeal for greater rigor of thought was instrumental in developing a new vehicle of language. The time had come at length for separation from poetry, for the creation of a prose style which should correspond in accuracy to the logical necessity of exact thinking. Prose accordingly was elaborated with infinite difficulty by these first speculators from the elements of common speech. It was a great epoch in the history of European culture when men ceased to produce their thoughts in the fixed cadences of verse, and consigned them to the more elastic periods of prose. (Symonds 1880, 16–17)

The same apologists had a much harder time trying to equate the “beauties” of prose writing to those of verse. In fact, they would generally resort to verse and poetic or poematic features abundantly inserted into the prose text. Bakhtin (1984, 200), much later on, would mark the moment of “prosification of the lyric” as one that made polyphony/plurilinguism possible within literary narrative, breaking the forced homogeneity of poetic discourse in verse:

Poetic speech in the narrow sense requires a uniformity of all discourses, their reduction to a common denominator [...] (not until the twentieth century is there a drastic “prosification” of the lyric). The possibility of employing on the plane of a single work discourses of various types, with all their expressive capacities intact, without reducing them to a common denominator – this is one of the most fundamental characteristic features of prose. (Bakhtin 1984, 200)

Bakhtin acknowledges that there is nevertheless a measure of heterogeneity in (traditional) poetic discourse, but contemporary stylistics, he says, is still under the influence of an exclusive concern for classical “semi-conventionality.” Prosification, rather than versification, is obviously, then, a site of motivated unthought. In the next section, I will use the notion of translation not as a metaphor but as a paradigm of text-production in order to unearth, if possible, the repressed in the unthought just mentioned.

### **3 The practice and paradigm of prosification and versification in translation**

I propose the following descriptive and functional working definition of translation: “Translation is the substitution of new signifiers for those of an extant text,

within the same semiotic system, in order to produce similar textual effects on the receiver of the new text produced.” This definition differentiates translation from adaptation and *ekphrasis* or illustration, as well as from summary and commentary, but not from paraphrase, which was labelled by Dryden, quoted by Cuddon (1999, 638), a “translation with latitude.” Translation is most commonly used to make the initial text’s effect, or some of it, accessible to receivers who are speakers of a different language from that of the initial text, but it is not by far its only function.

Prosification (prose conversion), very often, and versification (verse conversion), more rarely, are predominantly but not exclusively found in the context of translingual transfer commonly known as translation in its narrow sense, and they are generally associated with the three necessary dimensions of poetry (melopoietic, phanopoietic, and logopoietic). The corresponding practices in the field of poetry translation and the debates around them, or the absence of the same, are ideologically and aesthetically revealing when it comes to the concept and status of poetic discourse in different or mixed historical sociocultural contexts. But, beyond the realm of poetry, they can constitute indicators of implicit theories of language and communication and systems of social cohesion. This is why I shall first survey a few examples of the translational prosification of verse poetry before approaching some more enigmatic cases of versification.

Chateaubriand was obsessed with Milton. When he finally (re)translated the complete *Paradise Lost* (Milton, trans. Chateaubriand 1861 [1836]), in prose, in the months or years preceding its publication in 1836, he was in his late sixties and he had been acquainted with this work and with the English language for many years. French prose translations of *Paradise Lost*, as well as several verse translations and complete or selected adaptations in verse, had been produced and published before Chateaubriand’s own strenuous effort.<sup>7</sup> Chateaubriand alludes to one of them, blaming it harshly for its inaccuracy, including the omission of entire scenes.<sup>8</sup> Another verse translator, Jacques Delille, a major figure of late eight-

---

7 The first known French translation of *Paradise Lost*, by Dupré de Saint-Maur, “avec les remarques de M. Addisson,” published as early as 1729, was in prose and often reprinted. It was followed by Louis Racine’s translation in 1755. Fénelon’s *Télémaque* was certainly influential in giving dignity to prose versions of epic poems. The verse translations included those by the Abbé Leroy (1775), Beaulaton (1778), and Jacques Delille (1802).

8 “J’ai lu toutes les traductions françaises, italiennes et latines que j’ai pu trouver” [I have read all the French, Italian and Latin translations that I was able to find] and “Tout le monde, je le sais, a la prétention d’exactitude: je ressemble peut-être à ce bon abbé Leroy, curé de Saint-Herbland de Rouen et prédicateur du roi: lui aussi a traduit Milton, et en vers!” [I know that everybody lays claim to accuracy: maybe I am like the good old Abbé Leroy, parish priest of Saint-Herbland in

eenth-century French poetry, who had already translated Virgil's *Georgics* and *Aeneid* to great public acclaim, is never mentioned, although his complete works, including the translation of *Paradise Lost* (1802),<sup>9</sup> had been republished in one volume as late as 1833, and *Le Paradis perdu* itself separately a year earlier. Ignoring Delille was no doubt the most efficient way of showing contempt and avoiding any suggestion that the vicomte was trying to rival him with different tools; this silence paved the way for Sainte-Beuve's slaughtering of Delille in his infamous article of 1837.

While the single prefatory remark of Milton on his poem was a "Note on Verse" in which he justified his choice of heroic blank verse and emphatically rejected end-of-line rhyming, Delille used paired rhymed *alexandrins*. Chateaubriand preferred prose in the name of what he calls strict literal, word-for-word rendering, but also alleging that this text type often favours "harmony." It would be amusing to speculate on the extreme, almost ridiculous weakness of Chateaubriand's own verse<sup>10</sup> as a reason for his choice of prose, but, if the same hypothesis could apply to Gramont, another execrable Romantic poet and translator of Petrarch in prose, it would certainly not explain Baudelaire's and Mallarmé's choice of prose renderings for Edgar Allan Poe's poetry in verse. I would suggest that early prosifications of foreign and ancient poetry sought to approximately "reproduce" semantic content (descriptions, narrative or reported speech, maxims, and argumentation) for the general reader, but, after the culmination of the neoclassical, elegant *belles infidèles*, prosification, by Chateaubriand, the Comte de Gramont, and subsequent others, represents a change of paradigm. From now on, it will become obvious, with Baudelaire's prose rewriting of his own poetry in verse, that prosification appears as both a form of translation and something that can offer a mutual and distant vision of prose on verse, and of verse on prose. Thus, at the very moment when prose is about to acquire an equal aesthetic dignity, when prose and verse are becoming equivalent languages, they become more separated, unable to touch each other in the distorting mirror they present to each other. Their mutual translatability becomes a sure sign of the impossibility of one faithfully representing the other, of their lack of interchangeability.

---

Rouen and court preacher: he too has translated Milton, and in verse!] (Chateaubriand's foreword to Milton, trans. Chateaubriand 1861 [1836], xiii, xiv; my translation).

<sup>9</sup> Milton, trans. Delille (1820 [1805]).

<sup>10</sup> "Ce chèvrefeuille atteint d'un vent léger qui fuit," or "Et cependant mes yeux demandoient ce rivage; / Et cependant d'ennuis, de chagrins dévoré, / Au milieu des palais, d'hommes froids entouré, / Je regrettois partout mes amis du village" are two edifying examples from Chateaubriand (1861 [1790], 534–542). M.-E. Bougeard-Vetö (2008, 125–126) considers that this may be one of the reasons, but not the determinant one, behind Chateaubriand's choice of prose.

Prose and verse are now present, more than ever, as material bodies of signifiers exhibited on the literary scene.

Sainte-Beuve, in his ferocious “literary portrait” of Delille, reprinted in his *Portraits littéraires* with a few more ironical notes, confirms the irreconcilable confrontation of prose and verse, as if they were more like cats and dogs than genres of literary discourse doing their business and fulfilling their respective purposes side-by-side. At the same time, ironizing Delille’s borrowings from written and oral sources, he at once stresses the two-way translatability of prose and verse and denies its validity:

Delille est le metteur en vers par excellence. Tout ce qui pouvait passer en vers lui semblait bon à prendre. [...] Mais la prose surtout, la prose était pour lui de bonne prise. On aurait dit d’un petit abbé féodal qui courait sus aux vilains: rime en arrêt, il courait sus aux prosateurs. Aveugle. non pas comme Homère ni comme Milton, mais comme La Motte, au rebours de celui-ci qui mettait les vers de ses amis en prose, Delille mettait leur prose en vers. Il venait de réciter à Parseval-Grandmaison un morceau dont l’idée était empruntée de Bernardin de Saint-Pierre, ce que Parseval remarqua: “N’importe! s’écria Delille; ce qui a été dit en prose n’a pas été dit.” (Sainte-Beuve 1862, 99–100)

[Delille is the versifier par excellence. Anything that could be put in verse seemed to him good to take. (...) But prose mainly, prose was a good catch for him. He acted like a little feudal abbot who attacked the villains: rime in hand, he chased prose writers. Being blind, not like Homer or Milton, but like la Motte, albeit in a contrary manner to the latter, who converted to prose the verse of his friends, he converted their prose into verse. He had just recited to Parseval-Grandmaison a piece whose idea was borrowed from Bernardin de Saint-Pierre. Parseval noticed it: “No concern! exclaimed Delille in reply; what has been said in prose has not been said.”] (my translation)

In 1714, Houdar de la Motte, one of the first and most outspoken advocates of prose against the poetic “convention” of verse and rhyme, published a versified and rhymed translation of the *Iliad*, one that is said to be a selective versification of Anne Lefèvre Dacier’s prose. He had written earlier in one of his discourses that it would be “reasonable” to write and play tragedies in prose: “Car pourquoi, en faisant agir des hommes, ne pas les faire parler comme des hommes? N’est-il pas, j’ose le dire, contre nature, qu’un héros, qu’une princesse asservissent tous leurs discours à un certain nombre de syllabes?” [Why, when we make humans act, not make them speak as humans? Is it not, I dare say, against nature, that a hero or a princess enslave all their speeches to a fixed number of syllables?] (Houdar de la Motte 1859, 12; my translation)

La Motte did not know Greek; we can therefore wonder whether in his versification of a prosified *Iliad*, he was sacrificing the improbable semantic accuracy of his version to an established custom, as he would say, or acknowledging the suprahuman grandeur of the Homeric heroes in spite of his “modern” critique of



Homer. This work of la Motte exhibits a very classical taste, belatedly akin to Corneille's diction, which he revered. Let us note that la Motte and Madame Dacier were at loggerheads in the second "Querelle des Anciens et des Modernes,"<sup>11</sup> and that paired-rhyming versification (the same as Delille would later use for his version of *Paradise Lost*), being alien to Greek heroic verse, is not a formal imitation of the "original" *Iliad*, but rather a corrective and ennobling action and a joust in "defence and illustration" carried out *within* the French literary space, even when it ran against the versifier's quest for modernity, originality, and naturalness. Moreover, this reverse intralingual versification, probably not the only one of its kind, obviously suggests the possibility of an endless back-and-forth movement between verse and prose versions of a text in the same natural language that would hardly differ from the boomerang of infinite back translations. The "original" dissolves into a fuzzy, babelized architext; insofar as it is still identifiable, it is now not much more than a pretext for further virtuoso intralingual conversions and recombinations of signifying forms. I can find no better explanation for the recent proliferation of retranslations of Homer, Virgil, and Shakespeare into French. It is becoming clear, therefore, that the real stakes of prosification and versification are theoretical and programmatic, even when retranslation is supposed to help the public to rediscover an "original" text in another language; the showroom provided by these conversions presents samples of experiments induced by general and comparative theories of the verbal work of art.

## 4 The limits of convertibility, and the nature of prose–verse untranslatables

Yet more complex is the 2005 transgeneric, versified ekphrastic novelization of Godard's film *Vivre sa vie* by the Belgian poet, semiologist, and cultural theorist Jan Baetens. The ambiguity of this project, of its fragmented and highly condensed actualization, and the relative inconclusiveness of its multifaceted interpretation by Semir Badir, are remarkable. First of all, Baetens insists that it is not

---

**11** The "Quarrel of the Ancients and the Moderns" was an intense French literary debate at the end of the seventeenth century, later imported by the British and familiarly known there as the "Battle of the Books." The figure and works of Homer were the principal bone of contention between the so-called Ancients, who considered the Homeric poems as the paragon of all poetry, and the Moderns, who labelled such an unconditional admiration "idolatry" and, believing in literary progress, thought that ancient texts could be not only adapted to modern taste, but morally and aesthetically improved.

a mere “transposition” of Godard’s work and justifies this negation by his personal “interest,”<sup>12</sup> the emotional fascination of banality, a love of everyday things that he finds more attractive than Godard’s peculiar and innovative filmic language (the division of the film into chapters, for example). In spite of this, Baetens’s text is divided into fifteen chapter-like, numbered sections, each one in a different metric and stanzaic form, “because banality remains for me the most shimmering topic,”<sup>13</sup> he writes, and it “definitely tells a story”; “the abrupt and systematic changes of form and tonality hopefully suit its peripeties” (my translations).<sup>14</sup> In other words, the verse form and its mutations aim at fulfilling the mimetic function that belongs to conversational prose and the moving picture in realist film. However, when we read the short book as a novel in verse, especially if we declaim it aloud, we are rapidly struck by a number of discrepancies with both the rules of verse composition and the storytelling principle that has been announced. Metric or other proclaimed rules are not respected, creating a systemic dissonance, substituting a list of anomalies for a catalogue of forms. The irruption of metatext at various levels, the insertion of clichéd and non-clichéd similes, plus long emotional sequences that sound more like a Mwawad dramatization than a *fait divers*, often make the storyline elusive, to say the least. Reconstructing it requires background knowledge of the film or the film script. The most intriguing detail of this verse novelization is that it does very little with Michel Legrand’s music and absolutely nothing with Jean Ferrat’s famous song in rhymed verse, “Ma môme” [My Baby], that plays on the jukebox as a tender and ironical counterpoint in the café scene: verse cannot be translated into verse. Does this reticence with regard to the strong melopoetic component of verse signify the drama of the Parisian prostitute? Does it try to represent the chaos and *manque* into which the absence of the photographic image will plunge readers who have seen the film as well as those who have not, or have forgotten it? If verse and prose must be treated as distinct “languages,” independently from the natural languages in which they occur, it does not follow that this always facilitates transfer along the lines of translation across natural languages. Jan Baetens’s experimental work reminds us, intentionally or not, that versification refers to a possible or-

---

12 “*Vivre sa vie* n’est pas seulement un essai de transposer en vers le film homonyme de Jean-Luc Godard (1962). Le sujet de cette œuvre (la prostitution) ainsi que sa forme [...] m’ont finalement moins intéressé que la poésie et l’amour du quotidien” (Baetens 2005, 11).

13 “Comme la banalité reste pour moi le sujet le plus chatoyant qui soit, il m’a paru nécessaire de changer de forme à chaque nouvelle section” (Baetens 2005, 11).

14 “Ce qui suit est bel et bien une histoire, mais racontée avec des ruptures de ton et de forme systématiques, dont j’espère évidemment qu’elles collent aux péripéties du sujet” (Baetens 2005, 11).

der, tragic or Edenic, to the will of the gods or a potential stability, a fixed institutional, social, or sentimental course. Manipulating verse as Baetens does points to the resistance of articulate language, whether as the flow of prose or the cadenced return of verse, to all attempts to gag it.

In a very different realm, Haun Saussy (2016, 17–56), commenting on Jean Paulhan’s notes on Malagasy mock-agonistic, ritually improvised dialogic verbal games, similar in many respects to the Aragonese *jotas de picadillo*, reminds us that, in traditional societies that produce “poetry without poems or poets,” poetry and prose are not mutually convertible and cannot be mixed. It is only, I would think, when and where verbal art becomes professional that the boundary between verse and prose can be crossed, because the prevalence of individuation and appropriation of storytelling, soothsaying, and moral warning by the modern writer raises the barriers between roles in literary communication, and the new border between the rhapsodist or *oidós* and his audience must be crossed. Prosi-fication promotes a rhetoric of proximity.

## 5 Closing remarks

Versification and prosification activate additional constraints on top of the basic grammatical and lexical selection of “natural languages”; they play with the dubious limits between *langue* and *langage*. They do it in terms of appropriateness to actual or virtual situations and scenes of verbal communication, be it oral, written, or mixed. In this way, the languages of prose and verse have a relationship similar to that between mutually intelligible dialects that are nevertheless not used by the same speakers, or that are used by the same speakers for different purposes, as happens when a speaker shifts back and forth from standard conversational speech to slang, a creole, or a regiolect. In fact, prose and verse may present themselves as dialects or as registers. On this uncertain limen, one person’s dialect can be, or become, another person’s register and vice versa, depending on the socio-historical context of communication and performance. Prosi-fication and versification engage the otherness and strangeness of *langue* to itself,<sup>15</sup> denaturalizing both forms and requiring a comparative view of possible texts by the herme-

---

15 Both of them do this when they are explicitly confronted, although Giorgio Agamben (1995, 41) stresses the privilege of verse in this respect: “The *versura*, the turning point which displays itself as *enjambement* [...] constitutes the core of verse. It is an ambiguous gesture, that turns in two opposed directions at once: backwards (*versus*) and forwards (*pro-versa*). The hanging back, this sublime hesitation between meaning and sound is the poetic inheritance with which thought must come to terms.”

neutic as well as the aesthetic reader. But investigating their practice also lets us redefine translation as the *continuation* of the conversation in another language.

Considering prosification and versification as “translations within a single natural language” will not only comfort the now rather banal notion that no language is in fact a *single* language – at least when it is used literarily. It may also help us realize that the perceived/perceivable difference between the constraints of prose forms and verse forms brings different linguistic cultures closer together, showing, for example, that English iambic pentameters or Spanish hendecasyllabic lines of verse and the French *alexandrins* are more similar, more contextually “equivalent” to each other than conversational prose to formal verse within any of these languages. As Pablo Ingberg (2017) aptly puts it, it is a matter of mathematics (arithmetic and geometry, in time and space). Such an approach would benefit from existing methods of comparative reading, but it could be used in turn as an enabling research and pedagogical experiment in inter- and translingual literary comparison. If the products of versification and prosification come to be considered as experimental fields of metalinguistic commonality, or even prototypes of literary universals, world literature would have to resolutely embrace all the oral, graphic, and gestural components of the literary work of art; it would at long last take literature as a manifestation of the social and the inner human body rather than its spiritual negation, its sublimation into signs, or a mere tool, extension, or prosthesis.

A couple of nagging questions remain. One was adumbrated in the early moments of this article, the other one was not.

(1) Can verse and prose be treated as genres, and, if so, would this mean that transgeneric conversions are just another case of translation? An initial response might be that the differentiation between prose and verse is based on a single, formal criterion, while the appellation “genre” should be and has usually been rationally reserved for a particular combination of normative and interpretative criteria. But should we take the term “genre” in the very loose sense of “kind,” verse and prose are not kinds of literary works of art, they are kinds of languages, materials, and structures of expression. Literary genres are not languages from which one work could be translated into another; they are templates.

(2) In all the examples studied above, there existed one or more identifiable pre-texts behind or on the sidelines of the versification and prosification processes. But what happens when one composes, versifies, or prosifies without such a model or counter-model being present in the mental spaces of the speaker and the receiver? Can we still talk of translation then, and if so, what is translated? Does Vikram Seth’s original *Golden Gate* novel, which consists of 590 Onegin sonnets, qualify for the label of “translation” in a similar way to its French translation by Claro? The answer is simple. But again, what happens when there is no known

or even no imaginable antecedent at all? Are we dealing with the same phenomenon as imaginary translations or pseudotranslations? In other terms, in what cultural and linguistic contexts can a text be perceived as transferred from a possible original that was not actualized? When and where can it be treated as written in verse instead of prose or the other way round? And finally, what would the reading of any text as the result of translational prosification or versification entail in terms of the legacy of constraints across cultures? These questions should certainly be on the agenda of a current of comparative literature and literary theory that would not shy away from considering literature as part of the material culture of mankind.

## Works cited

- Agamben, Giorgio. *Idea of Prose*. 1985. Trans. Michael Sullivan and Sam Whitsitt. 1995. Albany: State University of New York Press, 1995.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Baetens, Jan. *Vivre sa vie*. Paris and Brussels: Les Impressions nouvelles, 2005.
- Baker, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. New York: Routledge, 1992.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 2nd ed. Oxford and New York: Oxford University Press, 2001.
- Bonnard, Henri. *Procédés annexes d'expression*. Paris: Magnard, 1986.
- Bougeard-Vetö, Marie-Élisabeth. "Chateaubriand et l'épopée miltonienne: Traduction ou trahison d'un genre." *D'un genre littéraire à l'autre*. Ed. Michèle-Guéret Laferté and Daniel Mortier. Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008. 119–133.
- Chateaubriand, François-René. *Tableaux de la nature (1784–1790)*. 1790. Paris: Garnier Frères, 1861. Vol. 3 of *Œuvres complètes*. By Chateaubriand. 12 vols. 1861.
- Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Rev. C. E. Preston. London and New York: Penguin, 1999.
- Godzich, Wlad, and Jeffery Kittay. *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Houdar de la Motte, Antoine. "Discours à l'occasion de la tragédie d'Œdipe." *Les Paradoxes littéraires de Lamotte, ou Discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de poèmes, réunis et annotés par B. Jullien*. Paris: Hachette, 1859. 1–15.
- Ingberg, Pablo. "Metro y tiempo: Apuntes sobre la traducción del verso de Shakespeare." *Hablar de poesía*. 2017. <http://hablardepoesia.com.ar/2017/10/31/metro-y-tiempo-apunte-sobre-la-traduccion-del-verso-de-shakespeare/> (5 November 2017).
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Prose of the World*. 1969. Ed. Claude Lefort. Trans. John O'Neill. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Milton, John. *Le Paradis perdu*. Trans. Chateaubriand. 1836. Paris: Renault et Cie, 1861.
- Milton, John. *Le Paradis perdu*. Trans. Jacques Delille. 1805. New ed. Paris: L. G. Michaud, 1820.
- Mouchard, Claude. "Deguy aujourd'hui." *Littérature* 114 (1999): 5–16.
- Oliva i Llinàs, Salvador. *Mètrica catalana*. Barcelona: Quaderns Crema, 1980.

- “Prose.” *Online Etymology Dictionary*. n.d. [https://www.etymonline.com/word/prose#etymonline\\_v\\_2709](https://www.etymonline.com/word/prose#etymonline_v_2709) (25 January 2019).
- “Prosification.” *English Oxford Living Dictionaries*. n.d. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/prosification> (5 November 2017).
- “Prosify.” *English Oxford Living Dictionaries*. n.d. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/prosify> (5 November 2017).
- Ramsay, Andrew Michael. “Discours de la poésie épique et de l’excellence du poème de Télémaque.” *Les Aventures de Télémaque, fils d’Ulysse*. By Fénelon. Vol. 1. Paris: Florentin Delaulne, 1717. vii–lviii.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. “XXVI – Delille.” *Revue des Deux Mondes* first period, 11 (August 1837): 273–302. [https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A8tes\\_et\\_romanciers\\_modernes\\_de\\_la\\_France/Jacques\\_Delille](https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A8tes_et_romanciers_modernes_de_la_France/Jacques_Delille) (5 November 2017).
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. “Delille.” *Portraits littéraires*. By Sainte-Beuve. New ed. Vol. 2. Paris: Garnier frères, 1862. 64–103.
- Saussy, Haun. *The Ethnography of Rhythm: Orality and its Technologies*. New York: Fordham University Press, 2016.
- Stewart, Garrett. “Prose.” *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. 2018. <http://oxfordre.com/literature/abstract/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1084> (14 February 2019).
- Symonds, John Addington. *Studies of the Greek Poets*. Vol. 1. New York: Harper and Brothers, 1880. <http://www.gutenberg.org/files/47157/47157-h/47157-h.htm> (5 November 2017).
- “Verse.” *Online Etymology Dictionary*. n.d. <https://www.etymonline.com/word/verse> (5 November 2017).

**Didier Coste**, professor emeritus, Université Bordeaux Montaigne, is a bilingual poet and novelist and a literary theorist who has taught on all five continents. He is currently co-editing a major collection on cultural cosmopolitanism. He has translated many books from English and Spanish into French. His latest published creative work is *Indian Poems* (Kolkata: Writers Workshop, 2019).



Jun He

# Übersetzung, Nachdichtung oder Umdichtung?

Zur Rezeption der chinesischen Lyrik im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts


**Abstract:** Die ersten 30 Jahre des 20. Jahrhunderts zeugten von dem Aufschwung der chinesischen Lyrik im deutschsprachigen Raum. Der vorliegende Beitrag behandelt die drei grob untergliederten Arten der Übertragung der altchinesischen Gedichte ins Deutsche: Übersetzung, Nachdichtung und Umdichtung. Ein Vertreter der wortgetreuen Übersetzung wie der Fachsinologe Erwin von Zach handelte nach philologischen Maßstäben und verfolgte ein pädagogisches Ziel anstatt des Ziels der Unterhaltung. Dichter, vor allem Vertreter des Naturalismus und besonders des Expressionismus wie Arno Holz und Klabund, die des Chinesischen kaum mächtig waren, dichteten den Grundgedanken der chinesischen Vorlagen nach. Bei der Umdichtung geht es um eine vornehmlich politische oder weltanschauliche Nacharbeitung, für welche die Gedichte von Albert Ehrenstein, der durch das revolutionäre China inspiriert wurde und sich der Umdichtung von rebellisch geprägter chinesischer Lyrik widmete, typisch sind.

**Keywords:** chinesische Lyrik, Übersetzung, Nachdichtung, Umdichtung

Die ersten 30 Jahre des 20. Jahrhunderts zählen zu den wichtigsten Phasen für die Rezeption klassischer chinesischer Gedichte im deutschen Sprachraum. Die Art und Weise der Übertragung lässt sich – wenn auch nicht trennscharf – in Übersetzung, Nachdichtung und Umdichtung unterteilen: Unter *Übertragung* versteht man hier den Vermittlungsakt im allgemeinen Sinne, d. h. „ohne Berücksichtigung der Art und Weise des Übertragungsprozesses“ (Ming 1995, 219); *Übersetzung* bezieht sich in dieser Arbeit auf die originalgetreue Übertragung im engeren Sinne; bei *Nachdichtung* und *Umdichtung* geht man von einer freien Übertragung aus, wobei die beiden sich durch eine entweder „poetische oder eher politische Motivation“ (Klawitter 2013, 110) unterscheiden.

---

**Anmerkung:** Dieser Beitrag ist im Rahmen folgender Forschungsprojekte entstanden: 四川省教育厅李白文化研究中心课题项目“李白诗歌在德语世界的传播”（编号LB14-06）；成都市哲学社会科学规划项目“从杜甫诗歌的海外传播看‘诗城’成都走向世界”（编号2015P03）。

Open Access. © 2020 Jun He, publiziert von De Gruyter.  Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.  
<https://doi.org/10.1515/9783110641998-011>



Was die Identitätstypologie der Vermittler zwischen der chinesischen Lyrik und dem deutschsprachigen Leserkreis angeht, sind bei dieser interkulturellen Begegnung vor allem drei Gruppen zu kategorisieren: Erstens Sinologen, die in der Regel nicht dichten; zweitens Autoren ohne (fundierte) Kenntnisse des Chinesischen, die freie Übertragungen oder Nachdichtungen von Lyrik schaffen; und drittens eine kleine Gruppe von Autoren, zu denen sowohl Sinologen (z. B. Arthur Waley) als auch Lyriker (z. B. Günther Eich) zählen, die aufgrund ihrer imponierenden künstlerischen und sprachlichen Kompetenzen in der Lage sind, eine bewundernswerte Kombination von sprachlicher Meisterschaft und poetischer Darstellung herbeizuführen.

## 1 Zum Einzug der chinesischen Lyrik ins deutsche Sprachgebiet

Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts findet die klassische chinesische Lyrik Eingang in den deutschsprachigen Raum; zunächst auf dem Umweg über Frankreich: Man denke an Sinologen wie Abel Rémusat, Stanislas Julien, Louis Bazin und an französische Missionare, insbesondere Jesuiten, die während ihres Aufenthalts in China neben der Missionsarbeit – dank ihres Interesses an chinesischer Kultur – einen wesentlichen Beitrag zur Übertragung der chinesischen Literatur einschließlich klassischer Gedichte geleistet haben. Besonders zu erwähnen sind die beiden chinesischen Anthologien: *Poésies de l'époque des Thang* (1862) von Le Marquis d'Hervey-Saint-Denys und *Le livre de jade* (1867) von Judith Gautier, von denen letztere 1873 von Gottfried von Böhme vom Französischen ins Deutsche übersetzt wurde (*Chinesische Lieder*). Diese Anthologie ist die erste deutschsprachige Ausgabe chinesischer Lyrik und sie weicht deutlich vom chinesischen Original ab. Das rührt daher, dass es sich schon bei der französischen Übertragung um eine Nachdichtung in rhythmischer Prosa handelt, in der das chinesische Original häufig kaum zu erkennen ist. In der deutschen Fassung gehen aufgrund der wiederholten Übersetzung die Elemente der chinesischen Dichtkunst weiter verloren, zumal der Übersetzer versuchte, Gautiers Prosa wieder in Reime zu fassen – mit teils ganz gegenteiligen Wirkungen. Der geringe Anklang dieses Bändchens hatte seine Ursache wohl auch in den soziopolitischen Rahmenbedingungen: Die Gedichtsammlung erschien zwei Jahre nach dem preußisch-französischen Krieg, und ein Kulturprodukt aus dem Land des Gegners fand unter diesen Umständen kein großes Echo in Deutschland (vgl. Schuster 1977, 90).

Nichtsdestotrotz ist die Bedeutung dieses Bändchens nicht zu unterschätzen, weil dem deutschen Lesepublikum zum ersten Mal statt einer lateinischen, franzö-

sischen oder englischen Fassung eine in seine Muttersprache übertragene Version der chinesischen Lyrik zur Verfügung stand. Die intensive Beschäftigung mit klassischen chinesischen Gedichten im deutschsprachigen Raum fand ihre Blütezeit in den 1920/30er Jahren, was zum Teil auf die in Europa modischen Chinoiserien und den Konsum chinesischer Produkte wie z. B. Seide, Tee und Porzellan zurückging. Diese China-Euphorie umfasste bald auch die Bewunderung für chinesische Literatur und Philosophie, die sich in der Nachahmung der chinesischen kulturellen Paradigmen und deren Einbettung in die eigene Kultur widerspiegelte.

## 2 Übersetzung von Lyrik nach philologischen Maßstäben: Erwin von Zach

Bei der buchstäblich originalgetreuen Übersetzung, die besonders von Sinologen wie dem Österreicher Erwin von Zach (1872–1942) favorisiert wurde, wird eine inhaltliche Äquivalenz höchsten Grades angestrebt, wobei die poetische Qualität häufig verloren geht. Nichtsdestotrotz bestand Zach zeit seines Lebens auf dieser streng wortgetreuen Übertragungsweise, in der er eine Reihe von Werkausgaben bekannter chinesischer Dichter wie Li Bai, Du Fu oder Han Yu übersetzt hat. Sein weiterer wesentlicher Beitrag besteht in der Übersetzung des *Wenxuan* (ca. 520–530 v. u. Z.), der bislang frühesten überlieferten Anthologie der chinesischen Literatur. Wegen der schonungslosen Kritik, die Zach an seinen zeitgenössischen renommierten Fachkollegen wie Paul Pelliot übte, und des sich daraus ergebenden Publikationsverbots sah Zach sich gezwungen, seine Übersetzungen zum Teil auf Eigenkosten zu drucken oder schlichtweg auf die Veröffentlichung zu verzichten. Mehrere Jahre nach seinem Tod wurden seine verdienstvollen Übersetzungen dank der würdigenden Arbeit von Seiten des Harvard-Yenching Instituts gesammelt und herausgegeben.

### 2.1 Eigenes Übersetzungsziel

Zachs für das breite Publikum ziemlich pedantisch anmutender Übersetzungsweise liegt der Gedanke zugrunde, dass seine Übersetzungen eben nicht auf den Durchschnittsleserkreis, sondern auf die Fachgelehrten zugeschnitten seien. Er verfolgte einerseits das Ziel, den Studierenden im Fach Sinologie diesbezügliche Fachkenntnisse zu vermitteln und sie an die Fachliteratur heranzuführen. Andererseits dienten Zach, der sich neben der Übersetzung auch philologischen Studien über die chinesische Sprache widmete, die chinesischen Gedichte eher als

Sprachmaterialien zum Zweck der Korporasammlung, der Lexikografie und der Sprachgeschichtsforschung. Zach selbst war bewusst, dass er mit seiner wortgetreuen und unter Umständen sogar wortwörtlichen Übersetzung nur einen äußerst eingeschränkten Leserkreis erreichen konnte, und nicht jene breite Leserschaft, welche die fernliegende, ‚exotische‘ chinesische Lyrik zum Zweck der Unterhaltung konsumierte. Dieses Bewusstsein kam während seines Aufenthalts auf Java in Niederländisch-Ostindien (dem heutigen Indonesien) in seiner Korrespondenz mit Albert Ehrenstein, der ebenso zahlreiche chinesische Gedichte übertragen und etliche Bände herausgegeben hatte, deutlich zum Ausdruck. So betonte Zach bei der Erwiderung an Ehrenstein, der eine ganz andere Übertragungsweise verfolgte, mehrmals sein eigentliches pädagogisches Ziel statt des Zwecks der Unterhaltung (vgl. Näher 2000–2001, 212; 235).

## 2.2 Eigenwillige Übersetzungstaktiken und -paradigmen

In den meisten Fällen lagen Zachs Lyrik-Übersetzungen in der Prosaform vor, in der die metrischen, prosodischen Elemente der chinesischen Lyrik größtenteils unberücksichtigt blieben. Außerdem entwickelte sich bei ihm ein quasi enzyklopädischer Übersetzungsstil, im Rahmen dessen er das Verfahren der sinologischen Forschung, das von der Analogieziehung über die Quellensuche bis zur Dekodierung des Wortsinnes reichte, in den Übersetzungsprozess integrierte. Sein streng akademisches Übersetzungsverhalten lässt sich daran erkennen, dass in seinen Texten die Übersetzungen seiner Vorläufer in europäischen Sprachen wie Latein, Englisch, Französisch, Italienisch usw. oft zum Vergleich herangezogen wurden. Was die Personen-, Orts- und andere historische Eigennamen anbelangt, so wurden die Angaben und Erläuterungen des Artikels in verschiedenen Lexika zitiert. Zach ging bei der Übersetzung in einem strengen philologischen und sinologischen Sinn mitunter so weit, dass selbst die von den chinesischen Lyrikern zumeist implizit eingesetzten literarischen Zitate wieder erkennbar gemacht und erläutert wurden. Diese Methode führte unvermeidlich dazu, dass die poetische Stimmung der ursprünglichen Lyrik in der Übersetzung zumeist verschwand.

Mit seinem individuellen, von ihm entwickelten Übertragungsparadigma, in dem sich eine Mischung von wortgetreuer Übersetzung und gezielt textkritischem Verfahren ausdrückte, bildete Zach einen Gegenpol zu seinem Zeitgenossen Franz Kuhn, der sich auf die eher freie, paraphrasierende Übertragung der populären chinesischen Sittenromane und -novellen mit eher unterhaltendem Charakter konzentrierte.

## 2.3 Kritik an Zachs Übersetzungen

Was die Bewertung der Übersetzungen von Zach angeht, fallen die Meinungen über seine Werke und Persönlichkeit sehr divergent aus. Während einige Sinologen wie Hoffmann und Károlyi (1963, 3; 6) Zachs Beitrag zur Sinologie in Europa sehr hoch einschätzten, galt er Motsch (1999, 102) als ein ungnädiger, scharfzüngiger, selbsternannter ‚Retter‘, dem es jedoch misslungen sei, die Sinologie in Europa zu retten. Im Großen und Ganzen erfreuen sich Zachs originalgetreue Übersetzungen eines guten Rufs, was sich auch an den zahlreichen, zumeist positiven Rezensionen der von Zach übersetzten und später in den USA veröffentlichten chinesischen Lyriksammlungen ablesen lässt. Laut dem deutschstämmigen US-Sinologen Hans H. Frankel (1953, 84) ist es Zach seinem pedantischen Übersetzungsstil zum Trotz gelungen, den eigentlichen Sinn der chinesischen Zeilen präzise wiederzugeben.

In den letzten Jahren hat James R. Murphy, ein Liebhaber der chinesischen Sprache und Amateur-Lyriker in den USA, in Anlehnung an Zachs Übersetzungen sämtliche Werke von Li Bai, Du Fu, Han Yu (Han Yü) und auch das *Wenxuan* (*Die Chinesische Anthologie*) ins Englische übertragen (vgl. Murphy 2018). Obwohl es hier eher um eine Übernahme der in Zachs Übersetzungen vorgenommenen Kompilationsstruktur geht als um eine streng philologische Übersetzung vom Deutschen ins Englische, werden die Auswirkungen der Übersetzungen von Zach, die weithin als der erste Versuch der Übertragung dieser Anthologien gelten, sehr deutlich.

## 3 Nachdichtung

Die Nachdichtung, die als eine freie Übertragungsweise gilt, legt großen Wert auf das intuitive Erkennen der Grundgedanken des Originals und deren Wiedergabe. Klabund (Pseudonym von Alfred Henschke) und viele andere Lyriker, die des Chinesischen nicht mächtig waren, praktizierten diese Form der Übertragung. Auffallend ist, dass diese Dichter vor allem Vertreter des Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus und besonders des Expressionismus sind. Im Hinblick auf die sogenannte ‚Chinoiserie‘ scheint die Nachdichtung der chinesischen Lyrik auf das eigene Schaffen der Dichter erhebliche Auswirkungen gehabt zu haben. So macht Ming (1995) anhand zahlreicher Beispiele auf die Erotisierung und Subjektivierung der chinesischen Gedichte in den Nachdichtungen expressionistisch orientierter Dichter aufmerksam. Diese zwei Taktiken bei der Nachdichtung, nämlich Erotisierung und Subjektivierung, trugen dazu bei, chinesischer Lyrik einen Hauch europäischen Untertons und subjektiver Befindlichkeit hinzuzufügen.

Ähnlich formulierte Klabund sein Arbeitsprinzip: „Manche Säulen des kleinen Tempels mussten versetzt oder umgestellt werden.“ (zit. nach Michalek, 1952)

So nehmen die nachgebildeten Werke dieses Dichterkreises in der Regel den Grundgedanken der chinesischen Vorlagen auf und bewahren auch deren poetische Form. Mit der Nachdichtung, die der Idee einer von Goethe bahnbrechend befürworteten Weltliteratur bzw. einer „Weltpoesie“ im Sinne des Übersetzers von *Schi-King* (*Shijing, Buch der Lieder*), Friedrich Rückert (vgl. Klawitter 2013, 111), folgt, „schafft man einen literarischen und geistigen Raum, wo sich Literaturen aus verschiedenen Teilen der Welt und ihre Leser begegnen und miteinander austauschen“ (Klawitter 2013, 111). Somit erhält man die Möglichkeit, einen Einblick in die Kultur einschließlich der Sitten und Denkweisen anderer Völker zu gewinnen.

### 3.1 Die Nachdichtungseuphorie von Li Bais Lyrik

Die nachgedichtete Lyrik, der eine chinesische Vorlage zugrunde liegt, birgt in sich zumeist chinesische Elemente. Diese können sich in chinesischen Figuren und/oder Gegenständen im Sinne von Bauwerken, Pflanzen, Tieren und Instrumenten konkretisieren, oder sich in typischen Motiven chinesischer Kultur widerspiegeln. Als Beispiele chinesischer Motivik vergleicht Schuster (1991, 94–95) zwei Fassungen eines Gedichtes von Arno Holz mit der Anfangszeile „Auf einem vergoldeten Blumenschiff“ aus demselben Jahr, 1898. Schuster (1991, 94–95) stellt fest, dass Holz jeweils typische Li Bai-Motive übernommen hatte, wie z.B. die ziellose Fahrt, Musik und Gesang, Freunde beim Wein und die Mondwiderpiegelung in der ersten Fassung; in der später variierten Version des Gedichtes fügte Holz das Motiv des Vergessens hinzu. Auch der Dichter Klabund war ein Bewunderer der Lyrik von Li Bai und widmete diesem großen chinesischen Dichter eigens ein Bändchen, das mit *Li Tai-pe* betitelt wurde. Im Fall dieser zeitgenössisch gefärbten Nachdichtung von Li Bai aus der Feder von Klabund erweist es sich jedoch als besonders merkwürdig, dass Klabund aus dem chinesischen Lyriker einen deutschen Expressionisten machte, wie Neumann (zit. nach Schuster 1977, 101) behauptete.

Die begeisterte Rezeption von Li Bai in Deutschland hatte sogar eine Rückwirkung auf China bzw. auf das chinesische Lesepublikum, was ein interessantes interkulturelles Phänomen gegenseitigen Kulturaustauschs darstellt. So brachte Cai Yuanpei (1868–1940), der damals in Deutschland studierte und später nach seiner Rückkehr in China die Position des Rektors der Peking-Universität bekleidete, in einem Brief an seinen Freund Sun Yuxiu vom 20.10.1911 Folgendes zur Sprache:

Ich war vor kurzem in einer deutschen Kleinstadt und besuchte dort eine Schule mit neuester Bildungsidee. Beim Gespräch mit den Lehrern wurde mir ein Aufsatz in einer Zeitschrift gezeigt. Mir wurde mitgeteilt, dass vor 10 Jahren chinesische Lyrik bereits in Prosaform übertragen worden war, während unterdessen deutsche Lyriker unter dem Einfluss der Tang-Gedichte standen, wobei die Auswirkung von Li Bai am stärksten ausfiel. Angesichts dessen habe ich vor, ein Exemplar der sämtlichen Werke von Li Bai bestellen zu lassen. (Gao/Wang 2000, 109, übersetzt von J.H.)

### 3.2 Das Fallbeispiel „Der porzellanene Pavillon“

Es gibt auch Fälle, in denen keine expliziten chinesischen Faktoren im Text wahrnehmbar sind, sodass die Entzifferung des der Nachdichtung zugrundeliegenden chinesischen Originals außerordentlich schwierig ist. Hierzu gehört die Enträtselung der von Gustav Mahler komponierten Gedichtsammlung *Das Lied von der Erde* mit sieben Nachdichtungen. Die Ausgangstexte lassen sich selbst von Experten klassischer chinesischer Literatur – auch mithilfe von Germanisten und Musikologen – nur schwer identifizieren. Der Grund hierfür ist naheliegend, da die Nachdichtung von Hans Bethge statt auf direkte Übersetzungen aus dem Chinesischen insbesondere auf eine freie Bearbeitung des Bandes *Chinesische Lyrik* (1905) von Hans Heilmann zurückgriff, dem wiederum zwei der oben genannten, eher frei ins Französische übertragenen Anthologien zugrundeliegen: *Poésies de l'époque des Thang* und *Livre de Jade*. Auch hier ist ersichtlich, dass die Übertragung der chinesischen Lyrik ins Deutsche stark unter dem Einfluss der französischen Sinologie stand, die sich bereits im 19. Jahrhundert als selbständige Fachdisziplin etabliert hatte. Obwohl einige chinesische Gedichte wegen der mehrfachen Übertragung ihr originales Profil und ihren ursprünglichen Sinngehalt verloren haben, war es dank der intensiven Forschung möglich, alle chinesischen Originale zu identifizieren.

Besonders auffallend ist ein Gedicht von Li Bai, dessen Entschlüsselung am schwierigsten ist, da die Divergenz zwischen der übertragenen und der originalen Version am größten war. Wie Hamao (1995, 92–94) feststellt, basiert die von Judith Gautier nachgedichtete Lyrik „Le pavillon de porcelaine“ (Der porzellanene Pavillon) auf dem Gedicht „Ein Bankett im Pavillon der Familie Tao“ von Li Bai. Gautier hat den Nachnamen Tao im Titel des Gedichts irrtümlicherweise mit „Porzellan“ übersetzt, was wahrscheinlich daran liegt, dass sie sich einerseits auf ihr Wörterbuch verließ und andererseits die realen porzellanenen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 vor Augen hatte, die in der Zeit, als ihr Lyrik-Bändchen erschien, viel Aufsehen erregten (vgl. Hamao 1995, 94). Gautiers Gedichtübertragung in *Le livre de jade* wich entscheidend vom chinesischen Original ab, während die Nachdichtungen von Bethge (*Die chinesische Flöte*) und

Heilmann (*Chinesische Lyrik*), denen die Vorlage von Gautier zugrundelag, dieser, nämlich *Livre de Jade*, manchmal auch nicht strikt folgten. Gautier fokussierte in ihrer Nachdichtung die Szene der Dichter, die miteinander singen und Gedichte improvisieren – ein Bild, auf das in Li Bais Gedicht nur eine implizite Anspielung zu finden ist. Um der Explikation willen fügte Gautier in die Zeilen auch die Interpretation des Kommentators Wang Qi aus der Qing-Dynastie ein (vgl. Hamao 1995, 94). Sein Kommentar bezog sich auf das Eigenwort „Goldenes Tal“ in der letzten Zeile von Li Bais Gedicht, einen in großartiger Natur liegenden Ort, wo im dritten Jahrhundert u. Z. ein äußerst reicher Mann ein luxuriöses Bankett veranstaltete, auf dem die anwesenden Dichter Wein tranken, sangen und mit Lyrik-Improvisationen konkurrierten.

Eine andere Besonderheit dieser nachgedichteten Lyrik besteht in der Beschreibung der Widerspiegelung der Brücke im Teich und der Umkehrung der Szene auf dem Pavillon, die in den vorherigen Zeilen der Nachdichtung zur Sprache kommt, was eine formelle Analogie zum Darstellungsgegenstand und somit bei den Lesern einen Eindruck der Symmetrie hervorruft (vgl. Yu 2007, 225). Auf diese hervorragende Darstellungskunst lässt sich die Popularität dieser chinesischen Lyrik zum Teil zurückführen. Hierzu gehört die gereimte, visuell verblüffende Version mit der Wiederkehr des Anfangswortes am Ende des Gedichtes, die an die von Gautier geschilderte Szene erinnert: Optisch bilden der Brückenbogen und seine Widerspiegelung im Wasser zusammen einen symmetrischen Rhombus.

### Das porzellanene Pavillon.

Li-Bai-Ge.

Lieblich  
 Hell erhebt sich  
 Aus des Sees Mitte  
 Ein Haus, nach Chinesen Sitte  
 Aus Porzellan in grün und weißen Stücken.  
 Dort hin führen Fährgeschwung'ne leichte Brücken,  
 Gleichend ganz des Tigers braun und gelb geflecktem Rücken.  
 Lustig zechende Genossen, welche bunte Kleider tragen, —  
 Erinken klaren, lauen Wein aus Tassen in des Herzens Wohlbehagen,  
 Plaudern frohlich, schreiben süße Verse, die erblühten tief in dem Gemüthe,  
 Stützen rückwärts ihrer seidnen Kleider Armeel und vom Haupte fallen ihre Hälte.  
 Aber in des Wassers leicht bewegten, weiten, wonn'gen, schwanen Spiegelbogen  
 Gleidet einem Halbmond nur der Brücke umgekehrter, seltsamer Bogen  
 Und man sieht die lustig zechenden Genossen all, die bunten,  
 Frühlich plauderns sitzen dort, gestreckt das Haupt nach unten.  
 Und das Lusthaus selber auf des Felsens Rücken,  
 Aus Porzellan in grün und weißen Stücken,  
 Aufwärts nach väter Sitte,  
 In des Sees Mitte  
 Abwärts senkt sich  
 Lieblich

Abb. 1: Der porzellanene Pavillon (Quelle: Böhm 1873, 82)

## 4 Umdichtung

Bei der Umdichtung geht es um „eine vornehmlich politische oder weltanschauliche Nacharbeitung“ (Klawitter 2013, 102). Hier soll vor allem auf die Werke des österreichischen Lyrikers Albert Ehrenstein (1886–1950) eingegangen werden. An seinen Umdichtungen, die einen deutlich gegenwartsbezogenen Charakter haben, kann man „den Wandel der diskursiven Funktion von Dichtung“ (Klawitter 2013, 110) erkennen, die während der ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts für das Selbstverständnis moderner Literatur eine zunehmend wichtige Rolle spielte. Bei Ehrenstein wurde der chinesischen Dichtung eine ganz andere Funktion attestiert, nämlich eine kritische Haltung zur Politik und sogar ein revolutionärer Appell an das breite Lesepublikum. Er deutete die chinesische Lyrik nicht mehr als ein vorrangig kulturgeschichtliches Phänomen oder als Ausdruck der Mentalität des chinesischen Volkes, sondern beabsichtigte mit seiner Umdichtung ins Geschehen seiner Zeit einzugreifen.

### 4.1 Inspiration durch das revolutionäre China

Ging es bei der anfänglichen China-Begeisterung um die Bewunderung fernöstlichen Kolorits mit Attributen wie „Blumenduft“, „Mondschein“ oder „Flötenspiel“, so weist das „China-Fieber“ in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf den sozialhistorischen Kontext und vor allem auf die politischen bzw. revolutionären Hintergründe der Zeit in Europa und China hin. In der Ankündigung des Bändchens *Pe-Lo-Thien* von Albert Ehrenstein hieß es:

Chinesische Lyrik – das war ins Deutsche übertragen meist chinesisch angemalter Geibel. Lag’s an der Auswahl, lag’s an den Mittlern – die Pfirsichblüten chinesischer Dichter dufteten im Deutschen meistens ein bißchen parfümiert. Von solcher Süßigkeit sind die Dichtungen *Pe-Lo-Thien* frei, die Albert Ehrenstein soeben in einem wunderschön ausgestatteten Bande bei Ernst Rowohlt herausgegeben hat. Es sind Dichtungen der edelsten Schwermut, deren Meister und Opfer ja nicht nur *Pe-Lo-Thien*, sondern auch der deutsche Albert Ehrenstein ist. (zit. nach: Schuster 1977, 105)

China war für Ehrenstein weder Versammlungsplatz der fernöstlich, exotisch anmutenden Schönheit mit den typischen Sinnbildern wie „Porzellanpavillon“ oder „Jadeschale“, die zwei spätere Lyrikbände zum Titel haben,<sup>1</sup> noch Chiffre des

---

<sup>1</sup> Vgl. Max Fleischer. *Der Porzellanpavillon. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*. Berlin/Wien/Leipzig: Zsolnay, 1927; Felix von Lepel. *Die Jadeschale. Ausgewählte Gedichte aus dem alten China*. Berlin-Reinickendorf: Chronos, 1948.



Einklangs und inneren Seelenfriedens im Sinne der Einheit zwischen der Natur und der Menschheit. Ehrensteins Beschäftigung mit chinesischer Dichtung zeigte sich auf eine tiefere und radikalere Art und Weise. In seinen Augen stellte sich China als ein Reich dar, in dem die Unterdrückung durch die Obrigkeit auf Auflehnung und Aufruhr stieß, getragen von Rebellen und Rächern in einer fortwährenden „Tradition des Widerstands gegen die Mächtigen und ihre Schwerträger“ (Gauss 1996). Ehrenstein wandte sich China zu, als seine Hoffnungen auf eine mitteleuropäische Revolution 1919/20 rasch an der Realität zerschellt waren. Die revolutionären Erhebungen in Deutschland, Österreich und Ungarn, zu denen auch er voller Begeisterung aufgerufen hatte, waren gescheitert. Hierin sah Ehrenstein den Grund dafür, dass diejenigen, die er als „Spießarbeiter“ und „Geduldhammel“ verspottete (vgl. Gauss 1996), auf ihre eigene Befreiung immer wieder verzichteten. Angesichts dessen entdeckte er in seinem idealisierten China der Revolten die anderen Unterdrückten, die sich keiner Knechtschaft unterwerfen wollten und ihren Anspruch auf Befreiung nicht selber begraben hatten. Mit anderen Worten: Ehrenstein inspirierte die revolutionäre Lage in China im Kontext der Gründung der Chinesischen Republik (1911) und der 4. Mai-Bewegung (1919) dazu, sich mit den altchinesischen Gedichten auseinanderzusetzen und diese in seinen Umdichtungen in einen zeitgenössischen revolutionären Kontext zu versetzen. Hierbei zeigte Ehrenstein die erstaunliche Fähigkeit, sowohl dem zu übertragenden Gedicht als auch der eigenen Dichtkunst gerecht zu werden, sich also dem originalen Sinn des Textes anzunähern und zugleich das Gedicht eines anderen Autors fugenlos dem eigenen Schaffen einzugliedern. Die Gedichte Ehrensteins sind ein Beispiel dafür, dass sich die Autoren von Umdichtungen chinesischer Lyrik für einen mittleren Weg entscheiden und dass ihre Werke eine Zwischen-Position zwischen der Übersetzung und Nachdichtung einnehmen. Das Chinabild eines rebellischen Landes voller Kampfwillen und -geist findet seinen Niederschlag im Titel des Gedichtbandes *China klagt* (1924) von Ehrenstein. Er selbst betitelte das Bändchen zwar „*Nachdichtungen* [meine Hervorhebung, J.H.] revolutionärer chinesischer Lyrik“, aber im Sinne von Loerkes Begriff der „poetischen Umbildungen“ (Loerke 1958, 611) zählen sie – streng genommen – zur *Umdichtung*, bei der „die Textvorlage unter ganz anderen Gesichtspunkten, vornehmlich politischen oder weltanschaulichen, bearbeitet wird“ (Klawitter 2013, 102) und mit der der Autor hoffte, sich seiner Leserschaft zu nähern und an sie zu appellieren.

## 4.2 In den Roman eingebettete Umdichtungen

Neben der Umdichtung von Gedichten mit der Thematik Kritik oder Revolte hat Ehrenstein auch den chinesischen Rebellenroman *Shuihu Zhuan* (*Die Räuber vom Liang Schan Moor* in Franz Kuhns Übersetzung, 1934) ins Deutsche übertragen und den Text später für ein Hörspiel überarbeitet. Eben an dem Titel des Romans *Räuber und Soldaten* (1927) und des Hörspiels *Mörder aus Gerechtigkeit* (1931) lässt sich das China-Image, von dem Ehrenstein bewusst Gebrauch machte, erkennen. Ehrensteins große Vorliebe für den chinesischen Lyriker Bai Juyi ging so weit, dass er sich diesem nicht nur mit dem Bändchen *Pe-Lo-Thien* widmete, sondern sogar zwei Gedichte von Bai Juyi, die in der Tat keinen integralen Bestandteil des ursprünglichen Romans darstellen, in die Rahmenhandlung einbettete. Das eine Gedicht steht ganz am Ende des Romans und die darin zur Sprache gebrachte Atmosphäre der Melancholie und des Weltschmerzes des Fernreisenden, der sich als Nomade immer auf dem Weg befindet, steht im Einklang mit dem von Ehrenstein neu gestalteten Protagonisten Wusong, in dem sich die Charaktereigenschaften einiger Hauptfiguren in demselben Roman vereinigen. Die Verse lauten wie folgt:

Abend ist, die müden Vögel  
 Stillt der Wald.  
 Über ihnen die Wolken  
 kehren heim an die Berge.  
 Unten unter den Menschen bin ich allein  
 Der Wanderer des langen Weges „Nie zurück!“  
 Zu Roß ritt ich dahin,  
 Zu Wasser fuhr ich dorthin,  
 Ich bin der Wanderer Weitaus.  
 Quält mich der Wirbelwind meiner Gefühle,  
 Sticht mich Heimweh ins Herz,  
 Werf ich in mich ein, zwei, drei Becher Wein  
 Und lache, lach über mein ernstes Gesicht. (Ehrenstein 1931, 248)

Das andere Gedicht, das nach der Angabe von Ehrenstein auch aus der Feder von Bai Juyi stammen soll, lautet wie folgt:

Ich suche den Mann der Arbeit,  
 der heimkehrt zu des Altertums Sitte, fähig,  
 den Herrscher zu zwingen,  
 abzuschaffen das Gold;  
 ich suche den gewaltigen Mann,  
 festhaltend des Reiches Töpferscheibe,  
 die allen spendet das alte Geld der Arbeit:  
 die Rundtafel aus Ton. (Ehrenstein 1931, 247–248)

Die Textvorlage für dieses Gedicht ist sehr schwer zu identifizieren, aber hinsichtlich des Inhalts mit den Stichworten „Herrscher“ und „der gewaltige Mann“ passt es auf jeden Fall in das rebellische bzw. revolutionäre Roman-Szenario. Hieraus lässt sich ableiten, dass dieses Gedicht, das entscheidend zur Weiterentwicklung der Romanhandlung beiträgt, ohne weiteres in Ehrensteins Umdichtungen chinesischer Lyrik einzureihen ist.

## 5 Fazit

Die Rezeption der klassischen chinesischen Lyrik im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts, gleich auf welche Art und Weise, zeugt von dem großen Interesse Europas an China und der chinesischen Lyrik unter teils sehr unterschiedlichen, kulturell und politisch bedingten Aspekten. Während der Sinoologe Zach mit fundierten Kenntnissen des Chinesischen zur Wissensvermittlung eine streng originalgetreue Übersetzung anstrebte, tendierten naturalistisch oder expressionistisch orientierte Dichter zu einer relativ freien Nachdichtung mit zahlreichen Varianten oder Abweichungen vom Original, in denen sich aber auch schöpferische poetische Elemente zeigen. In diesem Sinne geht die nachgedichtete Lyrik über die chinesische originale Dichtung hinaus und entwickelt sich zu einem Kunstwerk eigener Art im Sinne der Weltliteratur oder -poesie. Ehrenstein, welcher durch das aufrührerische China inspiriert wurde und der rebellisch geprägten altchinesischen Lyrik größte Aufmerksamkeit schenkte, strebte eine vornehmlich politische oder weltanschauliche Umdichtung an. Bei der Übertragung chinesischer Lyrik ins Deutsche handelt es sich – unabhängig von der angewandten Methode – um eine Schnittstelle zwischen Germanistik, Sinologie und Komparatistik, deren Erforschung zu wichtigen Erkenntnissen im Sinne einer kulturwissenschaftlich orientierten Germanistik führen kann.

## Literaturverzeichnis

Böhm, Gottfried. *Chinesische Lieder. Aus dem livre de jade von Judith Mendés in das Deutsche übertragen*. München: Ackermann, 1873.

Ehrenstein, Albert. *Mörder aus Gerechtigkeit*. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1931.

Frankel, Hans H. „Tu Fu's Gedichte. Übersetzt von Erwin von Zach, 1872–1942. 2 volumes. Edited with an introduction by James Robert Hightower. Harvard-Yenching Institute Studies, VIII. Cambridge: Harvard University Press, 1952. x, 864“. *The Far Eastern Quarterly* 13. 1 (1953): 83–85.

高平叔、王世儒（编注）：《蔡元培书信集》上册，杭州：浙江教育出版社，2000。[Gao, Pingshu/Wang, Shiru (Hg.). *Die Briefsammlungen von Cai Yuanpei*. Erster Band. Hangzhou: Zhejiang Education Press, 2000.]

- Gauss, Karl-Markus. „Ich bin der unnütze Dichter“. *DIE ZEIT* 23 31 Mai 1996. [http://www.zeit.de/1996/23/Ich\\_bin\\_der\\_unnuetze\\_Dichter](http://www.zeit.de/1996/23/Ich_bin_der_unnuetze_Dichter) (15 Oktober 2017).
- Hamao, Fusako. „The Sources of the Texts in Mahler's ‚Lied von der Erde‘“. *19-Century Music* 19. 1 (1995): 83–95.
- Hoffmann, Alfred/Károlyi, Zoltán. „Dr. Erwin Ritter von Zach (1872–1942) in memoriam. Verzeichnis seiner Veröffentlichungen“. *Oriens Extremus* 10.1 (1963): 1–60.
- Klawitter, Arne. „Wie man chinesisch dichtet, ohne chinesisch zu verstehen. Deutsche Nach- und Umdichtungen chinesischer Lyrik von Rückert bis Ehrenstein“. *Arcadia* 48.1 (2013): 98–115.
- Loerke, Oskar. *Gedichte und Prosa*. Zweiter Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1958.
- Michalek, E. P. „Nachdichten kann Tempelschändung sein“. *DIE ZEIT* 16 (1952). <http://www.zeit.de/1952/16/nachdichten-kann-tempelschaendung-sein> (16 August 2017).
- Ming, Jian. „Europäisierung, Subjektivierung und Erotisierung – Chinesische Liebeslyrik in deutschen Nachdichtungen“. *Mein Bild in deinem Auge. Exotismus und Moderne: Deutschland – China im 20. Jahrhundert*. Hg. Wolfgang Kubin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. 219–244.
- Motsch, Monika. „Slow poison or magic carpet. The Du Fu translations by Erwin Ritter von Zach“. *De l'un au multiple. Traductions du chinois vers les langues européennes*. Hg. Viviane Allerton, Michael Lackner. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1999. 99–111.
- Murphy, James R.: Chinese translation. <http://www.torusflex.com/poetry/chinese-translation/>. Weblog (10 Juni 2018).
- Näher, Carsten. „Materialien zur Biographie des österreichischen Sinologen und Mandschuristen Erwin v. Zach (1872–1942). Teil 1: Aus dem Briefwechsel mit Albert Ehrenstein“. *NOAG* 167–170 (2000–2001): 205–259.
- Schuster, Ingrid. *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925*. Bern: Francke, 1977.
- Yu, Pauline. „Travels of a Culture: Chinese Poetry and the European Imagination“. *Proceedings of the American Philosophical Society* 151.2 (2007): 218–229.

**Jun He**, Promotion an der Universität Duisburg-Essen 2012, zurzeit außerordentlicher Professor an der Fremdsprachenfakultät der Südwest Jiaotong Universität in Chengdu (China). Forschungsinteressen und -schwerpunkte: deutsch-chinesische Literaturbeziehungen, Sinologie im deutschsprachigen Raum, Sprachpolitik und -planung, kontrastive Linguistik.



Mélanie Yœurp

# Intergenerational Translations in Uwe Timm's *Am Beispiel meines Bruders*

**Abstract:** Uwe Timm's autobiographical novel *Am Beispiel meines Bruders* (2003) epitomizes the wave of family narratives published in Germany around the turn of the millennium. Indeed, many scholars have noted that the narrator exhibits a nuanced and empathetic approach to his family's Nazi legacy. This article problematizes Timm's nuanced tone. I argue that he adopts different narrative strategies to discuss his brother, who volunteered for the *SS-Totenkopfdivision* at eighteen years of age, and his mother, who remains unnamed throughout the novel. Drawing on Itamar Even-Zohar's polysystem theory of translation, and more specifically on his concept of conservative and innovative repertoires, I argue that Timm translates stories about members of the war generation in a differentiated way, thereby producing distinct effects in each case. More specifically, I demonstrate that the narrator creates a rupture with his brother, subjecting his choice of words to scrutiny and following in the footsteps of the well-established *Väterliteratur* of the 1970s to the 1980s. Conversely, Timm strengthens his affiliation with his mother by avoiding an overly critical examination of her, focusing instead on her use of non-verbal and non-politically loaded language.

**Keywords:** family history, gender, generations, memory, Nazism, Uwe Timm

Uwe Timm's autobiographical novel *Am Beispiel meines Bruders* (2014 [2003]) delicately assesses family members involved in World War II as Nazi perpetrators and bystanders. Like many family narratives published in Germany around 2000, the narrator displays a "more measured understanding" (Finlay 2009, 202).<sup>1</sup> While Timm empathizes with his family's war sufferings, he exposes its prejudice and connects it to German complicity, using a montage technique to attain this effect (Rossbacher 2005). The novel thus departs from the *Väterliteratur* [literature of the fathers] of the 1970s to the 1980s, which primarily foregrounds a conflict between the war and the post-war generation (Assmann 2006, 42–52; McGlothlin 2006, 215–227; Fuchs 2008, 28–33; Schmitz 2007b, 154; Baker 2012, 87).

---

<sup>1</sup> Unless stated otherwise, all further references to Timm are to the first-person narrator of *Am Beispiel meines Bruders*.

However, I argue that the narrator does not contextualize his family members equally. My examination focuses on two less-studied characters. I claim that he adopts strategies that allow him to distance himself from his brother Karl-Heinz, who was eighteen at the time he volunteered for the *SS-Totenkopfdivision*, and subsequently died of leg wounds in 1943 during a battle in Ukraine. At the same time, Timm redeems his mother, who remains an unnamed housewife bystander during World War II. More specifically, the narrator describes his brother with the aim of creating critical distance, while he deploys a language based on the senses to soften the critique of his mother.

To illuminate Timm's different narrative strategies, I draw on the concept of conservative and innovative repertoires developed by Itamar Even-Zohar (1990, 21) in his polysystem theory of translation. I compare Timm to a translator who faces the choice of rendering a foreign text either by conforming to a pre-established literary repertoire in the target language, or by deviating from it and introducing new (formal) elements. In this framework, Timm describes his brother by recreating the trope of generational opposition as established in *Väterliteratur*, while subtly diverging from this topic when discussing his mother. In what follows, I first lay the foundation for considering intergenerational understanding as an act of translation within the polysystem paradigm. I then demonstrate how Timm's contextualization of his brother conforms to historical criticism, and thus contributes to a "conservative repertoire." Finally, I discuss how the narrator contrastingly detaches his mother from a critical appraisal, thereby producing the impression of transparent understanding. This reading comes at a time when historians are demonstrating that women were involved in the war effort to various degrees,<sup>2</sup> and ultimately draws attention to an effort to portray women complicit in National Socialism in a positive light.

\*

Before framing intergenerational understanding as an act of translation, we first need to define "generation." Karl Mannheim proposes a sociological interpretation of this biological concept. He explains in his canonical article "Das Problem der Generation" (1964 [1923]) that members of the same generation are marked by similar stratifications of experience. In particular, the historical events they went through during their youth determine their perspective, which later coalesces into a natural worldview through which they interpret future experiences. As a result,

---

<sup>2</sup> On the historiography of the role of racially privileged women in the Third Reich, see Herkommer (2005).

a generation involves a common sense of normalcy based on shared points of reference. These points of reference cease to be taken for granted when a new generation questions them. Generations thus become visible against the foil of one another.

This rupture in terms of worldview is particularly visible in family stories and memories of World War II. The historical events are construed differently from one generation to another. According to Sigrid Weigel, the year 1945 represents a “break in the historical continuum leading to an entirely altered state of consciousness, re-establish[ing] a quasi-natural genealogy” (2002, 268). She argues that, after 1945, one can delineate the contour of a generation by identifying and contrasting the way individuals understand and remember World War II. Weigel further notes that these different interpretations follow the natural (biological) rhythm of generations. Younger non-Jewish Germans seek to distance themselves from the war generation which refuses to admit its guilt.<sup>3</sup> This is evident in the stories from the *Väterliteratur* of the 1970s to the 1980s, where the sons condemn their fathers for being complicit in National Socialism.

However, this same post-war generation's interpretation of World War II is far from being monolithic. Harald Welzer, Sabine Moller, and Karoline Tschuggnall (2002) argue that the second – as well as the third – generation of Germans inaccurately remembered their parents and grandparents as victims of National Socialism, or wrongly assumed that their forebears resisted the Third Reich however they could. Both generations thus edited out unpalatable aspects of their family stories as a result of family loyalty and the erosion of historical consciousness. Furthermore, the intransigent tone of the 1968 generation gave way to a more empathetic approach. The latter compensates for an earlier, resolutely antagonistic attitude which, according to a growing discourse on German victimhood, repressed and marginalized Germans' war sufferings in order to avoid trivializing the experiences of the victims of National Socialism (Schmitz 2007a, 144–145).

In spite of this trend, intergenerational conflict remains a central topos. The literary scholar Susanne Veas-Gulani (2010, 62–64) remarks that it has become the paradigm in light of which literary commentators review texts, castigating narratives of victimhood for overshadowing discussion of the true victims of National Socialism. To borrow Even-Zohar's terminology (1990, 21), a critical examination of the parents' Nazi legacy is the norm and thus constitutes a trope in the conservative repertoire, while narratives of victimhood deviate from it and therefore express an innovative repertoire. Drawing on Russian formalism, this Israeli scholar introduced these concepts as part of his polysystem theory in the 1970s to

---

<sup>3</sup> For a study of the memories of children of Holocaust survivors, see Hirsch (2012).



provide a historical perspective on the study of translations. He argues that translated literature is governed by social norms in a given culture at a given time: it forms a system within a larger literary system, which in turn is part of a cultural system. Even-Zohar thus contends that translation is not an ahistorical equivalence between a source and target language. Translators can render a text into another language by conforming to the characteristics of an established repertoire in the target literary system. Conversely, they can deviate from it by introducing new elements to the repertoire. Although polysystem theory posits in a problematic fashion that these different systems form a universal whole, it also helps us understand how narrators give form to their family stories, aligning with or deviating from pre-existing tropes recognized as canonical.<sup>4</sup> By reproducing aspects of the canonical father–son confrontation, they reproduce a narrative of rupture. In contrast, deviating from it allows narrators to outline intergenerational continuity. I demonstrate below that Timm manipulates both narratives. On the one hand, he creates a generational opposition with his brother. On the other hand, he softens his critique of his mother by describing her in a timeless, sense-based language, thereby circumventing references to a historical context.

\*

Timm brings the portrayal of Karl-Heinz closer to a “conservative,” canonical narrative of rupture with the war generation. He scrutinizes his brother’s choice of words in the hope of uncovering his ideological stance. His language becomes a possible telltale sign of a Nazi worldview, which feeds Timm’s criticism of Karl-Heinz. However, Timm’s reliance on words alone does not prove very fruitful. The language the sibling uses in his journal and letters remains laconic and opaque to the narrator. The lack of context prevents the latter from offering a conclusive interpretation of the Nazi terminology he encounters:

Es war eine dieser Stellen, an denen ich früher innehielt, beim Weiterlesen zögerte. Könnte mit Läusejagd nicht auch etwas ganz anderes gemeint sein, nicht einfach das Entlausen der Uniform? Andererseits würde dann nicht dastehen *1 Tag Ruhe*. Aber dann dieses: *Viel Beute!* Was verbirgt sich dahinter? Waffen? Warum dieses Ausrufezeichen, das sich sonst selten in seinen Notizen findet? (Timm 2014, 16)<sup>5</sup>

[This was one of those passages where I would stop, hesitating to read on. Couldn’t louse hunt mean not just delousing a uniform but something very different? On the other hand, if so he would not have said *1 day’s rest*. But then, that *Plenty of loot!*

---

<sup>4</sup> For a contextualization of Even-Zohar’s polysystem theory, see Gentzler (1993, ch. 5).

<sup>5</sup> All italics in quotations from *Am Beispiel meines Bruders* and its translation are in the original.

What exactly do the words conceal? Armaments? Why the exclamation mark, which is otherwise rare in his notes?] (Timm, trans. Bell 2005, 11)

This passage captures Timm's ambivalence, which pervades the whole novel. On the one hand, Timm questions the meaning of politically loaded terms, indicating his desire to tie his brother to an extralinguistic and historical context. On the other hand, his multiple questions illustrate his refusal to rush to a conclusion without further evidence, making his attempt to condemn his brother seem academic. For instance, he recognizes that Karl-Heinz's use of "delousing" is undoubtedly entrenched in Nazi ideology since it can euphemistically refer to the extermination of the Jews in Nazi propaganda – a meaning endorsed by "*Viel Beute!*" Yet, it might also describe the actual act of delousing, as the temporal information "*1 Tag Ruhe*" invites the reader to believe.

Beyond carefully interpreting Karl-Heinz's language, Timm seems to harbour hope that his brother did not embrace Nazi ideology. Some wording appeals to Timm, who wishes to find traces of his brother's disillusionment in the journal and letters he left behind. Indeed, Timm remarks that Karl-Heinz jestingly suggests, in a mail dated 25 July 1943, that he wanted to pick up one of the young ladies he saw near Konstantinowka in Ukraine: "*darum brauchst Du es nicht mit der Angst zu tun kriegen, ich lache mir ja doch eine an – äh ich meine, ich lache mir doch keine ...*" [*but you don't need to worry, I'll try to pick one of them up – no, I mean, I won't try to pick one of them up ...*] (Timm 2014, 91; trans. Bell 2005, 83) The narrator's inclusion of such information reflects his desire to showcase a brother who may have wished to transgress the interdiction against "Aryan" people mixing with allegedly inferior Slavic people. From this vantage-point, analysing Karl-Heinz's choice of words functions as a double-edged sword for Timm when it comes to tracing his brother's ideological contours.

Hence, Timm does not limit himself to deciphering Karl-Heinz's choice of words. He also investigates the assumptions underpinning his use of Nazi vocabulary and omissions. This wider contextualization renders his brother more palpable to historical enquiry, in particular because it exposes his blind spots. As Assmann (2006, 44–47) and McGlothlin (2006, 221–226) have noticed, Timm is aware that Nazi ideology had infiltrated the German language during the war period, shaping the population's sense of normalcy. In his view, the absence of Nazi jargon from his brother's writings reflects the fact that he had already assimilated the concepts. Naming them would thus become redundant: "In dem Tagebuch des Bruders findet sich keine ausdrückliche Tötungsrechtfertigung, keine Ideologie, wie sie in dem weltanschaulichen Unterricht der SS vorgetragen wurde. Es ist der *normale* Blick auf den Kriegsalltag" [I find no express justification of killing in my brother's diary, nothing resembling the ideological instruction given to the

SS. It is just a *normal* view of daily life in war] (Timm 2014, 94; trans. Bell 2005, 85). By highlighting the ideological principle underlying Karl-Heinz's language, Timm situates his choice of words and omissions in an ideological framework where they are highly meaningful, regardless of whether his brother consciously adhered to a Nazi worldview. According to Taberner (2005, 159), the narrator's historicization of the war generation's perspective and values challenges its universal and self-evident character. This narrative strategy aims to create distance from the brother's perspective, rather than to recreate it (Sathe 2006, 49–71). Indeed, the fact that Timm stops wondering about the meaning behind words indicates that he is no longer interested in what intentions his brother had. Instead, he directly addresses the assumption behind the language, thereby finding a foothold to argue against Karl-Heinz.

*Ein Fressen für mein MG: ein russischer Soldat, vielleicht in seinem Alter. Ein junger Mann, der sich eben die Zigarette angezündet hatte – der erste Zug, das Ausatmen, dieses Genießen des Rauchs, der von der brennenden Zigarette aufsteigt, vor dem nächsten Zug. An was wird er gedacht haben? An die Ablösung, die bald kommen musste? An den Tee, etwas Brot, an die Freundin, die Mutter, den Vater? [...] An was wird er gedacht haben, der Russe, der Iwan, in dem Moment? Ein Fressen für mein MG.* (Timm 2014, 17)

*[Fodder for my MG: a Russian soldier, perhaps his own age. A young man who had just lit a cigarette – drawing on it for the first time, breathing out, relishing the smoke rising from the burning cigarette before inhaling again. What was he thinking about? The troops who would soon arrive to relieve them? Tea, a piece of bread, his girlfriend, his mother, his father? (...)]* What will he have been thinking, the Russian, the Ivan, at that moment? *Fodder for my MG.* (Timm, trans. Bell 2005, 13)

In his diary, Karl-Heinz objectifies the Russian soldier by referring to him with the pejorative noun “Ivan.” Timm contrasts his own humanity with his brother's lack of it, which probably stems from anti-communist indoctrination under the Third Reich (Rossbacher 2005, 252–253). He captures the victim's possible sensations and thoughts in minute detail, thus drawing our attention to his brother's lack of empathy. By reproducing what may have been the Russian's point of view, Timm refuses to stereotype him. He imagines his thoughts and feelings, which highlights that the soldier was in a similar position to his brother. This juxtaposition is fruitful because the narrator addresses the context in which Karl-Heinz's language – and actions – made sense, arriving at a justification for effecting a rupture with his brother.

\*

While Timm narrows down his framing of Karl-Heinz to situate him in a historical analysis, ultimately recreating the structure of a generational opposition, he de-

taches his mother from this narrative template. He instantiates an intimate proximity to her in his writing, thereby bringing his portrayal of her closer to an innovative repertoire. The narrator's desire for an affiliation with her is announced by the fact that he only calls her "meine Mutter" [my mother]. This designation translates a wish to protect her identity. Conversely, men in the novel are identified by their name, and their actions are traceable in archives and documents in such a way that they can be situated in a greater historical framework.<sup>6</sup>

This longing for affiliation does not mean that Timm entirely glosses over the role of his mother as a bystander during the war. He acknowledges it, but tempers it by suggesting that she has gained critical distance. Thus, he concedes that she protected Karl-Heinz's moral integrity by complacently distinguishing the murderous *Einsatzgruppen* from the SS, which she considered "*eine normale Kampftruppe*" [a normal fighting unit] (Timm 2014, 20; trans. Bell 2005, 15). At the same time, he notes that she was opposed to her eldest son's decision to volunteer for the *Waffen-SS*. Likewise, Timm remarks that his mother followed the model of the males in her family. After the war, she voted for a left-wing party and went to the opera, theatre, and museums on Timm's recommendation. Yet he depicts his mother as having a pessimistic view of politics: "Sie ging wählen, aber immer mit der Bemerkung, die machen doch, was sie wollen" [She voted in elections but always with the comment: They'll do as they like anyway] (Timm 2014, 46; trans. Bell 2005, 40). It is precisely this lucidity that may justify Timm's wish to relate to her. Indeed, this figure contrasts with the father, who is still imbued with masculine and military values, even after the war. She thus constitutes "the counterpoint to the ideological rigidity of the *pater familias*" (Fuchs 2008, 33).

Nevertheless, Timm remains silent about her relative passivity during the war. In particular, he does not explicitly state to what extent it may have contributed to the prevalence of militaristic ideas at home. It may have allowed the father's values to pervade family life, ultimately leading Karl-Heinz to join the *Waffen-SS* at the age of eighteen. Claudia Koonz (1987) was one of the first historians to highlight the relationship between the home and the war front. In a groundbreaking fashion, she challenged the contemporary feminist theory that all women under the Third Reich were victims of misogynist policies, triggering what is known as the *Historikerinnenstreit* [quarrel among historians of women] in the late 1980s. Koonz views women at home as critical in supporting the war effort

---

<sup>6</sup> While much remains to be said about the aspect of gender, the scope of this article does not allow me to develop my argument beyond viewing family narratives in light of Even-Zohar's two repertoires.

by preserving “an illusion of love in an environment of hatred” (1987, 17), which enabled men to fight on the war front.<sup>7</sup> Timm’s scant critical attention to his mother during the war, coupled with his focus on her in the post-war period, lays the foundation for him to consider this woman as a positive figure.

To strengthen his affiliation with the mother – and further circumvent a historical contextualization – Timm seeks refuge in accounts that entrench his relationship with her in the senses. This allows him to align his perspective with hers without having to subject her stories to an extralinguistic analysis as he did with his brother. In over one and a half pages, he tells how his mother still captures his imagination, as she repeats one more time how Karl-Heinz got lost one night on his way to enrol in the *Waffen-SS*:

1942, im Dezember, an einem ungewöhnlich kalten Tag, spätnachmittags, war er nach Ochsenzoll, wo die SS-Kasernen lagen, hinausgefahren. Die Straßen waren verschneit. Es gab keine Wegweiser, und er hatte sich in der einbrechenden Dunkelheit verlaufen, war aber weiter an den letzten Häusern vorbei in Richtung der Kasernen gegangen, deren Lage er sich auf dem Plan eingepägt hatte. Kein Mensch war zu sehen. Er geht hinaus ins offene Land. Der Himmel ist wolkenlos, und nur über den Bodensenken und Bachläufen liegen dünne Dunstschwaden. Der Mond ist eben über einem Gehölz aufgegangen. Der Bruder will schon umkehren, als er einen Mann entdeckt. Eine dunkle Gestalt, die am Rand der Straße steht und über das verschneite Feld in Richtung des Mondes blickt. (Timm 2014, 11–12)

[In December 1942, late in the afternoon of an unusually cold day, he went out to Ochsenzoll, where the SS had their barracks. Snow had settled on the roads. There were no signposts, and he had lost his way in the gathering dusk, but he went on past the last houses toward the barracks. He had noted their position on the map. Not a soul in sight, and he sets out into open country. The sky is cloudless, with a wispy mist only above the hollows in the ground and the streambeds. The moon has just risen above a stand of trees. My brother is about to turn back when he sees a man, a dark figure standing by the roadside, looking across the snow-covered field and up at the moon.] (Timm, trans. Bell 2005, 7)

Unlike the passages in which Timm talks about his brother, the narrator here does not comment on the language of his mother’s retelling. Instead, this excerpt demonstrates that his and her viewpoints converge, securing a sense of intergenerational continuity, through an emphasis on the senses. This passage does not – cannot – trace the interventions and additions in the narrative despite the precision of the details presented. The information that describes perception makes it particularly hard to tell whose (actual or imagined) vantage-point is rendered in

---

7 As early as in the late 1980s, historians have started complicated this perspective by considering women as a heterogeneous category composed of individuals with different backgrounds, life stages, marital status, social classes, occupations, and so on. For instance, see Schwarz, Mailänder, Joshi, and Harvey.

the mother's story. It could be Karl-Heinz's account as he told it the first time, his mother imagining or embellishing what her eldest son must have perceived, or Timm reimagining as a child or as an adult the scene his mother described. However, this rich depiction stimulates the imagination. The minute details of the scene – such as the temperature, the quality of the light, the surrounding environment – help Timm visualize his brother's whereabouts, culminating in the narrator's perspective merging with his brother's and/or mother's with the passage from the past to the present tense. The senses acquire here an essential role in conveying a seamless understanding between members of different generations, thus ensuring a sense of continuity. In other words, they give the illusion that a story has a constant, absolute meaning which can be faithfully transposed from one individual's understanding to another, without the inference of generational *Selbstverständlichkeit*.

Timm strengthens the impression of a transparent understanding with his mother by thematizing non-verbal communication with his parent. The specific sign language and gestures the two protagonists use do not arbitrarily refer to an extralinguistic reality, as was the case with the words chosen by Karl-Heinz. According to Timm, the brother's language denotes a predetermined, sometimes opaque reality, prompting the narrator to unravel its meaning in light of history. In contrast, the tactile signs exchanged between Timm and his mother do not mean anything. Instead, they point to a situation which has yet to be interpreted:

Sie lag da, halbseitig gelähmt, ein Lallen kam aus ihrem Mund, aber mit der Rechten, mit den Fingern drückte sie mir die Hand, dreimal kurz. Es war das Zeichen, mit dem wir uns verständigten, wenn ich als Kind mit ihr durch die Stadt ging und wir uns wortlos auf etwas aufmerksam machen wollten: eine Frau mit einem sonderbaren Krähenhut, der Mann mit dem nervösen Zucken im Gesicht. (Timm 2014, 113)

[She lay there paralyzed down one side, her mouth making babbling sounds, but she pressed my hand three times, briefly, with the fingers of her own right hand. It was the signal between us when, as a child, I used to walk through town with her and there was something we wanted to point out to each other without speaking: a woman wearing a funny feathered hat, a man with a nervous tick.] (Timm, trans. Bell 2005, 103–104)

This way of communicating challenges the passage of time materialized in the mother's physical decline and her inability to articulate words. Her signals are in themselves devoid of meaning, and cannot be interpreted in light of a specific historical or ideological context. The mother does not run the risk of using words that can be politically loaded. Because the mother has been getting her son's attention with non-verbal cues since Timm was a child, she does not rely on a pre-established relation between a signifier and a signified. Instead, the meaning she refers to has to be created each time the two protagonists communicate in this fashion.

This requires them to align their perspectives and to pay heed to their environment anew. The meaning cannot be bound to a particular context; it is constantly shifting. This configuration between the two characters bridges the generational gap and secures an enduring sense of continuity. The perpetual need to renew perspective by using hand signals justifies Timm's omission of a critique of his mother's language and choice of words.

\*

The approach I have taken here complicates the claim that Timm's engagement with his family's Nazi past is evenly nuanced. Through the lens of Even-Zohar's (1990) polysystem theory of translation, and more specifically his concept of conservative and innovative repertoires, I argue that Timm can be understood as an intergenerational translator who connects the stories of his brother and his mother to these two repertoires respectively. This line of enquiry allows us to account for the narrator's strategies in distancing himself from or aligning himself with family members of the war generation. Timm seeks to reproduce an intergenerational rupture, which is characteristic of a conservative repertoire shaped by the *Väterliteratur* of the 1970s to the 1980s, when he discusses his sibling. He submits Karl-Heinz's writings to historical criticism, and inscribes the words chosen by Karl-Heinz in an ideological framework, so that he can leverage a careful and critical account of him. In contrast, he detaches his mother from a specific historical context, thereby contributing to an innovative repertoire. By focusing on her way of communicating through the senses and bodily signs, the narrator shapes a figure with whom he can enter into a dialogue unaffected by ideology. Timm's differentiated approach not only invites future critical attention to the role of gender in dealing with the Nazi legacy in family narratives, but also raises questions about the individual and collective memory of mothers, and to what extent this remembrance obscures their role in enabling Nazi ideas to spread during World War II.

## Works cited

- Assmann, Aleida. *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*. Vienna: Picus, 2006.
- Baker, Gary L. "The Involution of History in Uwe Timm's *Am Beispiel meines Bruders*." *Monatshefte* 104.1 (2012): 86–101.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Studies." *Poetics Today* 11.1 (1990): 9–26.
- Finlay, Frank. "'Jackboots and Jeans': The Private and the Political in Uwe Timm's *Am Beispiel meines Bruders*." *Germans as Victims in the Literary Fiction of the Berlin Republic*. Ed. Stuart Taberner and Karina Berger. Rochester: Camden House, 2009. 191–204.

- Fuchs, Anne. *Phantoms of War in Contemporary German Literature, Films and Discourse: The Politics of Memory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge, 1993.
- Harvey, Elizabeth. *Women and the Nazi East: Agents and Witnesses of Germanization*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Herkommer, Christina. *Die Rolle von Frauen im Nationalsozialismus im Spiegel des Diskurses der Frauen- und Geschlechterordnung*. Munich: M Press, 2000.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Joshi, Vandana. *Gender and Power in the Third Reich: Female Denouncers and the Gestapo (1933–45)*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- Koonz, Claudia. *Mothers in the Fatherland: Women, the Family, and Nazi Politics*. New York: St. Martin's Press, 1987.
- Mailänder, Elissa. *Gewalt im Dienstalltag: Die SS-Aufseherinnen des Konzentrations- und Vernichtungslagers Majdanek*. Hamburg: Hamburger Edition, 2009.
- Mannheim, Karl. "Das Problem der Generationen." 1923. *Wissenssoziologie: Auswahl aus dem Werk*. By Mannheim. Berlin: Luchterhand, 1964. 509–565.
- McGlothlin, Erin H. *Second-Generation Holocaust Literature: Legacies of Survival and Perpetration*. Rochester: Camden House, 2006.
- Roszbacher, Brigitte. "Cultural Memory and Family Stories: Uwe Timm's *Am Beispiel meines Bruders*." *Gegenwartsliteratur: A German Studies Yearbook* 4 (2005): 238–258.
- Sathe, Nikhil. "Ein Fressen für mein MG": The Problem of German Suffering in Uwe Timm's *Am Beispiel meines Bruders*." *Victims and Perpetrators: 1933–1945: (Re)Presenting the Past in Post-Unification Culture*. Ed. Laurel Cohen-Pfister and Dagmar Wienroeder-Skinner. Berlin: De Gruyter, 2006. 49–71.
- Schmitz, Helmut. "Introduction: The Return of Wartime Suffering in Contemporary German Memory Culture, Literature and Film." *A Nation of Victims? Representations of German Wartime Suffering from 1945 to the Present*. Ed. Schmitz. Amsterdam: Rodopi, 2007a. 1–30.
- Schmitz, Helmut. "Representations of the Nazi Past, II: German Wartime Suffering." *Contemporary German Fiction: Writing in the Berlin Republic*. Ed. Stuart Taberner. Cambridge: Cambridge University Press, 2007b. 142–158.
- Schwarz, Gudrun. *Eine Frau an seiner Seite: Ehefrauen in der „SS-Sippengemeinschaft“*. Hamburg: Hamburger Edition, 1997.
- Taberner, Stuart. *German Literature of the 1990s and Beyond: Normalization and the Berlin Republic*. Rochester: Camden House, 2005.
- Timm, Uwe. *In My Brother's Shadow: A Life and Death in the SS*. Trans. Anthea Bell. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.
- Timm, Uwe. *Am Beispiel meines Bruders*. 2003. 2nd ed. Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2014.
- Vees-Gulani, Susanne. "Between Reevaluation and Repetition: Ulla Hahn's *Unschärfe Bilder* and the Lasting Influence of Family Conflicts about the Nazi Past in Current Literature of the 1968 Generation." *Generational Shifts in Contemporary German Literature*. Ed. Laurel Cohen-Pfister and Vees-Gulani. Rochester: Camden House, 2010. 56–76.
- Weigel, Sigrid. "'Generation' as a Symbolic Form: On the Genealogical Discourse of Memory since 1945." *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 77.4 (2002): 264–277.
- Welzer, Harald, Sabine Moller, and Karoline Tschuggnall. *Opa war kein Nazi: Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.



**Mélanie Yœurp** completed her doctoral studies in German Studies at the University of Wisconsin-Madison. She came to the US as a Fulbright Scholar after earning her MA from the Universität Bonn and Université Paris-Sorbonne. Her research explores the figures of Nazi perpetrators and bystanders in contemporary German family ego-documents, with a focus on the mother figure.

Runjhun Verma

# La traduction des régionalismes dans les nouvelles de Phanishwarnath Renu

**Résumé:** Toutes les œuvres littéraires sont représentatives de la langue et de la culture dont elles sont issues. De fait, notre identité culturelle est façonnée par la langue que nous parlons. Il en résulte que la traduction littéraire ne traite pas et ne peut pas traiter uniquement du transfert de la culture source dans la culture cible. Elle crée plutôt une identité de la culture source dans la culture cible. Cependant, au cours de ce processus de formation identitaire d'une culture particulière dans une culture étrangère à travers un texte littéraire, certains aspects sont ignorés, surtout si le texte source provient d'un pays multilingue – et donc multiculturel – comme l'Inde. La tentative de projeter l'idée d'unité dans la diversité fait perdre leur identité et leur unicité aux littératures régionales écrites dans les principales langues dominantes comme le hindi. Cet article tente de préserver cette identité régionale dans l'œuvre de Phanishwarnath Renu, écrite en hindi, dans sa traduction en français, en proposant la traduction avec des commentaires de certains passages présentant explicitement les concepts régionaux tels que chants, rites, cultes et croyances.

**Mots clés:** Traduction littéraire, régionalismes, culture, identité, sociolinguistique, littérature nationale, signes sociaux

## 1 Introduction

On ne peut pas isoler la langue de la culture et toute œuvre littéraire représente la langue ainsi que la culture qui est y enracinée. La traduction littéraire, à cette fin, ne reste plus un simple transfert du message et de l'histoire d'une langue à l'autre. Elle sert plutôt d'étude de deux cultures : la culture source et la culture cible, en étant un effort conscient pour connaître les deux cultures (Dingwaney et Maier 1995). Pierre Guiraud décrit les référents culturels comme des signes sociaux qui englobent les signes d'identité, les signes de politesse, les rites, les modes et les jeux. Les signes d'identité servent à reconnaître l'identité des individus et des groupes. Ces signes marquent l'appartenance d'un individu à un groupe social ou à une fonction, tandis que les signes de politesse marquent la nature des relations entre les individus. Par ailleurs, les rites sont des moyens de communication des groupes. Et les modes sont des manières d'être propres

au groupe, alors que les jeux sont des imitations de la réalité sociale (Zhang 1999).

Chaque culture a son propre système de signes qui marque des valeurs sociales enracinées dans cette culture. Et ce sont ces valeurs et ces signes sociaux que représente une œuvre issue de cette culture. Souvent, quand on traduit les œuvres régionales dans une langue étrangère, les référents de la culture régionale se perdent totalement ; ce qui prive de fait le texte original de ses effets régionaux. L'idéologie nationaliste ne se concentre ni sur les attentes régionales, ni sur les divisions religieuses, ni sur les identités linguistiques (Kamala et Prasad 1997).

Depuis ces trois dernières décennies, la dimension culturelle dans la traductologie nous a obligée à lire et à analyser la traduction d'un texte littéraire non seulement au niveau du sens mais aussi au niveau de la culture et de sa représentation non manipulée. Cet article vise à traduire et à commenter certains exemples de régionalismes dans les nouvelles de Phanishwarnath Renu – avant tout *Teesri Qasam* –, un auteur connu pour avoir écrit dans un style régional.

## 2 L'univers régional chez Phanishwarnath Renu

Toute grande prose entretient des rapports étroits avec des langues régionales au sein d'un pays. Il est à noter que le terme « culture » est très vaste. On trouve plusieurs autres « sous-cultures », qui existent au sein de ladite grande culture d'un pays. Ici, la culture indienne est un mélange de plusieurs cultures régionales qui s'y trouvent et qui sont représentées dans la littérature de la région donnée. Le mot « régional », dans le contexte littéraire, comprend la prose ou bien la poésie qui dépeignent le paysage, le dialecte, les coutumes et le folklore propres à une région géographique. Les œuvres régionales évoquent donc plusieurs décors relatifs à la vie des habitants de la région. Elles expriment un lien étroit entre le lieu et les personnages. Elles essayent d'englober les rôles traditionnels, ethniques et socioéconomiques.

Phanishwarnath Renu est le premier écrivain régional dans la littérature hindi. Ses œuvres présentent une image unique du Bihar<sup>1</sup> avec toutes ses nuances culturelles, linguistiques et sociohistoriques. Son premier ouvrage, *Maila Anchal*, a été signalé comme la première des œuvres régionales en Inde. Il a introduit un genre tout nouveau dans la littérature hindi, celui du régionalisme, où les aspects régionaux entrent dans la langue et la littérature dominante. Le régionalisme de

---

1 Région située dans l'Est de l'Inde. Phanishwarnath Renu a écrit des nouvelles et des romans dépeignant la vie rurale de cette région, d'où le concept du régionalisme dans ses œuvres.

Renu, dans la littérature hindi, expose les caractéristiques exceptionnelles et propres à la région sans utiliser le dialecte, l'*angik*, de cette région.

Mais pourquoi les œuvres de Renu sont-elles qualifiées de « régionales » si elles ne sont pas écrites dans le dialecte propre à la région ? Il expérimente avec l'univers oral des traditions dans ses œuvres. Il utilise les sons dominants chez ses personnages. Les mots sont transcrits par Renu tel qu'ils sont prononcés ou mal prononcés (dans le cas des mots anglais déformés) par les personnages et ainsi, il reproduit la qualité naïve du discours rural au Bihar, sans vraiment utiliser la langue et le dialecte régional. Le statut social et culturel des personnages ruraux se manifeste bien dans l'écriture de Renu (Hansen 1981).

Renu situe ses histoires dans les villages en pleine transformation dans une Inde devenue récemment indépendante. Il profite de son expérience de la vie dans un village pour esquisser les personnages de ses œuvres. Pour renforcer cette authenticité, il utilise une langue simplifiée, qui n'est pas uniquement le sanscrit, la langue des savants, ni le dialecte régional, l'*angik*, ce qui aurait pu rendre le texte inintelligible pour la plupart des lecteurs. Au contraire, ses œuvres sont écrites dans une sorte de mélange des langues que l'on peut appeler le hindoustani, langue fortement mélangée et simplifiée qui est parlée par la majorité de la population du Nord de l'Inde. Ce mélange de registres avec la langue soutenue, le dialecte et les mots anglais déformés représente la vie quotidienne des personnes qui ne sont pas allées à l'école et n'ont jamais eu contact avec un locuteur moderne et/ou urbain (Hansen 1981). Un autre aspect très intéressant qui renforce les spécificités des histoires dans les nouvelles de Renu est leur musicalité. Il profite de sa riche connaissance des traditions folkloriques en introduisant des chansons folkloriques au sein de ses œuvres. Ces chansons approfondissent la description de la pensée des personnages.

La nouvelle *Maare Gaye Gulfam*, écrite en 1954, a été adaptée au cinéma en 1966 dans le film intitulé *Teesri Qasam*. Cette nouvelle raconte l'histoire d'un villageois simple, Hiraman, qui fait trois vœux dans la vie : ne jamais faire entrer ou sortir les biens en contrebande, ne jamais faire transporter le bambou et ne jamais faire monter dans son char à bœufs une femme appartenant à une troupe de théâtre. L'histoire porte sur les circonstances et la situation qui obligent Hiraman à faire ce troisième vœu. Cette nouvelle se déroule dans le Nord du Bihar, à Farbisganj. Cependant, la première partie de l'histoire se passe dans le char à bœufs qui traverse différents villages afin d'arriver à Farbisganj.

### 3 L'importance de traduire les régionalismes pour un lecteur étranger

Depuis les années 1980, l'aspect culturel dans la traduction et le discours postcolonial ont mis l'accent sur les aspects socioculturels des pays autrefois colonisés, en essayant de réaffirmer leur identité culturelle.

Ce travail se penche plutôt sur la traduction des aspects socioculturels régionaux, en distinguant la culture régionale du concept général de la culture indienne. On cherche à rendre en français les effets régionaux qui se trouvent chez Phanishwarnath Renu et ainsi, à accorder de l'importance à cette culture régionale. Notre objectif est aussi d'analyser la traduction de ces aspects socioculturels ainsi que sociolinguistiques régionaux en français, langue très différente en termes de champs sémantique, syntaxique et phonologique. On verra donc dans quelle mesure chacun de ces niveaux est traduisible. Il est à noter que la traduisibilité de ces éléments dépend aussi de la proximité des deux langues, la langue source et la langue cible.

L'aspect sociolinguistique attire ici notre attention sur le contexte social du vocabulaire d'un peuple. On y trouve les variantes des mots à l'intérieur d'une culture. Dans la traduction de cette nouvelle, on rencontre le problème de l'effacement ou bien l'unification de ces éléments hétérogènes qui pose une grande menace sur le caractère de cette nouvelle.

Dans de telles situations, la traduction des œuvres littéraires postcoloniales est utilisée comme un moyen de renforcer notre nouvelle identité sans stéréotypes. Elle devient un acte de résistance pour réparer les inanités et les injustices du passé (Bandia 2009). Notre but, dans cette étude, est d'amener les lecteurs vers le texte et l'idée originale de l'écrivain et non le contraire. Et pour ce faire, on propose de retenir les différences régionales dans la traduction pour que les lecteurs comprennent que l'Inde est un pays vaste et divers en matière de langues et de cultures. Pour préserver les régionalismes, il faut une approche sourcière. On essaye dès lors d'examiner la traduction comme un acte de réécriture et de reconstruction de l'identité culturelle. Cette nouvelle régionale où se trouve l'usage de dialectes, de sociolectes ou de néologismes, issus du pays autrefois colonisé, nous présente une occasion de traduire l'hétérogénéité linguistique au sein d'une communauté linguistique.

Les effets du régionalisme sont visibles dans les chansons folkloriques, les plats, les mœurs et les modes typiques de cette région. Pour montrer ces effets ici, on propose une grande catégorie de traduction : celle de la traduction des aspects sociolinguistiques, divisée encore en différents aspects sociaux. À l'aide de ces catégories, on essaiera d'éclairer les régionalismes, d'abord au niveau de la langue, puis au niveau des spécificités culturelles.

## 4 Les aspects sociolinguistiques

La sociolinguistique actuelle attire notre attention sur le contexte social du vocabulaire d'un peuple. Il y a plusieurs variantes du mot à l'intérieur d'une culture : il existe, au sein du groupe même, des variations d'un individu à l'autre. Les variantes linguistiques se manifestent principalement sur trois plans : phonologique, grammatical et lexical (Zhang, 1999).

On suivra ce plan ici pour classer l'usage des effets régionaux par l'écrivain à travers la langue.

### 4.1 Phonologie

Renu, dans ces deux nouvelles, montre les traditions orales de la langue. L'usage des sons y est très frappant.

Kacchi sadak par ek chhote se khadd mein gaari ka dahina pahiya bemauke hichkola kha gaya. Hiranman ki gaari se halki sis ki awaz aayi. (Renu 2003, 434)

[Sur la route de campagne en terre battue, la roue de droite est tombée dans un petit trou. Le char a fait un léger son : sis<sup>2</sup>.]

*Dhan-dhan-dhan-dharam.* Parda uth gaya. (Renu 2003, 450)  
[*Dhan-dhan-dhan-dharam.* Le rideau a été tiré.]

On voit que Renu transpose les sons, tels quels, dans ses textes. Dans les deux exemples, on trouve que le son émis par les objets, se rattache au contexte culturel des personnages. Le son « sis » qui se fait entendre et que Renu transmet de façon onomatopéique nous rappelle cette région. On a gardé le même son dans le premier exemple afin de faire écho au texte original où Renu, au lieu d'éviter de tels sons et d'exprimer les sentiments dans la langue soutenue, préfère faire entrer l'oralité de la langue courante dans l'écrit. Le deuxième exemple nous indique le style unique de l'écrivain qui, au lieu d'écrire « au son du tambour, le rideau a été tiré », recourt à la translittération du son de tambour *Dhan-dhan-dhan-dharam*. C'est un exemple classique de l'oralité dans l'écriture de Renu.

---

<sup>2</sup> La traduction de tous les extraits des œuvres de Renu est la nôtre.

## 4.2 Lexique

Dans les œuvres de Renu, on trouve les variantes lexicales qui nous montrent les différences de classes et de castes. Cette nouvelle comprend des mots anglais mal prononcés par les personnages, dénotant ainsi leur manque d'éducation, mais aussi leur combat pour la modernité.

Mathuramohan *nautanki company* main laila banane vali Hirabai ka naam kisne nahin suna hoga bhala. Lekin Hiranman ki baat nirali hai. Usne saat saal tak lagatar melon mein ladni laadi hai lekin kabhi *nautanki theater* nahin dekha. (Renu 2003, 435)

[Qui ne connaissait pas Hirabai, celle-là qui a joué le rôle de Laila dans la troupe de théâtre Mathuramohan ? Mais Hiranman était différent, unique même. Pendant sept ans, il a transporté des biens à l'occasion des fêtes du village, mais il n'a jamais vu de pièce de théâtre ou de *cinéma bioscope*.]

Baksa dhone vale ne nautanki ke *joker* jaisa munh banakar kaha, “*latfaram* se bahar bhago. Bina *ticket* ke pakrega toh teen mahine ki hawa.” (Renu 2003, p. 457)

[Le porteur de bagage a dit, en grimaçant, à Hiranman : « Sors du quai. Si on te trouve sans billet, tu seras condamné à trois mois de prison. »]

Ici, on trouve l'usage de mots anglais déformés ou bien mal prononcés pour parler des choses qui sont nouvelles et modernes pour les villageois : par exemple, des mots comme *latfaram* qui est, en fait, le mot anglais *platform*, et dans *nautanki theater company*, on voit que le mot *nautanki* est ajouté à *theater company*, qui évoque le langage courant de la région dont il s'agit. Ces mots montrent l'arrivée du train et du théâtre ou bien du cinéma dans les villages indiens. Or, les gens ne parviennent pas à bien prononcer ces nouveaux mots qui nous ont été légués par les anciens colonisateurs. L'écrivain a gardé les prononciations incorrectes dans l'original pour décrire les aspects sociaux.

Cependant, dans la traduction de ces mots, on ne peut pas toujours garder les mêmes translittérations que dans l'original dans les cas des mots anglais. En effet, le but de leur utilisation dans les textes originaux est de marquer l'avènement de la modernité dans les villages indiens à travers la langue anglaise. Il est difficile de recréer cette fonction de la langue anglaise lorsqu'on traduit le texte en français, parce qu'il n'existe pas d'équivalents ou de structure pareille qui le permette.

## 4.3 Les signes des mœurs

La représentation correcte des mœurs dans la traduction est très importante. Les mœurs constituent, dans toute civilisation, une partie intégrante du patrimoine

culturel. Elles contribuent à maintenir les relations entre les individus et l'ordre social. Elles ordonnent la vie sociale et elles deviennent, au cours du temps, les règles de savoir-vivre et de savoir-faire. L'identification de certaines idées avec certaines images est enracinée dans notre pensée. Par exemple :

Hiraman ki bhi shaadi hui thi, bachpan mein hi *gaune* ke pehle hi *dulhin* mar gayi. Hiraman ko apni *dulhin* ka chehra yaad nahi... doosri shaadi? [...] Bhabhi ki zidd, kumari ladki se hi karvayegi. Kumari ka matlab hai paanch-saat saal ki ladki. (Renu 2003, p. 436)

[Hiraman s'était marié, lui aussi, sa femme est morte quand elle était très jeune, avant même le *gauna*, moment où elle viendrait vivre sous le toit conjugal. Hiraman ne se souvient plus du visage de sa femme... Un second mariage ? [...] La belle-soeur insistait pour qu'il se marie à une jeune fille. Jeune veut dire une fille de cinq ou sept ans.]

Ici, cet exemple nous présente une image de la façon dont les personnages perçoivent la société et leur situation sociohistorique et socioéconomique, respectivement. On trouve une référence au mariage des enfants, pratique assez répandue aujourd'hui encore dans cette région. Dans certains villages indiens, à l'époque, la jeune mariée, en fait encore une fillette, reste chez ses parents jusqu'à la puberté avant d'aller chez son mari. Ce départ chez son mari est appelé le *gauna*. Il nous faut donc expliquer, en tant que traductrice, ce que signifie le mot *gauna* à l'aide de notes en bas de page ou d'un glossaire à la fin. On ne peut ni l'effacer, ni le remplacer par autre chose.

#### 4.4 Les faits religieux et les superstitions

La religion occupe une place très élevée dans la société indienne. La vie quotidienne est très influencée par les cultes religieux, les rites, et ainsi de suite. Chaque action de la vie est déterminée par les faits religieux. La traduction de ces rites et de ces cérémonies pose un grand défi parce que ce sont, en quelque sorte, les moyens de communication des groupes.

Samne Champanagar se Sindhiya gaoan tak pahila hua maidan... kahin *daakin pishachin* toh nahin? (Renu 2009, p. 435)

[Devant, étendu, c'est le vaste terrain qui s'étale du village de Champanagar au village de Sindhya... Serait-ce une *daakin pishachin* ?]

Uski gaadi mein phir champa ka phool khila. Uss phool mein ek pari baithi hai... *Jai Bhagwati!* (Renu 2003, p. 436)

[Son char sentait encore l'odeur de frangipane. Et une fée assise sur cette fleur... *Jai Bhagwati.*]



Ces deux exemples nous montrent la place que tient la religion chez les personnages dans les villages. Les gens remercient les Dieux pour les choses aussi simples que la présence d'une belle femme devant eux, par des expressions telles que *Jai Bhagwati*, qui signifie que c'est la déesse elle-même qui est apparue ici sous les traits de Hirabai. Les cultes religieux, les cérémonies, les rites, notamment funéraires, correspondent donc aux expériences et aux pratiques sociales des gens. Ces signes sociaux sont fortement connotés, exprimant la force, le pouvoir, l'aspiration ou l'humilité, et ces valeurs relèvent de la symbolique enracinée dans l'inconscient collectif (Zhang 1999).

On a ainsi essayé de garder ces aspects culturels par le biais d'emprunts, en expliquant le sens. Le premier exemple, *daakin pishachin*, montre la croyance surnaturelle dans l'inconscient collectif rural. Sa traduction en français entraînerait l'effacement de son sens, ce qui nous oblige à garder le mot tel quel, le concept de *daakin pishachin* étant propre à la culture indienne. Le premier mot, *daakin*, désigne la forme féminine d'un esprit malfaisant, tandis que le deuxième ne signifie pas uniquement l'esprit malfaisant, mais se rattache à la mythologie indienne où l'on trouve les démons appelés *pishach* et ainsi, la forme féminine *pishachin*. Dans le langage parlé, on utilise les deux mots ensemble parce que les deux concepts semblent se rattacher à quelque chose de surnaturel.

## 4.5 Les signes idiomatiques

Les signes idiomatiques marquent les caractères socioculturels de la langue sous forme d'expressions idiomatiques, de proverbes, de locutions, utilisés dans une œuvre littéraire. Les chansons folkloriques sont omniprésentes dans les œuvres de Renu. Ces chansons sont les marqueurs d'une histoire commune partagée par les membres d'une communauté donnée. C'est une tâche très difficile de traduire ces chansons avec tout leur lyrisme et les référents culturels.

*Laali-laali doliya mein*

*Laali re dulhaniya*

*Paan khaye...*

[Rouge est le *doli*, rouge est la nouvelle mariée, et elle mange du *paan* rouge...]

Dans cette chanson, la couleur rouge est dominante. Cette couleur a plusieurs significations ici : tout d'abord, le concept de *doli* est très indien ; c'est une sorte de palanquin, transporté par quatre personnes, dans lequel la nouvelle mariée arrive chez son mari. De plus, dans le Nord de l'Inde, la couleur rouge symbolise le bonheur conjugal. En outre, cette couleur connote également la gêne, puisque la mariée rougit parce qu'elle va rencontrer son mari et commencer une nouvelle vie

avec lui. Enfin ici, dans cette chanson, elle mange du *paan*, le bétel, qui donne une couleur rouge à la bouche quand il est chiqué. Selon nous, il est important de traduire les chansons folkloriques littéralement, parce que leurs équivalents culturels n'existent pas dans la langue cible. D'ailleurs, le contexte où l'écrivain les a utilisées est aussi très important. Les chansons folkloriques jouent un rôle majeur dans la prose narrative.

## 5 Conclusion

Depuis quelques années, le nombre d'œuvres d'auteurs indiens traduites en français a augmenté. Les œuvres écrites en anglais, une des langues officielles du pays, par Salman Rushdie, Amitav Ghosh, Arundhati Roy et d'autres écrivains ont sûrement rendu l'Inde plus visible sur la scène littéraire française. Cependant, ces œuvres ne représentent pas entièrement le génie multilingue et multiculturel de l'Inde, par ailleurs si bien ancré dans les œuvres régionales ou bien les *littératures bhasha*. Il existe plusieurs langues et dialectes au sein du pays, et il y a un fort échange entre les littératures issues de ces langues. Mais observe-t-on la présence de ces littératures au niveau international ? La plupart des œuvres présentes sur la scène internationale sont rédigées en anglais ou traduites en anglais, la langue qui fait parfois office de filtre pour des littératures régionales. Nicola Pozza constate que dans de telles situations, il existe un modèle binaire des traductions et des cultures qui est souvent renforcé par la hiérarchie entre les langues dominées/minoritaires et les langues dominantes (Pozza 2010). Les *bhasha* ou langues régionales, y compris le hindi, possèdent un statut minoritaire en ce qui concerne les traductions faites depuis l'Inde.

À travers le cadre théorique et certains exemples de la traduction de la nouvelle *Teesri Qasam*, on a essayé d'illustrer la traduction du caractère régional dans les œuvres de Renu, du hindi vers le français. L'objectif était de montrer la présence des diverses cultures qui existent au sein d'une grande culture indienne, de renforcer l'identité de ces cultures, qui est celle du Bihar dans notre cas, et de rendre les œuvres des langues régionales plus visibles sur la scène littéraire internationale. Dans les exemples présentés ici, on a adopté une approche plutôt sourcière, afin de présenter les mêmes complexités langagières qui caractérisent les nouvelles originales. Les œuvres de Renu ne sont pas faciles à traduire à cause de leur caractère polyphonique et polysémique et ainsi, en tant que traducteur, on doit être très conscient de représenter l'étrangeté de ces œuvres comme elle se manifeste même en hindi. Il est nécessaire d'expliquer les différences et d'inviter les lecteurs à découvrir une nouvelle culture et à l'apprécier, au lieu de tout effacer et/ou assimiler en se soumettant, de nouveau, à l'impérialisme culturel.

## Bibliographie

- Bassnett, Susan, et Harish Trivedi. *Post Colonial Translation. Theory and Practice*. Londres : Routledge, 1999.
- Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard, 1984.
- Berman, Antoine, et Gérard Granel, Annick Jaulin, Georges Mailhos, Henri Meschonnic, et al. *Les Tours de Babel. Essais sur la Traduction*. Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1985.
- Burger, Maya, et Nicola Pozza (dir.). *Translation Through Hindi Literature: A Plurality of Voices*. Berne : Peter Lang, 2010.
- Chaudhari, Surendra. *Phanishwar Nath Renu*. New Delhi : Sahitya Akademi, 2000.
- Dingwaney, Anuradha, et Carol Maier. *Between Languages and Cultures*. Delhi : Oxford University Press, 1991.
- Hansen, Kathryn. « Renu's regionalism: Language and Form ». *The Journal of Asian Studies* 40.2 (1981) : 273–294.
- Kumar, Suvas (éd.). *Phanishwar Nath Renu Sanchayita*. Delhi : Medha Books, 2003.
- Ladmiral, Jean-René. « Sourciers et ciblistes ». *La Traduction. Revue d'esthétique* 12 (1986) : 33–42.
- Mukherjee, Arun. *Oppositional Aesthetics*. Toronto : TSAR Publications, 1994.
- Kamala, N., et G. J. V. Prasad. « Transcreating India(s): The Nation in English Translation ». *META* 42.2 (1997) : 445–455.
- Milton, John et Paul Bandia (éds), *Agents of Translation*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2009.
- Pozza, Nicola. « Translating from India and the Moving Space of Translation ». *India in Translation Through Hindi Literature: A Plurality of Voices*. Maya Burger et Nicola Pozza (dir.). Berne : Peter Lang, 2010. 127–152.
- Pushp, Robin Shaw. *Sone ki kalam wala Hiranman*. Ghaziabad : Ankur Prakashan, 1981.
- Renu, Phanishwarnath. « Mare Gaye Gulfam ». *Thumari*. New Delhi : Rajkamal Publications, 2009.
- Renu, Phanishwarnath. *Phanishwarnath Renu Sanchayita*. Kumar, Suvas (dir.). New Delhi : Medha Books, 2003.
- Shephalika. *Renu ka katha-sansar*. New Delhi : RadhaKrishna Prakashan, 1996.
- Zhang, Xinmu. « Les signes sociaux et leur traduction ». *META* 44.1 (1999) : 105–112.

**Dr. Runjhun Verma** is a teacher of French at the Delhi School of Journalism, University of Delhi and at Alliance française de Delhi. She has a keen interest in literary translation and intercultural studies. Her doctoral thesis dealt with the politics of translation of Indian literary works into French.

---

### **3 Influence and Comparisons Between Authors**



Thomas Buffet

# Hölderlins Rezeption durch Marina Zwetajewa

**Abstract:** Mit dem deutschen Dichter Hölderlin teilt Zwetajewa als neuroman-tische Dichterin das Bedürfnis, nach dem Absoluten zu suchen. Wie bei Hölderlin erscheint in ihrem Werk der Dichter als ein wandernder Priester, der die Hoffnung und den Glauben an das Absolute predigt. Hölderlins schmerzliche Liebes-geschichte mit Susette Gontard und seine dadurch erweckte Umnachtung faszi-nieren sie und nähren ihre tragische Auffassung der Liebe. Durch die Lektüre seines Werks und den Briefwechsel, den Zwetajewa mit Rilke führt, fungiert die-ser als Mittler zwischen beiden Dichtern. Alle drei eint die gemeinsame Vorliebe für die elegische Form als Ausdrucksmittel der Tragik. Mit Hölderlin teilt Zwetaje-wa schließlich eine von der Romantik distanzierte Auffassung des Absoluten: Nicht die Dichtung entspricht einem Absoluten, sondern das Göttliche. Die Dich-tung wird demnach, anders als in der Romantik, als ein bloßes Mittel zur Preisung des göttlichen Absoluten betrachtet.

**Keywords:** Absolutes, elegische Dichtung, messianische Dichtung, Rezeption, Romantik, Tragik

Unter allen deutschen Dichtern ist Hölderlin einer der am meisten gelesenen und kommentierten. Auffällig bleibt aber, dass dessen russische Rezeption die Auf-merksamkeit der Forscher kaum auf sich gelenkt hat. Schlägt man das *Hölderlin-Handbuch* (2002) auf, so stellt man fest, dass hierin nur die Rezeption in Frank-reich, in England, in den Vereinigten Staaten, in Italien, Spanien, Portugal, La-teinamerika, in den Niederlanden, in Skandinavien, Griechenland und schließlich Japan in Betracht gezogen wurde. Eine so bedeutende Rezeption zeugt von einer nicht zu vernachlässigenden Ausstrahlung. Man wundert sich allerdings darüber, dass von Russland nicht die Rede war, und nimmt sich vor, Hölderlins russische Rezeption ebenfalls näher zu bestimmen. Marina Zwetajewa, die Hölderlin sehr schätzte, las diesen direkt auf Deutsch. Wir wissen, dass sie auch Rilke auf Deutsch las und selbst auf Deutsch dichtete. Diesen Aspekt der russischen Rezep-tion von Hölderlin schnitt Grejnm Rathaus schon im Hölderlin-Jahrbuch 1994–1995 an:

Gleichzeitig wirkt – jetzt im Exil – eine große Dichterin Marina Zwetajewa, eine glühende Verehrerin des deutschen Geistes, vor allem Goethes, Hölderlins und Rilkes. Im Brief an

Maxim Gorkij (1927) nennt sie Hölderlin, ‚diesen fleischlosen, reinen Geist‘, ihren Lieblingsdichter, der ‚sehr germanisch und sehr hellenisch‘ ist, und sie betont die hohe Heroik des Hyperion! (Rathaus 1994, 154)

All diese Bemerkungen verdienen, vertieft zu werden, um Zwetajewas Hölderlin-Verständnis zu erforschen. 2013 verfasste der ukrainische Dozent Bogdan Stepanowitsch Tschulowski einen Artikel über Hölderlins Aufnahme in Russland. Nur begnügt er sich vor allem mit persönlichen Zeugnissen der Dichterin von ihrer Hölderlin-Lektüre, ohne dabei Konsequenzen für ihr eigenes Werk zu ziehen. Untersucht man die Gemeinsamkeiten der Dichter, so erkennt man, dass Zwetajewa wie Hölderlin einen Drang nach dem Absoluten verspürt, der beide der Romantik annähert: Hölderlin will nachhaltig mit dem Göttlichen in Verbindung stehen und Zwetajewa verfolgt ihr ganzes Leben lang sowohl in der Dichtung als auch in der Liebe das Erhabene, ja das Absolute überhaupt. Eben diese Suche nach dem Absoluten bei Hölderlin hat sie ausdrücklich als Vorbild begrüßt. So ließe sich fragen, wie die russische neuromantische Dichterin einen am Rande der deutschen Romantik situierten Dichter liest und inwiefern seine Lektüre ihre Auffassung des Absoluten geprägt hat. Allein Zwetajewa bewunderte derart viele Dichter, dass es sich als besonders schwer erweist, den Einfluss eines bestimmten Dichters zu isolieren und mit Sicherheit zu behaupten, dass sie sich an dieser oder jener Stelle ihres Werks ausgerechnet von dem einen oder dem anderen Dichter inspirieren liess, wobei man den Einfluss einzelner Dichter auf ihr Werk im Allgemeinen nicht bestreiten kann. Meine Methode besteht darin, mich auf Zwetajewas Zeugnisse ihrer Hölderlin-Lektüre zu stützen und dabei die expliziten und impliziten Verweise auf seine Dichtung oder Biographie hervorzuheben, um daraus zu folgern, inwiefern die aus Hölderlins Werk zitierten Elemente als Motive in die eigene Dichtung aufgenommen wurden. Die Zeugnisse finde ich insbesondere in Zwetajewas Aufsätzen und Briefwechseln. Darüber hinaus erforsche ich jene Stellen in Rilkes Werk, von denen sich Zwetajewa inspirieren ließ und die selbst stark von dem Werk Hölderlins beeinflusst sind, um dadurch Hölderlins bewusste oder unbewusste Wirkung auf Zwetajewa näher zu bestimmen. Was deren Werk betrifft, so zitiere ich direkt aus Zwetajewas russischen Texten, bevor ich sie selbst übersetze. Zunächst soll mich diese Methode dazu führen, Zwetajewas dynamischen Glauben an den messianischen Auftrag des Dichters anhand des Werks von Hölderlin hervorzuheben. Dann beabsichtige ich zu zeigen, dass ihre Hölderlin-Lektüre eine elegische Versuchung der Selbsterstörung suggeriert.

# 1 Der messianische Auftrag des Dichters

Die erste Erbschaft, die Zwetajewa von Hölderlin antritt, ist dessen Glaube an den messianischen Auftrag des Dichters, den sie für sich selbst übernimmt. Zunächst teilt sie mit ihm eine Auffassung der Dichtung als Ausdrucksmittel des Absoluten. So sieht sie im Aufsatz „Die Kunst im Lichte des Gewissens“ zwar in Goethe einen größeren Dichter als Hölderlin, betrachtet Hölderlin jedoch als erhabener, da der mit seiner Dichtung eine geistige Höhe erreicht hat, was nicht einmal Goethe geschafft hat:

Так, нет поэта больше Гёте, но есть поэты выше, его младший Современник Гёл-ьдерлин, например, поэт несравненно-беднейший, но горец тех высот, где Гёте – только гость. (Zwetajewa 1994e, 359)

[Es gibt keinen größeren Dichter als Goethe, aber es gibt Dichter, die erhabener sind, wie beispielsweise seinen jungen Zeitgenossen Hölderlin, einen unendlich ärmeren Dichter, der aber auf der Höhe ist, wo Goethe nur ein Gast bleibt.]

## 1.1 Der Dichter als wandernder Priester

Zuerst fällt ihrem Leser auf, dass Zwetajewa von Hölderlin das Thema des Dichters als Wanderer entlehnt, das wir unter anderem in den Elegien „Der Wanderer“ oder „Heimkunft“ wiederfinden. Sie lässt sich in dieser Thematik mehr oder weniger explizit von Hölderlin inspirieren, wie ein am 8. Oktober 1927 an Maxim Gorkij geschriebener Brief es belegt, in dem sie Hölderlins Wandern mit Faszination erwähnt: „*писал – плутал*“ [er schrieb – streifte umher] (Zwetajewa 1995g, 195). Das Thema der Wanderung prägt auch zahlreiche Gedichte, wie etwa das folgende, das am 14. Januar 1917 entstand:

Мировое началось во мгле кочевье:  
 Это бродят по ночной земле – деревья.  
 (Zwetajewa 1994a, 331)  
 [Die Welt begann im streifenden Nebel  
 Die Bäume irren in der Nacht auf der Erde.]

Ein anderes Gedicht setzt ebenfalls mit demselben Thema ein:

Я пришла к тебе черной полночью  
 За последней помощью.  
 Я – бродяга, радства не помнящий,  
 Корабль тонущий.  
 (Zwetajewa 1994a, 301)  
 [Ich komme in der dunklen Nacht auf dich zu,



Wie auf die letzte Hilfe.  
 Ich bin der seiner Familie beraubte Landstreicher,  
 Das sinkende Schiff.]

Das Thema der Wanderung weist auf den edlen Status des Priesters hin, zu dem sie wie auch Hölderlin das dichterische Ich oder den Dichter überhaupt emporhebt. In der Elegie „Brot und Wein“ greift Hölderlin dieses Thema auf:

[...] Indessen dünket mir öfters  
 Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu sein,  
 So zu harren und was zu tun indes und zu sagen,  
 Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?  
 Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,  
 Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.  
 (Hölderlin 1992, 290)

Der Dichter gilt bei Hölderlin als ein Priester, der die Erinnerung an die Götter wachhält und als solcher mit einer missionarischen Botschaft beauftragt ist, ja seine Zeitgenossen auffordert, diese Erinnerung zu pflegen. Der als Priester amtierende Dichter steht in einem Gegensatz zum schläfrigen, hoffnungslosen Menschen. Der Leser findet diese Thematik in Zwetajewas neuntem Gedicht der Sammlung *Schlaflosigkeit* wieder, in dem sie einen als Priester auftretenden Wächter einführt, der mit einer eschatologischen Perspektive seine Mitmenschen am Schlafen hindert:

А зоркий сторож из дома в дом  
 Проходит с розовым фонарем,  
 И дробным рокотом над подушкой  
 Рокочет ярая колотушка:  
 Не спи! Крепись! Говорю добром!  
 А то – вечный сон! А то – вечный дом!  
 (Zwetajewa 1994a, 285)  
 [Aber ein wachsamer Wächter geht von Haus  
 Zu Haus mit einer rosa Laterne,  
 Und über das Kopfkissen klingt das  
 Rollende Dröhnen seiner gewaltigen Rassel:  
 Nicht schlafen! Halt durch! Ich sage die Wahrheit!  
 Sonst – der ewige Schlaf! Sonst – das ewige Haus!]

In dieser Strophe erscheint das Hölderlinsche Motiv des wandernden Priesters, der sich ebenfalls dem Entschlummern seiner Mitmenschen widersetzt, um sie zu erlösen. Dann fordert das Priester-Ich sogar zum Beten für die wachsamen Mitmenschen auf:

Помолись, дружок, за бессонный дом,  
 За окно с огнем!”  
 (Zwetajewa 1994a, 286)  
 [Bete, mein Freund, für das schlaflose Haus,  
 Bete für das beleuchtete Fenster!]

Das Licht symbolisiert hier das Hoffen der wachsamem Mitmenschen, welches das dichtende Ich fördert.

## 1.2 Rilke, der Dichter-Priester

Zwetajewa erhebt Rilke, mit dem sie einen Briefwechsel unterhält und den sie als Dichter sehr verehrt, zum Priester schlechthin. In einem Brief vom 12. Mai 1926 schreibt sie: „Eine Topographie der Seele – das bist Du. Und mit Deinem Buch (ach, es war nicht ein Buch, es wurde ein Buch!) von Armuth, Pilgerschaft und Tod hast Du mehr für’ Gott gemacht als alle Philosophen und Prediger zusammen.“ (Rilke 1983, 114)

Zwetajewa zögert auch nicht, im Brief an Pasternak vom 22. Mai 1926 Rilke mit einem Einsiedler zu vergleichen: „А я тебе скажу, что Рильке перегружен, что ему ничего, никого не нужно. [...] Рильке – отшельник.“ (Zwetajewa 1994f, 250) [Und ich sage dir, dass Rilke überlastet ist, dass er nichts und keinen braucht. [...]. Rilke ist ein Einsiedler.]

Hiermit spielt sie auf *Das Stundenbuch*, und insbesondere auf „Das Buch vom monchischen Leben“ und auf „Das Buch von der Pilgerschaft“ an. Das Motiv des Einsiedlers deckt sich auch mit Hyperion, dem Muster von Hölderlins Einsiedler. Bewusst oder unbewusst greift eben Rilke in der „Elegie an Marina Zwetajewa-Efron“ das Hölderlinsche Thema der göttlichen Zeichen wieder auf. Schreibt Hölderlin in der Elegie „Brot und Wein“, um das Hoffen auf die Rückkehr der verschwundenen Götter zu begründen:

Als erschienen zu letzt ein stiller Genius, himmlisch  
 Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet’ und schwand,  
 Ließ zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder  
 Käme, der himmlische Chor einige Gaben zurück, [...]  
 (Hölderlin 1992, 290)

so behauptet Rilke wiederum in der eigenen Elegie:

Auch die unteren Götter wollen gelobt sein, Marina.  
 So unschuldig sind Götter, sie warten auf Lob wie Schüler.  
 [...]

Ach wie weit schon Entrückte, ach, wie Zerstreute, Marina  
 Auch noch beim innigsten Vorwand. *Zeichengeber, sonst nichts.*  
 (Rilke 1983, 159–160)

Allein die Zeichengeber sind hier die Dichter, aber als solche weisen sie auf die Götter und ihre Gegenwart hin. Der Ausdruck scheint Hölderlin zu nah zu sein, um nicht erwähnt zu werden, und er gibt zu bedenken, dass er wahrscheinlich einer zumindest unbewussten Inspiration durch Hölderlins Elegie zu Grunde liegt.

### 1.3 Synthese des christlichen Monotheismus und des griechischen Polytheismus

Zwetajewas Inspiration durch Hölderlins Messianismus nährt sich schließlich von einer Verwandtschaft des christlich geprägten Monotheismus mit dem griechisch konnotierten Polytheismus. Die Dichterin betont ausdrücklich Hölderlins Verbindung mit der Antike:

Насчет же якобы на век или три запаздывающих приведу один только случай: поэта Гёльдерлина, по теме, источникам, даже словарю – античного.“  
 (Zwetajewa 1994e, 332)

[Was dasjenige [das Genie] betrifft, das angeblich ein oder sogar drei Jahrhunderte Verspätung hat, werde ich nur ein Beispiel anführen: das von Hölderlin, das mit seinen Themen, seinen Quellen, ja seinem Wortschatz antik ist.]

Hölderlins Verbindung mit der Antike kennzeichnet eine Mischung aus Monotheismus und Polytheismus. So kann Christus auch in seinen Gedichten unter anderem als Synthese des christlichen Erbes und des antiken Gedankenguts erscheinen. Dies tritt besonders in der Elegie „Brot und Wein“ hervor: „Aber indessen kommt als Fackelschwinger des Höchsten / Sohn, der Syrier, unter die Schatten herab.“ (Hölderlin, 1992, 291) Der Ausdruck „des höchsten Sohn“ weist klar und deutlich auf Christus hin. Das Wort „Fackelschwinger“ spielt jedoch auch auf Dionysos an, dessen nächtliche Feste im Licht der Fackeln gefeiert wurden. Diese Mischung aus beiden Traditionen könnte in mehreren Gedichten belegt werden und erinnert an jene neue Mythologie, die schon im *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* verlangt wird:

Zuerst werde ich hier von einer Idee sprechen, die soviel ich weiß, noch in keines Menschen Sinn gekommen ist – wir müssen eine neue Mythologie haben, diese Mythologie aber muß im Dienste der Ideen stehen, sie muß eine Mythologie der *Vernunft* werden. Ehe wir die

Ideen ästhetisch d.h. mythologisch machen, haben sie für das *Volk* kein Interesse und umgekehrt ehe die Mythologie vernünftig ist, muss sich der Philosoph ihrer schämen. (Hölderlin 1994, 576–577)

Interessant erscheint, dass seine Mythologie, und darüber hinaus die Ästhetik oder die Dichtung, die nicht zum Gegenstand eines Kults werden, sondern lediglich ein Mittel zum Zweck, d.h. die Äußerung der philosophischen Reflexion, ja sogar das Mittel, das Göttliche zu feiern, bleiben sollen. Hierin unterscheidet sich Hölderlins Werk von der romantischen Schreibweise, die eben auf einer Definition des Dichtens als eines Absoluten beruht, wie Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy behaupten: „Il faut reconnaître dans la pensée romantique non seulement l'absolu de la littérature, mais la littérature en tant qu'absolu. Le romantisme, c'est l'inauguration de l'absolu littéraire.“ (Lacoue-Labarthe und Nancy 1978, 21) [In der romantischen Denkweise ist nicht nur das Absolute der Dichtung, sondern auch die Dichtung als Absolutes anzuerkennen. Mit der Romantik setzt *das dichterische Absolute* ein.]

Bei Zwetajewa finden wir eine ähnliche Auffassung des Absoluten wieder. Bei ihr dient das Dichten auch dazu, das Absolute in der Form eines synkretistischen Polytheismus zu äußern. Nur bleibt Zwetajewas Einstellung zu einem solchen Polytheismus subtil. Bald zeigt sie sich ihm gegenüber besonders kritisch, bald scheint sie ihn selbst anzunehmen. So reagiert sie folgendermaßen auf Hölderlins Polytheismus: „Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог входит в сонм его богов. Никогда не атеист, всегда многобожец [...] Искусство было бы свято, если бы мы жили тогда или те боги – теперь.“ (Zwetajewa 1994e, 332–363) [Polytheismus des Dichters. Ich würde sagen, im besten Fall tritt unser christlicher Gott in den Schoß seiner Götter. Er ist niemals atheistisch, sondern immer polytheistisch. [...] Die Kunst wäre heilig, wenn wir damals lebten oder die Götter jetzt lebten.]

Diese Aussage erweist sich als sehr nuanciert. Kritisiert wird hier der Mangel an einer Hierarchie der Götter. Zwetajewa möchte dem christlichen Gott den ersten Platz im Schoße des Göttlichen zuteilen und duldet nicht, dass der christliche Gott wie ein bloßer heidnischer Gott behandelt wird. Da sie sich aber selbst als eine Dichterin betrachtet, schließt sie sich vom Polytheismus des Dichters nicht aus. Dieser Polytheismus kann mehrere Formen annehmen. Auffällig ist außerdem in den folgenden Versen, dass sie, die Dichterin und Priesterin des Gottes, sich zu dessen Überleben als nötig versteht, was sie vom christlichen *Cre-do* weiter entfernt:

Бог ! Можешь спать в своей ночной лазури !  
Доколе я среди живых –

Твой дом стоит! – Я лбом встречаю бури,  
 Я барабанщик войск твоих.  
 (Zwetajewa 1994a, 486)  
 [Gott! Du kannst in deinen blauen Nächten schlafen!  
 Solange ich am Leben bin,  
 Bleibt dein Haus stehen! Ich trotze den Stürmen,  
 Ich bin der Trommler deiner Armeen.]

Dieses im Oktober 1919 niedergeschriebene Glaubensbekenntnis lässt sich auch mit Zweigs Analyse von Hölderlins „Archipelagus“ in *Der Kampf mit dem Dämon* vergleichen:

Auch die Götter oben, die ‚selig wandernden im Licht‘, sind nicht glücklich, sie fühlen sich nicht, solange sie nicht gefühlt werden: ‚Immer bedürfen [...] sie der fühlenden Menschen.‘ [...] Wie der Mensch das Göttliche, um nicht zu vergehen, ebenso braucht das Göttliche, um wahrhaft zu sein, den Menschen. (Zweig 2004, 56)

Hier stützt sich Zweig auf Hölderlins Verse aus seinem berühmten Gedicht: „Immer bedürfen ja, wie Heroën den Kranz, die geweihten / Elemente zum Ruhme das Herz der fühlenden Menschen.“ (Hölderlin 1992, 255). Nun weiß man, dass Zwetajewa Zweigs Aufsatz über Hölderlin gelesen hat, da sie sich im Entwurf eines Briefs an Maxim Gorkij 1927 ausdrücklich darauf bezieht und ihn lobt: „Были бы деньги – сразу послала бы Вам изумительную книгу Стефан’а Zweig’a ‚Der Kampf mit dem Dämon‘, с тремя биографиями, одна из них – Гёльдерлина – лучше, что о нем написано.“ (Zwetajewa 1994g, 197) [Hätte ich Geld, so würde ich Ihnen sofort ein wunderbares Buch von Stefan Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon* mit drei Biographien schicken. Eine von ihnen handelt von Hölderlin – das Beste, was über ihn geschrieben wurde.]

Nicht von ungefähr behauptet also Zwetajewa mit Hölderlin, der Dichter sei als fühlender Mensch dem Göttlichen notwendig, da sie über ihre polytheistische Vorstellung des Göttlichen hinaus Menschen lieber als Abstraktionen lobt. So schreibt sie dem Dichter Wjatscheslaw Iwanow am 1. Juni 1920: „Я больше всего на свете люблю человека, живого человека, человеческую душу, — больше природы, искусства, больше всего.“ (Zwetajewa 1905–1923, [https://www.ereading.club/bookreader.php/1055562/Cvetaeva\\_Marina\\_Cvetaeva.\\_Pisma\\_1905-1923.html#n\\_3](https://www.ereading.club/bookreader.php/1055562/Cvetaeva_Marina_Cvetaeva._Pisma_1905-1923.html#n_3) [18. Juni 2018]). [Mehr als alles in der Welt liebe ich den Menschen, das Lebewesen, die Menschenseele, mehr als die Natur, als Kunst, mehr als alles.] In dieser Hinsicht distanziert sie sich wie Hölderlin über die Frage des Absoluten von der Romantik: Die Dichtung dient dazu, ein Absolutes zu preisen, das nicht die Kunst oder die Dichtung selbst ist. Dieses Absolute mag die Form einer polytheistischen Weltanschauung annehmen, es entspricht aber eigentlich ihrer Liebe zum Menschen überhaupt. Nun kann gefragt werden, ob Hölderlin und Zwetajewa, die

sich beide als Priester verstehen und ein tragisches Leben führen, den Schmerz und das Leiden ähnlich behandeln.

## 2 Elegische Versuchung der Selbstzerstörung

Lässt sich Zwetajewa durch Hölderlins Glauben an den messianischen Auftrag des Dichters inspirieren, so wird ihre Beziehung zu diesem ebenfalls von dessen tragischer Erfahrung geprägt. Dieser zweite Aspekt der Rezeption von Hölderlin durch Zwetajewa erweist sich als widersprüchlich und zeugt vom Schwanken der russischen Dichterin zwischen Begeisterung und Trauer, welches sie eben dem schwäbischen Dichter annähert.

### 2.1 Dichtung als Ausdruck des Leidens

Zunächst muss festgestellt werden, dass Zwetajewa sich von Hölderlins elegischer Selbstzerstörung und von einer Auffassung der Dichtung als zweckloser Geste versucht zeigt. Antwortet Hölderlin auf seine Frage „Wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ (Hölderlin 1992, 290) mit einem wahren Glaubensbekenntnis zum messianischen Auftrag des Dichters, so sinkt er in die Umnachtung, die ihn daran hindert, letzteren vollkommen zu erfüllen, und die Zwetajewa einfach fesselt. In *Mein letztes Buch* greift sie Hölderlins Frage wieder auf:

Бедя моя! – Так будешь звать.  
 Так, лекарским ножом  
 Истерзанные, – дети – мать  
 корячь: „Зачем живем ?“  
 (Zwetajewa 2012, 242–244)  
 [Es ist mein Unglück! Du wirst mich rufen.  
 So zerreißt das Messer des Chirurgen  
 Das Fleisch – Die Kinder rufen  
 Ihrer Mutter: „Wozu das Leben?“]

Hier ermahnt sie Kinder, das Leiden als ein notwendiges Übel des Seelenlebens anzunehmen, dem sich nichts entgegensetzen lasse. Dieses quasi irrationale Fügen ins schmerzliche Schicksal gemahnt an Hölderlins ‚Wahnsinn‘, von dem Zwetajewa erzählt, sooft sie den Dichter erwähnt. Als Symbol dieses Wahnsinns wählt sie systematisch den stummen Flügel, auf dem Hölderlin spielt, nachdem er in seiner Umnachtung dessen Saiten weggerissen hat: „Сумасшедший поэт Гёльдерлин тридцать лет подряд упражняется на немом клавесине.“ [Der

wahnsinnige Dichter Hölderlin übte dreißig Jahre hinterher auf einem stummen Flügel.] (Zwetajewa 1994d, 553) Dieses Spielen auf einem stummen Klavier fasziniert sie, weil sie sich selbst bewusst oder unbewusst mit dem geistig umnachteten Dichter identifiziert, der seine Kunst nicht öffentlich üben kann, so wie sie selbst bald wegen der sowjetischen Zensur, bald im Exil in Frankreich wegen ihrer feindlichen Beziehungen zu den russischen Migranten ihr Werk nicht zu veröffentlichen vermag.

## 2.2 Tragische Liebe als konkrete Äußerung der zwecklosen Dichtung

Eine Vorliebe für die Zwecklosigkeit des Daseins und der Dichtung wird auch durch ihre tragische Erfahrung mit der Liebe veranschaulicht. Zwetajewa schließt aus ihrem Leben jede Form der Erotik aus und glaubt nur an die geistig verklärte Liebe. In ihrem Brief an Rilke vom 10. Juli 1926 stellt sie die Seele dem Körper gegenüber: „Meine Seele gegen meinen Körper – erübrigt sich.“ (Rilke 1983, 212). Im selben Brief gesteht sie ein: „ich gefalle dem Geschlecht nicht. [...] Meine Klage betrifft die Unmöglichkeit, Körper zu werden.“ (Rilke 1983, 213–214). Schreibt sie ihm später, am 2. August desselben Jahrs: „ich will mit Dir schlafen“ (Rilke 1983, 231), so fügt sie sofort, um jede erotische Zweideutigkeit zu vermeiden, hinzu: „Einfach – schlafen. Und weiter nichts. Nein, noch: den Kopf in Deine linke Schulter eingegraben, den Arm um deine rechte – und weiter nichts. Nein, noch: und bis in den tiefsten Schlaf wissen, daß Du’s bist.“ (Rilke 1983, 232)

Zwetajewas Verständnis der tragischen Liebe nährt sich eben von Hölderlins Erfahrung. Wenn sie sich auf ihn bezieht, erzählt sie regelmäßig von seiner tragischen Liebesgeschichte. So schreibt sie Gorkij: „После различных передрять поступил гувернером в дом банкира Гонтара, влюбился в мать воспитанников (Diotima, вечный образ его стихов) – не вышло и выйти не могло, ибо здесь не выходит, – расстался.“ (Zwetajewa 1994g, 195) [nach manchem Missgeschick betrat er als Hofmeister das Haus des Bankiers Gontard, verliebte sich in die Mutter seiner Schüler (Diotima, die ewige Figur seiner Verse) – es führte zu nichts und konnte zu nichts führen, weil hier alles zu nichts führt – er trennte sich von ihr.]

Von Hölderlins Tragik geprägt, beginnt das „Berggedicht“ (Januar 1924) mit dem deutschen Zitat aus *Hyperion*, in dem Hölderlin das Thema der Trennung anschneidet:

Liebster, Dich wundert die Rede?  
Alle Scheidenden reden wie Trunkene und

nehmen sich gerne festlich...  
(Zwetajewa 1994c, 24)

Und dann behandelt die Dichterin dieses Thema anhand des Bergbilds:

Гора горевала (а горы глиной  
Горькой горюют в часы разлук.  
(Zwetajewa 1994c, 26)  
[Und der Berg klagte (In der Erde  
Brennen Berge bitter um die Zeit der Scheidungen.)]

Im Gedicht „Gleiche Jugend und gleiche Löcher“ („Та ж молодость, и те же дыры“) vom März 1920 legt ebenfalls das Oxymoron: „hoch niedrige Liebe“ eine leidende Liebe nahe:

Знай, что еще одна ... – Что сестры  
В великой низости любви.  
(Zwetajewa 1994a, 512)  
[Wisse noch etwas... dass Schwestern  
In der hoch niedrigen Liebe zu finden sind.]

Drei Monate später, d. h. am 14. Juni 1920, schreibt sie:

Не мать, а мачеха – любовь:  
Не ждите ни суда, ни милости.  
(Zwetajewa 1994a, 546)  
[Liebe ist keine Mutter, sondern eine Stiefmutter;  
Erwartet von ihr weder Gerechtigkeit noch Erbarmung.]

Liebe ist also eine Quelle von Plagen, wie Hölderlins Geschichte es tragisch in seinem vom eigenen Leben geprägten Werk veranschaulicht.

## 2.3 Die Wahl der Elegie zum Ausdruck der tragischen Liebe

Schließlich fühlt sich Zwetajewa wie Hölderlin spontan von der elegischen Form angezogen, um ihre leidende Liebe zu äußern. Im Brief an Pasternak vom 23. Mai 1926 berichtet sie über ihre liebevolle Bewunderung von Rilke, die sie zu einem elegischen Distichon auf Deutsch inspiriert:

Durch alle Welten, durch alle Gegenden, an allen Weg'enden  
Das ewige Paar der sich – Nie – Begegnenden.  
(Rilke 1990, 118)



Das Zeitadverb „nie“ verleiht dem Distichon einen elegischen Ton. Die Thematik der Wanderung erinnert sowohl an Rilke als auch an Hölderlin, der sich eben als Rilkes elegisches Hauptmodell erweist. Friedrich Beißner betont Hölderlins elegische Erbschaft bei Rilke, unter anderem in den *Duineser Elegien*:

[D]as Metrum nachzuahmen, war Rilkes Absicht freilich nicht. Aber die nicht fünffüßigen daktylischen Verse, die manchmal auch zu regelrechten Hexametern werden, verraten das große Vorbild [von Hölderlin]. Auch der Pentameter wird zuweilen gesucht, wie etwa folgender Vers zeigt: ‚da sie Jahrtausende nicht unseres Fühlns überfülln‘. (Beißner 1936, 50)

Um die Wahl des elegischen Stils zu begründen, präzisiert Zwetajewa: „Само пришло, двустишием, как приходит все. Итог какого-то вздоха [...] Для моей Германии нужен был весь Рильке.“ (Rilke 1990, 118) [Mir ist es von selbst in Distichen eingefallen, wie alles, was mir einfällt. Das Ergebnis einer Art Seufzer. [...] Für mein Deutschland brauchte ich den ganzen Rilke.]

Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf Rilke rechtfertigt sie ihre Wahl des Elegischen, die sie der Inspiration durch den österreichischen Dichter zuschreibt. In Zwetajewas Geist bleibt die Thematik der tragischen Liebe aber auch immer mit Hölderlin verbunden, wie ihre regelmäßigen Anspielungen auf seine unglückliche Beziehung zu Susette Gontard es schon gezeigt haben. Außerdem gehört das elegische Dichten zu einer Tradition, die sowohl Hölderlin als auch Rilke miteinbezieht. Mit der Wahl des Distichons fügt sich Zwetajewa in diese Tradition ein.

Abschließend lässt sich feststellen, dass Zwetajewa wie Hölderlin zwischen Begeisterung und Trauer schwankt, was sie dazu veranlasst, Hölderlins Glauben an den messianischen und religiösen Auftrag des Dichters als Mittler zwischen dem Göttlichen und den Sterblichen zu teilen und sich dabei ganz widersprüchlich von seiner elegischen Selbstzerstörung und Umnachtung versucht zu fühlen. Die von der unglücklichen Liebe ausgelöste Trauer liegt einer solchen Versuchung und der Identifizierung mit dem in der Liebe unglücklichen Dichter zu Grunde. In beiden Aspekten zeigt sich Zwetajewas neuromantische Hölderlin-Lektüre: in der Suche einerseits nach dem Absoluten des Todes und des Göttlichen und andererseits nach dem Absoluten der tragischen Liebe. In beiden Fällen dient das Dichten nur zur Äußerung des Absoluten und entspricht demnach nicht dem Absoluten selbst, was beide Dichter von der romantischen Tradition schlechthin unterscheidet. Anhand ihrer Freundschaft mit Rilke und seiner elegischen Dichtung nähert sie sich konkret dieser dichterischen Auffassung an, die Hölderlin in ihren Augen verkörpert, da Rilke ihr wie ein Vermittler zwischen Hölderlin und ihrer Gegenwart erscheint. Zwetajewa und Rilke benehmen sich demnach wie Übersetzer zwischen der deutschen und der russischen Dichtung.

## Literaturverzeichnis

- Beißner, Friedrich. „Rilkes Begegnung mit Hölderlin“. *Dichtung und Volkstum* 37 (1936): 36–50.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke, Gedichte, I*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke, Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen, II*. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.
- Kreutzer, Johann. *Hölderlin-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2002.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, und Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
- Rathaus, Grejнем. „Hölderlin in Russland (1840–1993)“. *Hölderlin-Jahrbuch* 29 (1994): 153–158.
- Rilke, Rainer Maria, und Marina Zwetajewa, und Boris Pasternak. *Briefwechsel*. Frankfurt/M.: Insel, 1983.
- Rilke, Rainer Maria, und Boris Pasternak, und Marina Zwetajewa. *Pis'ma 1926 goda*. Moskwa: Kniga, 1990.
- Tschulowskij, Bogdan Stepanowitsch. „Osnownije etapi rezeppii twortschestwa F. Golderlina w Rossii w XX weke“. *Filologitscheskije Nauki: W oprosite orii i praktiki*. Nautschn. Teoreti prikladnoj Journ. 7.2 (2013): 204–213.
- Zweig, Stefan. *Der Kampf mit dem Dämon*. Frankfurt/M.: Fischer, 2004 (1925).
- Zwetajewa, Marina. *Mon dernier livre 1940*. Paris: Cerf, 2012.
- Zwetajewa, Marina. *Pis'ma 1905–1923*. [https://www.ereading.club/bookreader.php/1055562/Cvetaeva\\_Marina\\_Cvetaeva\\_Pisma\\_1905-1923.html#n\\_3](https://www.ereading.club/bookreader.php/1055562/Cvetaeva_Marina_Cvetaeva_Pisma_1905-1923.html#n_3) (18. Juni 2018).
- Zwetajewa, Marina. *Sobranije Sotschinenij w 7mi tomach, Stixhotworenuja, I*. Moskwa: Ellis Lak, 1994a.
- Zwetajewa, Marina. *Sobranije Sotschinenij w 7mi tomach, Stixhotworenuja, perevody, II*. Moskwa: Ellis Lak, 1994b.
- Zwetajewa, Marina. *Sobranije Sotschinenij w 7mi tomach, Poemy, dramatitscheskije proizwedenija, III*. Moskwa: Ellis Lak, 1994c.
- Zwetajewa, Marina. *Sobranije Sotschinenij w 7mi tomach, Воспоминания о современниках, дневниковая проза, IV*. Moskwa: Ellis Lak, 1994d.
- Zwetajewa, Marina. *Sobranije Sotschinenij w 7mi tomach, Автобиографическая проза, статьи, эссе, переводы, IV*. Moskwa: Ellis Lak, 1994e.
- Zwetajewa, Marina. *Sobranije Sotschinenij w 7mi tomach, Письма, VI*. Moskwa: Ellis Lak, 1995a.
- Zwetajewa, Marina. *Sobranije Sotschinenij w 7mi tomach, Письма, VII*. Moskwa: Ellis Lak, 1995b.

**Thomas Buffet** promovierte 2011 über die Erneuerung der elegischen Gattung durch André Chénier und Friedrich Hölderlin. Er lehrt heute deutsche Literatur und Übersetzung in den Pariser Vorbereitungsklassen und Komparatistik an der Sorbonne. Seine Forschungsarbeiten untersuchen die europäische Romantik und die Geschichte der Übersetzung.



Ken Ireland

# Jane & Theo: Affinities Stylistic and Temperamental in Jane Austen and Theodor Fontane

**Abstract:** Inhabiting different historical periods, and separated by linguistic, cultural, and literary traditions, Jane Austen and Theodor Fontane seem unlikely candidates for fruitful comparative treatment. The predominance in Germany of the *Bildungsroman* emphasizes the inner development of the individual; it is Fontane who moves the German novel into the European mainstream by representing characters engaged in life, rather than in meditation or art. If Austen's interests lie in social customs embodied in the novel of manners, Fontane later initiates a teutophone version of the genre, with the work of Thackeray at mid-century being, this article proposes, a crucial go-between.

From a common attraction to the topics of courtship and marriage, of deceptive appearances, of small-scale events in realistically observed contemporary settings where women prevail over men, similar authorial attitudes are evident. Austen and Fontane exploit various forms of irony to mock excesses of sentiment and feeling, illustrated in the play of dialogue and the artifice of conversation. With literary styles exhibiting lucidity, balance, and order, each writer projects common sense, reserve, and moderation, issuing from a core outlook of restraint. This prevents their critiques from becoming polemic, and their irony from darkening into caricature, and ultimately assures Austen and Fontane of the high regard in which they are held as novelists.

**Keywords:** dialogue, irony, novel of manners, restraint, social codes, Thackeray

Theodor Fontane to his wife, from London, 10 July 1852: "Meine liebe Herzens-Mila, ich habe neulich die Romane von Jane Austen entdeckt: humorvoll, scharfsichtig, reizend, meine Vorbilder fortan." Sadly, this letter has not yet been discovered, depriving critics of the chance to pursue scholarly commentaries on the relationship between the two authors. Austen and Fontane in fact never met. Her death in 1817 and his birth in 1819 prevented this. No reference to her is found anywhere in his works, making traditional influence studies problematic.<sup>1</sup> Intri-

---

1 Few studies touch on the relationship between Austen and Fontane; exceptions include Demetz (1964), Grawe (1988), and Chambers (1997), while a dissertation by Holznagel (1956), and an online contribution by Botrall (2013), virtually complete the list.

guinely, Fontane *did* write to Emilie on 20 July 1852, recommending “ein höchst interessantes Buch” (Fontane 1976–1994, 1: 292; emphasis in original): W. M. Thackeray’s *Vanity Fair*, described by one of Fontane’s biographers as the “Muster des Gesellschaftsromans schlechthin” (Reuter 1968, 1: 275).

In his Princeton address of 1939 on the art of the novel, Thomas Mann declared that the nineteenth-century German-language novel was not European enough since it was not a *Gesellschaftsroman*, a genre “landfremd” in Germany, with the exception of Fontane’s work, especially his *Effi Briest* (1895; Mann 1974, 360–361). Fontane’s unique role is due largely to the fact that he was the only major German-language novelist in the nineteenth century to cross the Channel. He visited England three times, for two weeks in 1844, six months in 1852, and for three-and-a-half years between 1855 and 1859. As press correspondent in London, he had extensive access to a culture he wished to emulate in Prussia. His admiration for the historical novels and ballads of Sir Walter Scott is well attested, and clearly influenced his own first novel, *Vor dem Sturm* (1878); his travels to Scotland inspired the travel genre of *Jenseit des Tweed* (1860), triggering his later *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862–1882). It was his lengthy stays in England in the 1850s, however, which were to prove decisive for Fontane’s fiction, and the topic of England itself, important in *Cécile* (1887), *Unwiederbringlich* (1892), and *Frau Jenny Treibel* (1893), continued into his last novel, *Der Stechlin* (1897), published in the year prior to his death in 1898.

After her death in 1817, Jane Austen’s fortunes were largely affected by the overwhelming success of Sir Walter Scott. In the era of romanticism, her novels lost favour, but, by the 1850s, Austen had been rediscovered by George Henry Lewes, George Eliot’s companion, and by Lord Macaulay, both of whom compared her to Shakespeare. Though French translations appeared early on, only two of her novels were translated into German, followed by a huge gap until the 1930s (Bautz 2007a, 93–116). By the 1870s, when her nephew, James Edward Austen-Leigh, published his biographical *Memoir of Jane Austen*, and Lesley Stephen, father of Virginia Woolf, coined the term “Austenolatry,” her reputation began to recover, though in terms of printed editions and library holdings, Scott was to keep his lead until 1914 (Bautz 2007b).

Fontane’s literary essays on non-German writers range from Fielding and Sterne, Scott and Dickens, to Zola and Thackeray. Those names reappear among the seventy-one authors listed in his “Die besten Bücher” of 1889 (Fontane 1959–1975, 21.1: 497–499). Austen’s name is absent; with her reputation still at a low ebb when Fontane was in England in the 1850s, this is not too surprising. As is evident from his articles on British life and culture, his theatre reviews, and his perceptive and liberal-minded journalism, Fontane is temperamentally and linguistically well equipped to register the mood and ambience of his adopted coun-

try. He recognizes, for instance, the importance of the stage in expressing societal relationships, and appreciates the incisive prose style of the *Times* newspaper and the wit and humour of *Punch* magazine, founded, as it happens, by Thackeray (see Reuter 1968, 1: 326–334).

The New Historicist critic Stephen Greenblatt cites the examples of Goethe and Shakespeare to illustrate the creative mobilization of cultural materials, points out the role of hidden as well as conspicuous movements, and stresses the need to identify and analyse the “contact zones” where cultural goods are exchanged (Greenblatt 2010, 1–23, 75–95, 250–253). For Austen and Fontane, the relevant contact zone is the 1850s, with Thackeray as transcultural intermediary in his role of continuing Austen’s novel of manners. Isolated in a Swiss village in 1859, Thackeray writes that he has “been living at Bath for the last 10 days in Miss Austen’s novels which have helped me to carry through a deal of dreary time” (*The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray* 1946, 4: 155). Elsewhere, he concedes that as a humorist he could not sustain “the controlled understatement of an Austen” (quoted in Kiely 1987, 17), though for contemporary reviewers his lifelike characters are matched only by Jane Austen. Both writers resort to parody in their earliest fictions – of the Gothic novel in Austen’s *Northanger Abbey* (begun in 1798), and of the Newgate novel in Thackeray’s *Catherine* (1840) – while the eighteenth century provides the period setting for many of Thackeray’s writings. For one critic, Austen’s spirit is clearly echoed in Thackeray: “There is the same criticism of life; the hatred of shams [...] the quick irony [...] the delightful turns of expression [...] the caustic word [...] the humour, half genial and half sardonic.” In pathos, however, he out-distances her completely: “in 1850 writers did not deem it necessary to disguise their tenderer feelings, and in 1811 they did” (Dawson 1905, 43).

Fontane’s attraction to *Vanity Fair*, and his experience of mid-Victorian culture largely determine his novelistic direction.<sup>2</sup> The predominance in German literature of the *Bildungsroman* or *Entwicklungsroman*, exemplified by Goethe’s *Wilhelm Meister*, and continued by Gottfried Keller and Adalbert Stifter, with its focus on the inner growth of personality, is scarcely challenged until Fontane emerges. Austen’s legacy of the comedy of manners, which explores the relationships between individuals and society, is taken up by Thackeray in his wider panoramic survey of the fashionable world. In later life, Fontane regrets the lack of a comparable Berlin novel, “etwa wie Thackeray in dem besten seiner Romane *Vanity Fair* in einer alle Klassen umfassenden Weise das Londoner Leben geschildert hat”

---

2 For a more detailed account of the relationship between Fontane and Thackeray, especially between *Vor dem Sturm* and *Vanity Fair*, see Eberhardt (1975).

(Fontane 1959–1975, 21.2: 653). It is Thackeray's humour and realistic observation, as well as his own two hundred illustrations for *Vanity Fair*, which appeal; though both Thackeray and Dickens, Fontane notes, foreground society's corruption and hypocrisy.

When Peter Demetz, one of his most persuasive critics, refers to Fontane's "Roman der guten Gesellschaft," he characterizes the "good society" element as "eine bewegliche ästhetische Kategorie" (Demetz 1964, 123), thereby validating the concept of emigration across divides of time, language, and nationality. It is significant that in the England of the 1850s, the Prussian journalist is drawn not by the social-realist novels of Elizabeth Gaskell or the atmospheric romanticism of the Brontës, but by the historical works of Scott and by Thackeray's humorous societal world. As one of the few critics to link Austen and Fontane, Demetz alludes to an intimate scale and refined technique when he terms Fontane "der Meister des Silberstiftes, der einzige deutsche Bundesgenosse Jane Austens und Henry James" (Demetz 1964, 85). In the "Roman der guten Gesellschaft," Demetz points to the fine shades and subtleties of a realm where the implicit replaces the circumstantial: "Es ist, von Jane Austen bis Fontane, die Welt der 'richtigen Adresse'. Erzähler und Leser [...] kennen die Schichtungen, Abweichungen und Nuancen; es bedarf allein der Anspielung, nicht der ausführlichen Beschreibung und Lokalfarbe" (Demetz 1964, 117).

Austen's exquisite touch, knowledge of the human heart, and capture of "real life" are qualities which Scott himself emphasizes (Halperin 1984, 290–291), so that her brand of domestic realism marks her off from the excesses of Gothic and the emotionalism of the Romantics. Later in the century, Fontane notes the "objective" theories of Friedrich Spielhagen, which declare that the author should not directly intrude into the novel but represent characters through their speech and actions, though Fontane is reluctant to discard narratorial presence entirely. His approach to mimesis, in the age of Flaubert and Zola, is moderate and restrained, even if his use of concrete detail eclipses Austen's: we learn, for instance, that Krola in *Frau Jenny Treibel* (1893) accompanies lieder from Schubert's *Die schöne Müllerin* and a duet from Mozart's *The Marriage of Figaro*, but we are ignorant of what Mary Bennet sings in *Pride and Prejudice* (1813). While Austen embraces universal and moral concerns, with a bias towards generality, Fontane's focus on dialogue results in a similar reduction of external detail: "Bei beiden leben die Personen so aus ihrer eignen Sprache, daß die Autoren auf ihre äußere Beschreibung weitgehend verzichten" (Grawe 1988, 173).

Both Austen and Fontane register what Angus Wilson calls "felt sociology" (1967, 190) in treating individuals and communities. The spatial and thematic range of Fontane's novels includes contemporary, middle-class Berlin, sometimes expanding into the Mark Brandenburg; seascapes appear in *Effi Briest* (1895); *Graf*

*Petöfy* (1884) deals with Viennese society, and *Unwiederbringlich* (1892) with Danish aristocracy. Austen's "3 or 4 Families in a Country Village" (*Jane Austen's Letters* 2011, 287), however, might live anywhere between Hampshire and Yorkshire, since topographical and historical specifics are not key, and she leaves travelogues to other writers: "It is not the object of this work [*Pride and Prejudice*] to give a description of Derbyshire, nor of any of the remarkable places through which their route thither lay" (Austen 2006b, 266). As Demetz points out, "Bei Jane Austen und Fontane fährt man ab und kommt an; die Reisen fallen, wie auf der Komödienbühne, in die Pausen" (Demetz 1964, 118). Like Austen, Fontane operates within self-chosen limits, concentrating on the depiction of manners, even if in his first novel, *Vor dem Sturm* (1878), he echoes *Vanity Fair*, employing historical material from the Napoleonic period. For Austen, her famous self-chosen limits involve "the little bit (two Inches wide) of Ivory on which I work with so fine a Brush" (*Jane Austen's Letters* 2011, 337), and she is disinclined to stray beyond familiar bounds: "I am fully sensible that an Historical Romance, founded on the House of Saxe Cobourg, might be much more to the purpose of Profit or Popularity, than such pictures of domestic Life in Country Villages as I deal in – but I could no more write a Romance than an Epic Poem" (326).

In a review of Gustav Freytag's novel cycle *Die Ahnen* (1872–1880), Fontane stresses the values of moderation, credibility, and contemporaneity desirable in a novel; he might almost be describing Austen's work: "[Der Roman] soll uns, unter Vermeidung alles Übertriebenen und Häßlichen, eine Geschichte erzählen, an die wir glauben [...] soll uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen [...] lassen" (Fontane 1959–1975, 21.1: 239; emphasis in original). Unlike the English novelist, who eschews comment on the great political events of her day, and has Catherine Morland and Henry Tilney in *Northanger Abbey* avoid the topic of politics since "it was an easy step to silence" (Austen 2006a, 113), the Prussian has a firm basis in Bismarck's *Gründerzeit*, but his journalistic experiences and social critiques are never manifested in the kind of caustic satire favoured by Thackeray. The social structure of Austen's country gentry is also distinct from the contrast between established and emerging classes in Fontane. Her servants are barely seen; in *Emma*, the yeoman farmer Robert Martin, of whom the title-figure disapproves, is never granted speech, while she snubs the Coles, the Tupmans, and Mrs Elton by reason of their "low origins." With Fontane, servants play relatively important roles: in *Frau Jenny Treibel*, Friedrich mediates between Leopold and his mother, and Frau Schmolke influences Corinna; in *Die Poggenpuhls* (1896), Friederike shows warm appreciation of the title-family.

For both writers, the crucial yardsticks are good breeding and decorum, invested in the English gentry and upper classes, or in the Prussian *Junker* class, which Fontane admires but also criticizes – in *Effi Briest*, for the inflexibility of its



social code. The importance of order and stability is reflected in communal forms and customs: in both Austen and Fontane, characters come together over meals, and at the social rituals of walks, rides, excursions, picnics, spas, or balls, which also serve, in terms of architectonic structure, to articulate narratives and create sequential rhythms. The motif of the *Landpartie*, for instance, exemplifies the “Roman der guten Gesellschaft,” while both writers frame their societal events in four distinct phases: preparations and arrivals; the event itself; the return home; and reflective post-mortems. Episodes of passion, which Fontane calls “der Gipfel der Geschmacklosigkeit” (1976–1994, 4: 455), are carefully avoided by both novelists. As Christian Grawe, Austen’s biographer and translator, points out, extremes of any kind are taboo: “Jane Austen verzichtet wie Fontane auf Sensationen, [...] Geburt, Krankheit und Tod, Sexualität und Laster werden von beiden mit äußerster Diskretion behandelt” (1988, 173–174). The scene in the palm house between Melanie and Rubehn in *L’Adultera* (1882), which threatens to become torrid, only illustrates the power of narrative silence and ellipsis at potentially awkward moments.

In the early *Vor dem Sturm*, Faulstich declares that books do not guarantee happiness, and cautions against being deceived by the appearance of life, the “Lüge des Daseins” (Fontane 1959–1975, 1: 182). In *Northanger Abbey*, Catherine Morland allows books to govern her life; in *Sense and Sensibility*, Marianne Dashwood’s emotions take over; while vanity rules Emma Woodhouse. All three show the folly of trusting in appearances, but by ironic distancing, Jane Austen employs their deviations from norms of good sense and moderation for humorous and moral purposes. Although Jenny Treibel’s idealism actually conceals a practical ambition, and Corinna in the eponymous novel overcomes her “Sinn für Äußerlichkeiten” (Fontane 1959–1975, 7: 161), Fontane is elsewhere occupied with more serious aspects of appearances. Less at ease in his contemporary world than Austen, Fontane senses its pretence and falsity all the more keenly: “Wir stecken ja bis über die Ohren in allerhand konventioneller Lüge und [wir] sollten uns schämen über die Heuchelei, die wir treiben, über das falsche Spiel, das wir spielen” (Fontane 1976–1994, 3: 559). It is on the social institution of marriage that he focuses, in order to dramatize the role of appearances and society’s demands on individuals. Thus, Effi Briest’s engagement to Baron Instetten is announced as early as the novel’s first day, in chapter 3, so that the body of the text thereafter concerns the fate of that marriage, of *désamour*, temptation, divorce, and guilt.

With Austen, courtship itself, the choice of possible partners, is more central, abetted by playful suspense and carefully laid false trails, but with contenders usually from the same social stratum. In *Pride and Prejudice*, for instance, “that continual breach of conjugal obligation and decorum” (Austen 2006b, 262–263)

between Mr Bennet and his wife, nowhere approaches the serious marital issues witnessed in Fontane, especially when partners, as is frequently the case, belong to different social classes: aristocratic, lower-middle, or artisan levels. For Fontane, brief liaisons thus seem almost less dangerous and serious than marriages lacking in sincerity and understanding. Only the most independent-minded resist the pressures of society; Fontane's women may be limited or conventional, but can be decisive, and his perspective is consistently that of the female domestic sphere in a male-dominated society. Austen's heroines predominate, her heroes tend to conceal their feelings, and her villains are presented as clever and unprincipled; Fontane's men, like Graf Botho in *Irrungen Wirungen* (1888), tend to be indecisive and accepting. Austen's relatively happy endings also contrast with Fontane's more problematic and qualified resolutions.

Stylistically, Fontane challenges the pompous, cliché-ridden language of Bismarck's materialistic *Gründerzeit*, by adopting a clipped, transparent prose style, shunning sentimentality and pathos. In her own undermining of pretentiousness and affectation, Austen is concerned less with a specific historical period than with general human folly, while her more secure society encourages her more consistently ironic viewpoint. Her distaste for hackneyed expression is illustrated in Mary Bennet's reaction in *Pride and Prejudice* to her sister Lydia's elopement: "we must stem the tide of malice, and pour into the wounded bosoms of each other, the balm of sisterly consolation" (Austen 2006b, 319). Fontane's range of register, unlike Austen's, is enriched by colloquial and regional lexis, as well as frequent *Fremdwörter*, which in the mouth of Gideon Franke in *Irrungen Wirungen* have comic effects: "Ja, Herr Baron, auf die Proppertät kommt es an und auf die Honnettität kommt es an, und auf die Reellität" (Fontane 1959–1975, 3: 205). Wit is often allied with laconic phrasing: Mr Woodhouse is encapsulated as a "valetudinarian all his life" (Austen 2005, 5), while Adelheid's visit in *Der Stechlin* is presented as "kein Nachmittagsbesuch, sondern Einquartierung" (Fontane 1959–1975, 8: 320).

By subtle rephrasing or shift of tense, Austen records fine shades of meaning, and transposes a passage into a key of irony, as in Emma's meeting with Harriet Smith: "To walk by the side of this child, and talk to and question her, was the most natural thing in the world, or *would have been* the most natural, had she been acting just then without design" (Austen 2005, 95; my emphasis). In *Frau Jenny Treibel*, we find a similar type of dry irony, reformulating a statement: Leopold and Corinna "hatten ihr Gespräch in herkömmlicher Art geführt, das heißt Corinna hatte gesprochen" (Fontane 1959–1975, 7: 109). Fontane's resort to dramatic irony, as in Effi Briest's cautions to her maid about intimacies with a married man, recalls the many blind judgements on human relationships by Emma Woodhouse.

Syntactic anticlimax, as a rhetorical device, is used by both novelists to project a critique of human foibles. Appearance belies actuality when we witness a rapid shift from one emotion to its opposite, as is the case in *Northanger Abbey*, where Mrs Thorpe encounters Mrs Allen: “Their joy on this meeting was very great, as well it might, since they had been contented to know nothing of each other for the last fifteen years” (Austen 2006a, 24): the suggestion of superficial friendship is not lost. With Fontane, in *Frau Jenny Treibel*, the same device of syntactic anticlimax is employed to target bourgeois materialism: “Krola war seit fünfzehn Jahren Hausfreund, worauf ihm dreierlei einen gleichmäßigen Anspruch gab: sein gutes Äußere, seine gute Stimme und sein gutes Vermögen” (Fontane 1959–1975, 7: 23). In Marianne Dashwood’s impression of John Willoughby in *Sense and Sensibility*, the reader perceives that any objective appraisal is compromised by subjective reaction: “His name was good, his residence was in their favourite village, and she soon *found out* that of all manly dresses a shooting-jacket was the most becoming” (Austen 2006c, 51; my emphasis). Dörr’s subjective reaction in *Irrungen Wirrungen*, when his favourite cock is chased up the pear tree, illustrates Fontane’s inclination towards situational humour, often bordering on farce, at a remove from Austen’s practice: “‘Himmeldonnerwetter,’ schrie Dörr in Wut, ‘das is wieder Bollman seiner ... Wieder durch den Zaun ... I, da soll doch ...’” (Fontane 1959–1975, 3: 100).

The self-conscious use of language by both writers is realized not only by irony, but also in the handling of dialogue, as opposed to external description, and in the relatively large role of speech in novels such as *Emma* (58 % of the text) and *Die Poggenpuhls* (60 %). Conversation, although characters themselves recognize it as artifice, nonetheless functions as the essential fuel of society. Beneath the surface flow of words may lie emptiness or a scepticism about the value of conversation itself. Graf Botho, in *Irrungen Wirrungen*, for example: “eigentlich ist es ganz gleich, wovon man spricht. [...] Italien oder Paris oder die Stadtbahn, oder ob die Panke zugeschüttet werden soll. Es ist alles ganz gleich” (Fontane 1959–1975, 3: 112). His tone reminds us of John Knightley’s amusing comments on the folly of “setting forward to spend five dull hours in another man’s house, with nothing to say or to hear that was not said and heard yesterday, and may not be said and heard again tomorrow” (Austen 2005, 122).

Dialogue also tends to foreground the character of the speaker rather than what he or she says, as in the “nonstop burble” of Miss Bates’s virtual monologues in *Emma*, which retail gossip and rumour in disjointed bursts of speech. Like Austen, Fontane is aware of the essential artifice of the conversational “situation.” For Jenny Treibel, age is immaterial, since the crucial issues in society are primarily “Konversation und Augenausdruck und namentlich die ‘Welt der Formen’” (Fontane 1959–1975, 7: 16). In his last novel, *Der Stechlin*, especially, Fon-

tane's characters are highly self-conscious about the language they use, weighing up alternative expressions and, in a largely plot-free text, making dialogue and conversation themselves into topics of conversation by referring to "Lieblingsthema," "Gesprächsstoff," and "Fremdwörterschatz." Peter Demetz, indeed, claims that the "dramatic" organization of Fontane's *Gesellschaftsromane* of 1880–1895 emulates Jane Austen in terms of "die dialektische Verschränkung von Ereignis und Figur; Wendung und Umschlag; die vorzugsweise innere Motivierung; die vollständige Transparenz der Figuren erst im letzten Wort" (1964, 179).

Understatement implies by its reticence something left unsaid, to be supplied by the reader. Both writers feature, in contemporary settings, events that are small in scale, though not small in significance. Fontane admits that he tries to deal first and quickly "mit den sogenannten Hauptsachen [...] um bei den Nebensachen liebevoll, vielleicht *zu* liebevoll verweilen zu können" (Fontane 1976–1994, 4: 46; emphasis in original). Small visual gestures stand out: Treibel leaning back in his chair blowing smoke-rings and Otto balancing a teaspoon on his index finger in *Frau Jenny Treibel*, while at the end of *Effi Briest*, Wüllersdorf advises Instetten to celebrate the small things in life: "im kleinen und kleinsten so viel herausschlagen wie möglich" (Fontane 1959–1975, 7: 420). Seemingly trivial incidents can be crucial, even if neglected by a title-figure: "Much that lived in Harriet's memory, many little particulars of the notice she had received from [Knightley], a look, a speech, a removal from one chair to another, a compliment implied, a preference inferred, had been unnoticed, because unsuspected by Emma" (Austen 2005, 446). Virginia Woolf observes that "what [Austen] offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader's mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial" (1984, 138–139).

Even given the huge disproportion in quantity between the collected work of Fontane over his seven decades, and the very modest production of Austen over her four, it is nonetheless possible to detect a shared attitude of restraint, manifest in values of common sense and discretion, which prevents both writers from veering towards extremes. In the Romantic era of Byron and Wordsworth, Austen's values of lucidity and balance, her observance of eighteenth-century classical unities, often cast her in an anachronistic light, while Fontane, in the last quarter of the century, writes his societal novels in a period of naturalism, aestheticism, symbolism, and *fin-de-siècle* decadence, lending his own work a similar sense of anachronism. To write novels of manners in the 1810s, and *Gesellschaftsromane* in the 1880s and 1890s, may go against the grain of contemporary trends. If the cost of creating literary masterpieces is being labelled anachronistic, however, it is not the worst of insults. Austen and Fontane bravely overcome this stigma; the result: the best of novels.

## Works cited

- Austen, Jane. *Emma*. Ed. Richard Cronin and Dorothy McMillan. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Cambridge Edition of the Works of Jane Austen.
- Austen, Jane. *Northanger Abbey*. Ed. Barbara M. Benedict and Deirdre Le Faye. Cambridge: Cambridge University Press, 2006a. Cambridge Edition of the Works of Jane Austen.
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Ed. Pat Rogers. Cambridge: Cambridge University Press, 2006b. Cambridge Edition of the Works of Jane Austen.
- Austen, Jane. *Sense and Sensibility*. Ed. Edward Copeland. Cambridge: Cambridge University Press, 2006c. Cambridge Edition of the Works of Jane Austen.
- Bautz, Annika. "The Reception of Jane Austen in Germany." *The Reception of Jane Austen in Europe*. Ed. Anthony Mandal and Brian Southam. London: Continuum, 2007a. 93–116.
- Bautz, Annika. *The Reception of Jane Austen and Walter Scott: A Comparative Longitudinal Study*. London: Continuum, 2007b.
- Botrall, Ingeborg. "Kriterien für einen guten Roman." *Theodor Fontane Gesellschaft*. 2013. <https://fontane-gesellschaft.de/2013/08/10/kriterien-fuer-einen-guten-roman/> (20 February 2016).
- Chambers, Helen. *The Changing Image of Theodor Fontane*. Columbia: Camden House, 1997.
- Dawson, W. J. *The Makers of English Fiction*. London: Hodder & Stoughton, 1905.
- Demetz, Peter. *Formen des Realismus: Theodor Fontane, Kritische Untersuchungen*. Munich: Hanser, 1964.
- Eberhardt, Wolfgang. *Fontane und Thackeray*. Heidelberg: Winter, 1975.
- Fontane, Theodor. *Sämtliche Werke*. Ed. Edgar Gross. 24 vols. Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1959–1975.
- Fontane, Theodor. *Briefe*. Ed. Otto Drude and Helmuth Nürnberger. 5 vols. Abteilung 4 of *Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe*. Munich: Hanser, 1976–1994.
- Grawe, Christian. *Jane Austen*. Stuttgart: Reclam, 1988.
- Greenblatt, Stephen. *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Halperin, John. *The Life of Jane Austen*. Brighton: The Harvester Press, 1984.
- Holznapel, Siegfried. "Jane Austen's *Persuasion* and *Der Stechlin*: Eine vergleichende morphologische Untersuchung." Diss. Universität Bonn, 1956.
- Kiely, Robert. "Victorian Harlequin: The Function of Humor in Thackeray's Critical and Miscellaneous Prose." *William Makepeace Thackeray*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987. Modern Critical Views. 5–20.
- Jane Austen's Letters*. Ed. Deirdre Le Faye. 4th ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray*. Ed. Gordon N. Ray. 4 vols. London: Oxford University Press, 1946.
- Mann, Thomas. "Die Kunst des Romans." *Reden und Aufsätze*. By Mann. Vol. 10 of *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Fischer, 1974. 13 vols. 1974. 348–362.
- Reuter, Hans-Heinrich. *Fontane*. 2 vols. Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1968.
- Wilson, Angus. "Evil in the English Novel." *Kenyon Review* 29.2 (1967): 167–194.
- Woolf, Virginia. *The Common Reader*. Ed. Andrew McNeillie. First series. London: Hogarth Press, 1984.

**Ken Ireland**'s publications include many articles on comparative, transcultural, and narratological topics, plus three books: *The Sequential Dynamics of Narrative* (2001), *Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830–1910* (2006), and *Thomas Hardy: Time and Narrative* (2014). He has lectured in the US, Nigeria, and Japan, and been involved in adult education in the UK for the Open University, Birkbeck College, and the Universities of East Anglia, Essex, and Cambridge.



Ai Yasunaga

## Paul Valéry dans ses derniers jours : au miroir de Voltaire

**Résumé:** Notre article entend mettre en lumière la vie et la pensée de Paul Valéry (1871–1945) durant ses derniers jours, notamment en nous référant à Voltaire, qui a fasciné Valéry vers la fin de sa vie. Dans des circonstances difficiles sur le plan politique, matériel, physique et même amoureux, Valéry âgé a trouvé en Voltaire une sorte de fil conducteur, l’incarnation de l’esprit de la liberté. Le 10 décembre 1944, moins de quatre mois après la Libération de Paris, Valéry prononce à l’occasion du 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Voltaire un discours qui exalte l’espoir de la liberté de l’esprit devant un public attendant l’avènement d’une nouvelle époque. Ce discours a suscité auprès du grand public une profonde et vaste émotion. À travers l’analyse de la vie et de l’écriture de Valéry, nous examinerons l’image d’un poète sous la Troisième République.

**Mots clés:** Paul Valéry, Voltaire, vie et pensée de l’auteur, image du poète sous la Troisième République, liberté de l’esprit

Notre article entend mettre en lumière la vie et la pensée de Paul Valéry (1871–1945) durant ses derniers jours, notamment en nous référant à Voltaire (1694–1778), le célèbre philosophe français des Lumières, qui a fasciné Valéry sur la fin de sa vie, alors que celui-ci vivait dans des circonstances difficiles. La volumineuse biographie de Valéry écrite par Michel Jarrety (Jarrety 2008) nous détaille minutieusement ses difficultés politiques, matérielles, physiques et amoureuses pendant cette période.

Il est à noter que dans la situation sans issue où se trouvait Valéry, atteint de violents maux d’estomac, la figure de Voltaire a pris une signification particulière. À en croire André Gide (1869–1951), qui s’est plusieurs fois rendu à son chevet pendant ses derniers jours, y compris le jour même de sa mort, le dernier livre qu’il ait vu entre les mains de Valéry était *l’Essai sur les mœurs et l’esprit des nations* (1756) de Voltaire (cf. Jarrety 2008, 1208). Quelle est la signification de sa vénération pour Voltaire jusqu’à son dernier souffle ? Nous répondrons à cette question à travers les données biographiques et les analyses minutieuses trouvées dans ses textes sur Voltaire.



## 1 Les « autres » pour Valéry

Avant d'aborder ce thème de la figure de Voltaire durant les derniers jours de Valéry, il importe de montrer l'importance primordiale de l'existence des « autres » chez Valéry. Il écrit dans ses *Cahiers* « Voilà un échiquier où tout le monde a mis la main, excepté moi » (Valéry 1973), en citant quelques noms qui ont marqué et orienté sa vie. Cette expression aphoristique pourrait susciter le désaccord de ceux qui considèrent Valéry comme une image plus ou moins statique, par exemple de « Moi pur », notion proposée par Valéry lui-même. Mais au contraire de ce préjugé sur le « Moi dur » de Valéry, il s'est souvent inspiré des autres, vivants ou morts. Pour le jeune Valéry, Rimbaud, Mallarmé et Richard Wagner étaient à la fois ses modèles et ses maîtres, mais également les objets de son adoration et les causes de son désespoir. Ces trois figures ont guidé le jeune Valéry dans les tâtonnements le menant vers la poésie dont il rêvait. Valéry avait décidé de rejeter « des choses vagues » (selon son expression), y compris l'amour et la littérature, après le drame de sa conversion dans la nuit de Gênes en 1892. Mais avec la publication en France des manuscrits de Léonard de Vinci, la figure de Vinci est également devenue un modèle qui a suscité l'écriture de ses volumineux *Cahiers*.

C'est « l'autre », en l'occurrence Huysmans, qui lui a permis de faire une carrière administrative. Ce sont aussi « les autres », ici Mallarmé et Degas, qui lui ont présenté celle qui allait devenir son épouse ; c'est encore « l'autre », cette fois Pierre Louÿs, qui lui a conseillé, en 1912, de publier ses poèmes de jeunesse après un silence poétique de près de vingt ans. La révision de ces poèmes de jeunesse est l'occasion pour lui de créer une nouvelle poésie, qui se cristallise dans *La Jeune Parque*, parue en 1917. Le succès exceptionnel de cette œuvre a aussitôt fait de Valéry une sorte d'« orateur officiel » de la Troisième République. Les intellectuels français espéraient qu'il réponde à la nécessité d'effectuer une analyse pertinente de la vie culturelle en France et permette une meilleure compréhension de leur situation en la resituant dans un contexte plus vaste. Valéry a joué ce rôle, non sans ironie.

Ainsi, on pourrait dire que Valéry, devenu le grand intellectuel de la République après le succès de *La Jeune Parque* en 1917, est une figure qui représente l'inconscient culturel désirable de la République française. Ce mécanisme selon lequel Valéry s'est reconnu très rapidement comme l'homme de lettres représentant la III<sup>e</sup> République est un thème culturel et politique majeur, qu'il convient d'élucider. La publication de *La Jeune Parque* se situe à l'époque du choc collectif de la Grande Guerre. Valéry, dégagé de ses obligations militaires à cause de sa constitution chétive, a voulu s'engager en composant *La Jeune Parque*, véritable monument de la langue française. C'était sa façon à lui de s'engager durant les temps difficiles que traversaient la France et l'Europe.

Quant à Voltaire, il était la figure la plus vénérée du lettré qu'était Paul Valéry, cet intellectuel typique de la III<sup>e</sup> République. Il a aussi été son dernier soutien moral.

## 2 La vie de Valéry : de l'Occupation à la Libération

Les dernières années de Valéry coïncident avec les années de l'Occupation allemande, qui commence en 1940 et se termine à la Libération en 1944. Ces temps sombres ont obligé Valéry à opérer certains choix politiques et moraux. Durant cette période, sa vie comprend trois volets. Le premier est bien sûr son activité d'écrivain. Le deuxième est sa vie d'homme public : Valéry occupait diverses fonctions officielles, en sa qualité de membre de l'Académie française, de professeur de Poétique au Collège de France, et de directeur du Centre universitaire méditerranéen. Il était en outre membre du Comité National des Écrivains et du Pen Club. La préparation de ses cours, notamment au Collège de France, prenait une place importante dans sa vie, souvent ressentie comme une source de prestige, mais aussi comme un fardeau sur ses vieux jours. Le troisième volet de sa vie pendant ces années est constitué par sa liaison avec sa dernière maîtresse, Jean Voilier (pseudonyme de Jeanne Loviton). Valéry, déjà âgé, a tenté de vivre pleinement chacune de ces trois vies avec une énergie étonnante, comme s'il résistait à l'approche de sa mort.

Examinons à présent le premier volet. Au centre de la vie de l'écrivain se situent ses *Cahiers*, écrits non pas pour être nécessairement publiés, mais pour établir les fondements de ses idées et de sa poésie. Parallèlement à la rédaction de ses *Cahiers*, Valéry a préparé et révisé *Mon Faust*, sous la forme d'un dialogue, ainsi qu'un poème intitulé « L'Ange ». Les demandes de discours et d'articles ne suscitent pas véritablement l'intérêt de Valéry. L'impulsion de son écriture est toujours le résultat de l'entrecroisement d'incitations publiques et de sa propre lucidité. C'est ce que révèle notamment la rédaction de ses *Cahiers*. Mais le discours qui lui est demandé pour célébrer le 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Voltaire, en 1944, paraît lui donner l'occasion de réfléchir à une figure éminente représentant l'idée de « la liberté de l'esprit », un sujet qui le préoccupait depuis des années.

Sous l'Occupation, les publications étaient étroitement contrôlées par les Nazis. Il était même difficile de se procurer du papier pour la publication. Durant cette période, Valéry n'a pas eu à s'opposer directement aux Nazis, mais il « résistera » malgré tout, en refusant par exemple la nomination de Drieu La Rochelle (1893–1945) au poste de directeur de la *Nouvelle revue française*, qui se voulait l'expression d'une littérature honnête et authentique en France. Son refus sera catégorique. Ce durcissement a donné aux membres du comité de rédaction de la

*NRF* et à ses amis littéraires l'impression qu'il devenait « résistant ». Après la Libération, Valéry se consacre à la liquidation du Pen Club et aux nominations à l'Académie française. À propos de sa vie sous l'Occupation, il a eu ce mot :

Je n'ai pas fait beaucoup de résistance. Un peu à l'académie. (Note sur 1945, BnF, non coté)

Le troisième volet de sa vie est celui de ses amours amères avec Jean Voilier (1903–1996). Pendant une dizaine d'années, Valéry a entretenu une relation étroite avec cette intellectuelle, ancienne avocate et patronne d'une maison d'édition. Ils s'étaient rencontrés lors d'un cours donné par Valéry au Collège de France en 1937. Valéry confessera la douleur que lui procure la vieillesse, déplorant la triste distance qui s'installe entre eux. Les citations qui suivent illustrent la face cachée de ce grand poète et intellectuel représentant la III<sup>e</sup> République.

Mes matins ne sont plus ce qu'ils étaient naguère, ces matins de cristal, presque douloureux parfois, à force d'acuité et d'abondance. Et la chute du jour est chaque jour ma chute. J'ai souvent l'impression pénible de quelque chose dure et immobile dans ma tête. Et il faut que je travaille plus que jamais. (Valéry 1942)

Je suis comme sur un sommet suiffé et je coule à chaque instant dans un somme-songe. Ce sont des chutes insensibles. Travail essoufflé. Comme un homme épuisé qui fait 3 pas, puis s'arrête et tombe sur un banc. Ainsi mon esprit. (Cahiers, CXXVI, 705)

Je suis désagrégé, dévasté. Image de la haute tige rompue qui ne se trouve plus que le poids de son néant. (*Ibid.*)

Le 1<sup>er</sup> avril 1945, Jean Voilier décide d'annoncer à Valéry son mariage avec Robert Denoël, en lui promettant une possibilité d'établir un nouveau lien plus fécond. Cette explication ne le convainc guère. L'annonce lui fait véritablement l'effet d'un « coup de hache » (Jarrety 2008, chap. LVI). Après ce choc, sa santé et son moral deviennent de plus en plus précaires, et ses douleurs gastriques ne le quitteront plus.

### 3 Discours sur Voltaire

Le 10 décembre 1944, à l'occasion de la célébration du 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance du philosophe, Valéry prononce dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne un discours sur Voltaire que Michel Jarrety commente ainsi dans sa récente édition des *Œuvres* de Valéry :

Pour la première fois depuis la chute de régime de Vichy, mais aussi la dernière [Valéry] renoue avec le rôle d'orateur quasi officiel de la République qu'il avait déjà joué durant l'entre-deux-guerres. (Valéry 2016, 1283)

Ce discours est prononcé dans une atmosphère solennelle, après une *Marseillaise* suivie de quelques mots du critique Émile Henriot et de Henry Wallon, psychologue spécialiste de l'éducation des enfants, présent en sa qualité de secrétaire général de l'Éducation nationale. La commémoration est un moment de rassemblement pour la communauté nationale sortant de l'Occupation, au seuil d'une nouvelle période.

Dans ce discours, Valéry ne mentionne pas directement les textes de Voltaire. Il présente la figure de Voltaire comme un écrivain engagé qui s'enracine dans l'âme des Français. Valéry ajoute que Voltaire est « spécifiquement français, inconcevable sous d'autres cieux », « sous un autre ciel que celui de Paris » (Valéry 2016, 1286). Valéry met en exergue l'existence de Voltaire, qui provoque encore des réactions opposées 250 ans après sa mort. Selon lui, Voltaire est « indéfiniment actuel » (*ibid.*). En fait, en préparant ce discours, Valéry note dans ses *Cahiers* :

Ce n'est pas là ce que je pense de Voltaire, mais ce que j'ai pensé qu'il fallait que j'en dise, vu les circonstances. Ce que j'en pense – ou plutôt ce que j'en penserais en toute liberté – je n'en sais *encore* rien. (Cahiers, XXIX, 315)

Comme nous pouvons le remarquer, Valéry était très conscient du « temps présent », et il évoque Voltaire comme l'incarnation même de la liberté de l'esprit, « l'inventeur incontestable de cette fameuse et impérieuse notion toute française du Classique » (Valéry 2016, 1287) selon ses propres termes. Cette notion de « liberté de l'esprit » était aussi le sujet primordial de Valéry, en charge des affaires du comité intellectuel de la Société des Nations. Il conclut à propos de la figure de Voltaire qu'il est une sorte de « héraut de la littérature engagée » (Valéry 2016, 1283). On peut imaginer que présenter la notion de « liberté de l'esprit » peu de temps après la Libération a probablement suscité une émotion profonde et vive chez ses auditeurs. On peut également citer un extrait de son article intitulé « Respirer... », paru dans le journal *Le Figaro* le 26 août 1944 :

La liberté est une sensation. Cela se respire. L'idée que nous sommes libres dilate l'avenir du moment. Elle fait s'éployer à l'extrême dans nos poitrines je ne sais quelles ailes intérieures dont la force d'enlèvement enivrant nous porte. (Valéry 1948, 397–398)

On note ici une idée de liberté de l'esprit exprimée dans un langage fondamentalement corporel. Dans cet article paru quatre mois avant le discours sur Voltaire, la notion de liberté est, plus encore qu'une simple sensation, un choix résultant d'une volonté délibérée.

Le classicisme évoqué lors du discours commémoratif sur Voltaire est comparable à celui de Valéry lui-même, qui se méfiait de la simple diffusion de la passion ou de la création directe sous l'effet de l'inspiration sans maîtrise. Pour lui, le

classicisme est maîtrise. Voltaire, dont la vie va du siècle de Louis XIV jusqu'à une dizaine d'années avant la Révolution, jette le grand pont de l'écriture et est conçu comme le grand modèle de toute personne d'envergure humaine.

Il est à noter que Valéry apprécie en particulier le dernier tiers de la vie de Voltaire, où celui-ci s'est métamorphosé en ami et défenseur du genre humain :

À l'âge où les carrières communément s'achèvent, où il était en possession de toute la renommée que les Lettres peuvent donner à quelqu'un, admiré de toutes parts, riche, n'ayant plus qu'à jouir de cette universalité légère qui se jouait dans l'atmosphère encyclopédique de son temps, si enivrant pour l'intelligence, dont ce temps fut l'âge d'or, voici qu'il se transforme en celui que nous célébrons aujourd'hui. S'il fût mort à 60 ans, il serait à présent à peu près oublié, et nous ne serions pas solennellement ici pour rendre hommage à l'auteur de *Zaïre* et de la *Henriade*. (Valéry 2016, 1292)

Valéry n'enferme pas Voltaire dans les palais de l'histoire littéraire. Le nom de Voltaire est un symbole de la « comédie de l'intellect », celui d'un vrai combattant cherchant la liberté, qui s'oppose aux infâmes et aux intolérances.

À la fin de son discours commémoratif, Valéry se confronte à son époque et aux misères du monde, évoquant la figure d'un éventuel « Voltaire gigantesque » et interpellant ses auditeurs :

Où est le Voltaire, la voix qui s'élèvera aujourd'hui ? Et quel Voltaire gigantesque, à la mesure du monde en feu, faudrait-il pour accuser, maudire, ravalé le forfait énorme et planétaire aux proportions d'un crime crapuleux ? (Valéry 2016, 1298–1299)

Ce discours sur Voltaire est, comme le dit Michel Jarrety, un « tragique bilan de la guerre » et un « constat de faillite de cette politique de l'esprit que lui-même, quinze ans durant, a défendu dans le cadre de la Société des Nations » (Valéry 2016, 1189).

Le discours ayant été diffusé en direct à la radio, Valéry a reçu des lettres d'auditeurs émus par ses propos. Ce retentissement incite Valéry à parler de Voltaire dans ses cours de Poétique au Collège de France.

## 4 Dernier visage

Le choix de Voltaire comme sujet de cours au Collège de France nous paraît dû en partie au hasard et en partie à la nécessité : la demande d'un discours à l'occasion de la célébration du 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance du philosophe arrive à Valéry pendant la période de préparation de son cours pour la nouvelle année au Collège, mais il existait certainement des liens entre la vie et l'écriture de Voltaire et celles de Valéry. Avant tout, c'est l'idée de la liberté de l'esprit qui unit ces deux

écrivains. Valéry tente de suggérer cette idée devant les auditeurs de son cours de Poétique au Collège de France, par un simple épisode inattendu, mais reflétant la mentalité de l'époque.

Ce cours, que je reprends une fois encore, se rouvre sous un jour bien heureusement différent de beaucoup d'autres qui le précédèrent. Un régime d'arrière-pensées se consumant, une contrainte générale du discours a cessé de s'exercer et je puis répéter ce que j'ai dit il y a quelques mois à un officier de l'armée qui, m'arrêtant devant la grille de ce Collège, me demanda si c'était là un Musée. Je lui répondis : « - C'est une école. » « - Et qu'est-ce que l'on enseigne dans cette école ? » « - Il serait trop long de vous l'expliquer. Je vous dirai seulement ceci : C'est une maison où la parole est libre. » Sur quoi il me salua et je le saluai. (Dossier Valéry 1944)

Valéry fascinait les auditeurs réunis pour l'écouter dans la salle de cours du Collège. Dans une atmosphère de soulagement et d'espoir, il a continué ses cours, mais en mai 1945, il est obligé de quitter la chaire du Collège à cause de l'aggravation de l'état de santé.

Bien que le docteur lui ait ordonné de garder le lit et d'observer un repos complet, Valéry désobéit en installant un petit bureau dans sa chambre pour lire et écrire. C'était pour lui une question de survie.

Dans la biographie de Valéry rédigée par Jarrety, on relève des dialogues avec une religieuse nommée Claire Vanier. La foi de Jeannie, l'épouse de Valéry, était trop profonde pour qu'elle ne se montre pas désireuse de voir son mari finir sa vie dans la paix de l'Église. Mais l'attitude de celui-ci envers le catholicisme a été ambiguë jusqu'à son dernier souffle. Il n'a jamais admis l'existence de Dieu. Son attitude à l'égard de la religion nous fait penser à celle de Voltaire, à mi-chemin entre le théisme et l'athéisme.

Paul Valéry meurt le 20 juin 1945, en dépit des efforts des médecins et du soutien de sa famille et de ses amis, et malgré les injections de pénicilline envoyées des États-Unis grâce aux bons offices du général De Gaulle, à propos duquel Valéry a écrit :

Difficile de faire l'analyse chimique qui discernerait l'homme, le militaire et le politique. Il me semble cependant qu'il a la concentration de celui qui joue une partie des plus compliquées. Il y a bien des cartes dans le jeu actuel. (Cahiers, XXIX, 11-12)

C'est De Gaulle qui décida d'organiser des funérailles nationales pour Paul Valéry. En un sens, il s'agissait d'un geste solennel en faveur de l'unité française, encore bien fragile. Ces obsèques furent l'occasion d'une grande mise en scène, avec la projection de deux faisceaux lumineux en forme de V. Citons également un extrait de l'hommage prononcé par le ministre de l'Éducation nationale lors de la cérémonie :

La France se reconnaît en lui, car elle sait que jamais, au plus profond de la souffrance, ou dans l'ivresse du triomphe, ou dans l'âpre reconquête de sa force, elle ne cessera d'écouter sa conscience, et de s'éclairer à la lumière de l'intelligence. (BO n° 48, supplément)

C'est ainsi que Valéry, qui voyait en Voltaire une figure éminemment française et un symbole de la liberté, est devenu lui aussi l'icône culturelle et politique de la France après la Libération.

## Bibliographie

- [BO] *Bulletin officiel*. Paris : Ministère de l'Éducation nationale.
- [Cahiers] Valéry, Paul. *Cahiers*. Paris : CNRS Éditions, 1957–1961.
- Dossier Valéry*. Paris : Collège de France, 1944 [BnF Naf 19204].
- Jarrety, Michel. *Paul Valéry*. Paris : Fayard, 2008.
- Valéry, Paul. Lettre inédite à Jean Voilier (3 novembre 1942). Sète, Médiathèque de Sète.
- Valéry, Paul. « Vues » (*Le Figaro*, 26 août 1944). Paul Valéry. *Vues*. Paris : La Table ronde, 1948.
- Valéry, Paul. *Œuvres complètes*. Tome 1. Paris : Gallimard, 1973.
- Valéry, Paul. *Œuvres*. Tome 3. Michel Jarrety (éd. et notes). Paris : Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2016.

Born in Hiroshima in 1965, **Ai Yasunaga** is a professor of Modern French Literature at Shizuoka University, Japan. She is the author of « *Gladiator* » *comme signe intime : La problématique de l'entraînement chez Paul Valéry*, and has published Japanese translations of Patrick Modiano's *Livret de famille*, and Philippe Pons' *Misère et crime au Japon*.

Tasos Michailidis

# Zola's Nana and Kasdaglis's Eleni: Two Female Portraits of the Naturalistic Persona

**Abstract:** Nikos Kasdaglis is one of the pioneers in the shift of post-war modern Greek prose towards a more realistic and naturalistic form of writing. Kasdaglis, according to literary criticism, revives and redefines “objective” prose by exploiting the doctrines of the naturalist school at the level of both narrative choices and ideological objectives. Therefore, negative characters, social problems, and bleak conditions are dissected and studied in his works, which make reference in the process to Zola’s experimental method. In *The Thirst* (1970), Kasdaglis studies the sexual extravagance of Eleni, a young nurse who exhibits psychopathological sexual behaviour – following French naturalist patterns that tended to analyse borderline characters – so as to demonstrate the dependence of human nature on sexual instinct and biological origins. Kasdaglis, like Zola in *Nana*, presents a naturalistic female portrait which is characterized by apathy, cynicism, cravings of the flesh, and lack of emotional love. The composition of the novel models the poetics of naturalism in order to highlight the fact that human nature is predetermined by natural laws and social conventions. Kasdaglis manages to form a contemporary naturalistic portrait which makes direct reference to the French model, and demonstrates the significant impact of the French novel on European and modern Greek prose.

**Keywords:** determinism, Kasdaglis, naturalistic persona, naturalist novel, Zola

## 1 Introduction

What is special about Greek prose after the 1940s is that the events of the war deeply influenced post-war novelists. Greek post-war prose, especially that of the first post-war generation, signals a thematic and morphological shift in modern Greek literature. These writers, deeply influenced by the experiences of the German occupation and the Civil War, desired the renewal of prose writing since they believed it was literature’s duty to portray the circumstances that shaped the post-war human in Greece in aesthetic terms (Paganos 2002b). The concepts of plausibility, identity, and community formation at a political and aesthetic level occupied the first post-war generation. In an attempt to transform social experience into literary material and renew their narrative tools, the novelists of this genera-



tion were to study the realistic and naturalistic prose of both international and national literature. Consequently, their dialectic with literary tradition is based on their intention to capture post-war reality rather than hide from it, as well as the fact that the Darwinian interpretation of life by the naturalists matched the obscurity and the injuries that the Greek writers of this period inherited due to social structure. At the same time, in Europe, an indirect shift towards a literature that echoed the writings of the nineteenth century was observed: the survival of violence, for example, is clearly a legacy of nineteenth-century naturalism, as we can see in the novels of World War I and II (Martino 1969).

Additionally, the characters of the post-war novels often share similar photographic-negative traits with the portraits of Zola and Flaubert, in a way that transcends reality and has an element of grotesque, symbolic darkness and the allegoric depiction of destruction. On the other hand, post-war generation writers renew the dynamics of imagining the real by integrating modern narrative choices of objectivity and introspection about the motives and thoughts of their heroes that enhance the symbolic dimension of morbidity (Paganos 1984; Michaels 1987).

Nikos Kasdaglis, a major Greek novelist of this generation, responding to the fragmented world and brutalization of people within the conditions of war, decided to write about the decline of human dignity and reflect upon the human need for survival at any cost (Kasdaglis 2005). According to researchers, Kasdaglis is considered the author of this generation who was most emphatically influenced by naturalistic themes. Indeed, he had creatively assimilated naturalistic writing, not only through the study of the classic works of European literature but also through preceding Greek prose as well as American writers who had modernized naturalism, such as Hemingway, Faulkner, and Steinbeck (Tsirimokou 1988; Martino 1969). The attempt at literary interpretation of the fragmented present and depiction of the survival of the fittest have deep roots in Western philology and are, after the movement of literary naturalism, not new in European literature, however innovatively a writer handles these thematic motifs. Besides, Greece, on the periphery of Europe, has always received the influence of artistic movements without strictly following them, managing instead to assimilate and integrate them into Greek reality (Galaïos 2011; Politis n.d.).

This paper aims to reveal the connection between the organization and the ideological purpose of the literary portrait of the naturalistic persona of Eleni in *The Thirst* (first published in 1970), a novel by Kasdaglis, and Nana in the eponymous work by Emile Zola (first published in 1880). Zola's *Nana* is a milestone in European prose which brings together a large part of the naturalists' perspectives and aesthetics. The central heroine, Nana, a young and beautiful prostitute, manages to rise socially in nineteenth-century Paris. However, her cynicism and narcissistic apathy lead her to a conflict with the established social norms and an in-

evitable death. Her rise and fall, justified by her biological identity and her interactions with her social context, function as an allegorical and symbolic dimension of human nature and social structure (Godeau 2008).

Accordingly, Kasdaglis's *The Thirst* touches upon similar dilemmas. With mature and innovative writing, he portrays a new kind of objectivity (multifocal narrative), presenting the deterministic path of Eleni, a young and beautiful nurse who is carrying the child of her employer, a middle-aged obstetrician. Eleni is obsessed by a pathological eroticism, similarly to Nana, which she is unable to carry out because of her pregnancy; therefore, she desires a miscarriage. Her cynical indifference to others and her sadistic inclinations gradually lead her to clash with social stereotypes and result in a violent death (Lagonikou 2007).

In both works, the literary modification of Darwinian theory is a means of ideological organization and aesthetic expression in the novel. Although it is true that no literary product is born in a vacuum but rather out of the preceding tradition, it can never be exactly the same as its predecessors since it occurs in a later period of time and in a different social context (Delcroix and Hallyn 2000). Thus, the *influence* and the *dialogue* in techniques and thematic motifs between the two cultural systems – the French nineteenth-century literary tradition and Greek post-war fiction – is intense and creative, generating both convergences and deviations (Brunel, Pichois, and Rousseau 2003).

## 2 The naturalist worldview and the naturalistic persona: From Zola to Kasdaglis

Zola undoubtedly renewed naturalism and established it (Mitterand 1986); from the preface of *Thérèse Raquin* to the declaration of the naturalist movement in *Roman expérimental*, Zola is interested in the physiology of people, believing that the writer – just like the positivist scientist – can follow the so-called experimental method (Zola 2006 [1880]). Generally, this method of the naturalists is based on the following stages: observation, reflection, and experiment. Thus, the naturalist writer studies the mechanisms and laws that govern nature and society, altering some of the manifestations of those laws and mechanisms in order to reach conclusions (Tsaliki-Milioni 1984).

Literary naturalism derives from Darwin's theory of biological evolution, which, in turn, is based on the theory of natural selection. However, before Darwin's ideas were applied to literature, they had to be transformed in *Roman expérimental* by Zola, who interpreted and transformed Darwinian theory into a literary approach to reality, trying to depict physical and human experiences as

deterministic processes (Lehan 1995; Ayala 2009). Based on literary Darwinism, Zola's literary portraits (Paganos 2002a; Couleau 1996) are often impulsive on account of the oppression the characters experience at the hands of society. In certain conditions, however, they react in a way that predetermines their fate, as in *Nana*, where a young woman becomes a prostitute due to social predetermination and her sexual bulimia. The end of the work suggests that the human cannot cope with the animal within himself/herself because illness and death are always lurking and are being photographed by the writer in an extreme and raw manner. Additionally, in this way, it is indirectly suggested that family, peace, and work can create a more humanitarian society (Mitterand 1986).

The characters in Zola can be said to follow two types of Darwinism: (a) *natural/biological determinism*, such as the gene of psychopathology, for example in Aunt Dide's case, passing down various neuroses and psychoses to future generations, and (b) *social determinism*, with the characteristics of avarice, uncontrollable ambition, and the triumph of egotism.

In naturalist literary works, issues such as hysteria, sexuality, and the pathology of body and soul are overtly presented and emphatically converted into fictional material for the first time. Zola's research on the power of compulsion and the unconscious is a pre-Freudian study of the mysteries of the human psyche and human behaviour, as Zola is particularly interested in desire as the motive for action and the way in which it affects both genders. It is frequent in naturalist works to observe the sexual instinct urging people to act: the sensual female, for example, generates male lust and the male then becomes violent in order to conquer her. Thus, the writer highlights the issue of competition both between men and women and among men (the latter competing over who will prevail). Unfortunately, this power of instinct usually leads to disaster. The characters come from all social classes, and their appearance often reflects their behaviour and personality, as even beautiful young women like Nana and Eleni end up dead as a result of their misguided choices (Horcajo 2002).

Kasdaglis applies many of the above doctrines to his works and forms his own literary identity, modernizing literary tradition. More than other writers of his generation, he cultivates an extreme realism, often emphasizing elements of *horror/repugnance = moral disgust and impoverishment* (Tsirimokou 1988; Kasdagli 2007). In *The Thirst* he places women in the centre of the novel, gives a new dimension to the concept of objective narration (Lagonikou 2007; Tziouvas 1987), and studies female sexuality in naturalistic terms (Paganos 1984). Undoubtedly, *The Thirst* reminds us of Zola's iconic work, *Nana*, and is a study of the power of instinct and the inescapable biological laws, which do not discriminate between social classes and genders.

### 3 The depiction of sensuality and sexuality

Naturalist writers identify vision with knowledge, although they concede that the knowledge acquired through vision is not unbiased or one-dimensional. Privileging vision and its connection to knowledge is an interesting technique and reflects the function of writing and reading (Rignal 1993). Hamon (1998) maintains that the naturalist work consists of a series of narrative choices that the author uses in his attempt to persuade the reader that what is described has a general application. He also states that the organization of descriptive portraits of persons in naturalism follows the same logic as constructing the description of inanimate objects. The aim is to have a naturalist text which forms links between objects and people, deciphering the power of impulses and conflicts between people.

Key features of naturalistic personas can be found in Kasdaglis to a great extent. The protagonist of *The Thirst* is the pregnant nurse Eleni, whose sexual lust remains insatiable throughout the novel. Her continuous efforts to terminate her pregnancy in order to satisfy her sexual desire form the core of the novel. However, Eleni does not perceive sex as a means to gain money as Nana does,<sup>1</sup> because Kasdaglis develops the Zola model further and constructs the portrait of a neurotic woman who wants to satisfy her impulses by any means.<sup>2</sup>

Through discourse or gaze, Kasdaglis combines Eleni's self-description and description through hetero-observation, just like in *Nana*. Both in Zola and Kasdaglis, the plot is structured through authorized persons/introspectors (Stanzel 1999) used by the narrator to reveal both their own personality and the personality of others. Thus, Eleni's character and temperament bear the mark of the male gaze. Her sensuality guides her actions, acquiring, as in the Zola model, a symbolic dimension:

Her feet were well-shaped and long, a bit thick. Blackened by the sun. The tight skirt showed the extended lower part of the thigh. She grabbed my look straight away, and slid the chair, exposing the legs. Laughing. She didn't care to speak slowly.<sup>3</sup> (Kasdaglis 1990 [1970], 44)

The example of Muffat observing Nana's naked body through the mirror is also illustrative of the heroine's sexual power (as is also the case with Kasdaglis's Eleni, who dominates the male characters with sensuality):

---

<sup>1</sup> However, Nana also has lovers and mistresses for her own satisfaction, regardless of their money, such as Zorz or the young prostitute she pays to be with her.

<sup>2</sup> On the interest of the naturalists in the study of divergent mental states, see Lagarde and Michard (1969).

<sup>3</sup> Translations are my own unless otherwise noted.

Muffat, [...] la voyait dans la glace, avec ses épaules rondes et sa gorge noyée d'une ombre rose. Et il ne pouvait, malgré son effort, se détourner de ce visage que l'œil fermé rendait si provocant [...] comme pâmé de désirs. (Zola 1984 [1880], 152)

Thus, in both novels, the beauty and the provocative behaviour of Eleni and Nana respectively monopolizes the interest and the gaze of other characters, predetermining all future actions (Dezalay 1984). The following excerpt, for example, shows through her lover/employer's own narration not only Eleni's cruelty, but also the strong attraction she exerts over him:

She cut me off laughing, without caring [...]. I may be older, and not fit, but I didn't only want her baby. (Kasdaglis 1990 [1970], 48–49)

At the same time, Kasdaglis is innovative in the sense that he intensifies the dynamics of the indirect presentation of his heroes and heroines by presenting various characters recounting and describing the same events from their point of view but always having Eleni at the centre of attention.

The naturalists were particularly interested in psychopathological conditions; their aim was revealing – in biological terms – how body and soul, society, and the individual interact with each other. Thus, the two women are presented as violent and impulsive, as is indicated by their actions and behaviour towards others and by their vulgar discourse. In both novels, upper and lower social classes share the same violent erotic instincts which lurk in the human psyche and can, if appropriate conditions occur, be released. Both rich and poor, outcasts and educated bourgeois, behave in a similar way because human nature is characterized by selfishness. More specifically, Eleni, like Nana, is characterized by an intense sexuality that goes as far as perversion and eradicates every moral barrier. Sex is the primary drive, while motherhood is disavowed by both female characters (Arnoux-Farnoux et al. 2008). Eleni constantly complains about her inability to make love because she cannot stand male odour during her pregnancy, a fact that indicates her desensitization. In the following extract, she experiences an intolerable situation because her pregnancy-oriented sexual aversion contradicts her idiosyncrasy, just like in *Nana*:

Other [women] do not bear even a little water. Only I cannot stand a man near me, I feel like throwing up. Like a knocked-up bitch! – If I wasn't hot, I wouldn't care. But to be so horny and unable to stand a man close to you. (Kasdaglis 1990 [1970], 222)

The deliberately exaggerated sexuality of the two women and their lack of moral inhibitions are depicted in the guise of their sexy outfits. Their behaviour reveals that the basis of any erotic relationship, according to the naturalist model, is the carnal need which conceals aggression and possessiveness – consider, for instance, the relationship of Fontan and Nana. Violence begins due to the fear of dominance of the other, and it is a pattern of the struggle for survival, combined with the need to possess the lover/mistress as an object of personal satisfaction. This fear is studied both by Kasdaglis and Zola. For example, in the following extract, through Muffat's gaze, we see the sensual but brutal Nana as the object of his desire. The demonization of Nana's sexuality becomes a symbolic and allegorical extension of the social failure to accept, control, and civilize human instincts. Nana's biological superiority and eroticism, like Eleni's, are a natural punishment of the social elite:

Nana était toute velue, [...] tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. (Zola 1984 [1880], 218)

Likewise, in *The Thirst* neither Eleni's pregnancy, nor the wound on her face, nor even her bleeding decrease her libido and charm. Sexual scenes are presented with naturalist clarity, which reveals her carnality and sadistic domination, as is clear in the scene where she sexually harasses Teresa. The following excerpts are indicative of Eleni's sexual perversions as well as Nana's, since both writers aim to induce repugnance in the reader:

I didn't even know how to act, though I liked it. And she liked it, too, I'd felt her nipple. I stood behind her and lowered her dress, stroking her arms. Unbuttoned her bra, and she was left naked from the bottom up. She leaned with effort to take off her tights, she might have been embarrassed. As I was behind her, I hugged her, clenched her breasts, and held her tight. Her body grew tense with disgust. (Kasdaglis 1990 [1970], 90)

Both Eleni and Nana exhibit homosexual tendencies as an indication of their sexual bulimia:

(a) Eleni: "It was impossible. She smelled lightly, and I liked her smell. I embraced her waist, and got laughs – I hadn't touched a woman before. I groped her and found the rubber of her panty – of course all women wear panties. In the bedroom I tried to strip her and she was surprised." (Kasdaglis 1990 [1970], 42–43)

(b) Nana: "À vingt reprises, tragique dans ses fureurs de femme trompée, Nana courut à la poursuite de cette gueuse, qui s'envolait par toquade, ennuyée du bien-être de l'hôtel. [...] Un jour même, elle rêva de duel; il y en avait une de trop." (Zola 1984 [1880], 323)

Eleni's violent psychopathological behaviour is also revealed when she attempts to perform an abortion on herself<sup>4</sup> and on the unsuspecting Teresa as well. Moreover, there are scenes of women being physically harmed, for instance during Eleni's quarrel with the prostitute (Kasdaglis 1990 [1970], 121, 125–126), which reminds us of Nana being beaten by Fontan while begging him not to leave her.

The naturalistic escalation of sexual drives is also clearly expressed through the constant association of humans with animals. Eleni uses the simile of a “knocked-up bitch” to describe her aversion to sexual intercourse due to her pregnancy and the simile of a “turned-on mare” to express her intense sexual desire, and Kostas compares her to a “cat in sexual heat” (Kasdaglis 1990 [1970], 99). Similarly, the hypersexual and beautiful Nana looks like a deer with her glossy mane, her glistening skin, awaking the carnal instincts of men in order to trap them,<sup>5</sup> while the narrator describes her as an “aroused cat.” These associations, common to the naturalists, are designed to emphasize the power and primacy of instincts, as humans cannot defeat their own nature.

## 4 Biological superiority and naturalistic symbolism in the organization of the two literary portraits

The narrative axis of the naturalist worldview both in Kasdaglis's and Zola's novels is structured around contrasts of youth vs maturity, health vs disease, and attractiveness vs repulsion, which revolve around Eleni's and Nana's lust. The female characters manipulate *opponents* and *helpers* (Greimas 1959, 2005) to defuse their sexual thirst. In both novels, the narrative focuses on the robustness and the biological superiority of the two women, characteristics which justify the Darwinian attraction they exert on others. In this way, the beautiful and husky Eleni contrasts with the weak and sickly Teresa, who – despite her efforts – cannot keep her child and also fails to sustain the interest of her husband, who craves

---

4 The abortion scene occurs when Eleni has forced the midwife to help her and ends up completing the action herself. In the midwife's words: “She forced me, I thought she would choke me. I did whatever I could. I made her wash first, and then, while I was bent over her, I watched her thighs and her calves flail about suddenly, from pain. And she didn't make a sound. She had stuffed a towel in her mouth and bit it. And then, when the pain wore off, and I was trying to stop the blood, again she showed great courage” (Kasdaglis 1990 [1970], 132–133).

5 “faisant voir sa nuque où des cheveux roux mettaient comme une toison de bête” (Zola 1984 [1880], 26).

Eleni. In Zola's novel, Nana contrasts with her sickly son who is dying and with the aging prostitutes, who – being unable to gain the interest of wealthy lovers – become jealous of her.

In both novels, the biologically strong defeats or dominates others, while female fertility and beauty – related to age – become instruments of domination. In both novels, Darwinism is organized around the contrast of attractiveness/fertility vs aging/marginalization. More specifically, Eleni's beauty promises fertility, while the deformity of Teresa due to illness, or the deformity of the doctor's wife due to aging, is equivalent to sterility.

Eleni's final fall, as well as Nana's, occurs due to a reversal of the natural order. It is a clinical imbalance: Nana and Eleni do not want their pregnancies as they believe they will deprive them of their pleasures. Thus, although the natural order is *attractiveness* → *sex* → *pregnancy*, in the case of Eleni – due to neurosis – we have the opposite: *pregnancy* → *miscarriage* → *sex*. In *Nana* we also observe the heroine's dislike for the foetus she carries:

Elle éprouva un tel ennui, qu'elle fit tout au monde pour dissimuler sa grossesse. Ses peurs nerveuses, ses humeurs noires venaient un peu de cette aventure, dont elle gardait le secret, avec une honte de fille-mère forcée de cacher son état. Cela lui semblait un accident ridicule, quelque chose qui la diminuait et dont on l'aurait plaisantée. Hein; La mauvaise blague! Pas de veine, vraiment! Il fallait qu'elle fût pincée, quand elle croyait que c'était fini. Et elle avait une continuelle surprise, comme dérangée dans son sexe; ça faisait donc des enfants, même lorsqu'on ne voulait plus et qu'on employait ça à d'autres affaires? La nature l'exaspérait, cette maternité grave qui se levait dans son plaisir, cette vie donnée au milieu de toutes les morts qu'elle semait autour d'elle. Est-ce qu'on n'aurait pas dû disposer de soi à sa fantaisie, sans tant d'histoires? (Zola 1984 [1880], 381–382)

Within the context of naturalism, therefore, the two women are led to a dead end. Eleni's death after falling from the stairs during a quarrel with an old man who harassed her and Nana's death by a sudden unknown disease are two different ways in which the deterministic worldview is applied to the novels. Ultimately, the way Kasdaglis depicts the portrait of Eleni in *The Thirst*, his commitment to the study of female sexuality, and the ill-fated ending reveal the naturalist ideology that permeates his work, just like that of Zola (Seymour-Smith 1979; Matz 2004; Becker 1963).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Love in Zola is not so much a desire for fertility, for his heroines have problematic relationships, but rather the engine which moves the world forwards. Their sexuality satisfies men, but at the same time traps and enslaves them (Mitterand 1986, 74–75).



## 5 Conclusions

Undoubtedly, *The Thirst* is one of the most important naturalistic novels of Greek post-war fiction. It enters into a dialogue with Zola's *Nana* regarding the characters' violent instincts and cynicism. *The Thirst* constitutes an example of the dialogue between Greek post-war prose and the naturalist worldview. The pessimistic appraisal of human nature, the deterministic imposition of biological and social forces, the insensitivity and apathy of society, the falling characters, the carnality of love, and the simplicity of motivation are all found in *The Thirst* with similar ideological objectives as in *Nana*. The heroines of the novels become a means for the writers to display the impact of the conflict between the individual and social structure. The depiction of female sexuality functions, additionally, as a means of criticizing the hypocrisy and immorality of contemporary society through depictions of the raw and the detestable (Paganos 1984).

Both heroines share common characteristics in their presentation, and the organization of their literary portraits serves similar ideological purposes in spite of their differences. More specifically, the nurse Eleni, despite her good social status, is a misfit, and this is reflected in her language and morals, just as is the case with the prostitute Nana, who tries in vain to transcend her class. At the same time, the two women become the object of the desire of the male characters, who become addicted to their animalistic beauty and sensuality. Thus, through the reactions of the rich and educated males, both writers reveal that bourgeois society is not so different from the world of crime, despite the prejudices that divide them. Consequently, the depictions of the two women's attitudes and sexual delusions include an element of sadistic cruelty and the need to punish their lovers, while the dominance of instinct serves as a justification for their fall.

The two women share the same "thirst," the same moral disintegration, since their impulsive-animalistic nature is hidden under their prudishness and the conventions of society. Their discourse and behaviour manifest a "biologized" sense of superiority but also reveals a distinct psychopathology which pushes them towards more and more extreme situations, leading them to a dead end. Their neurotic nature combined with physical strength causes temporary dominance among other females and brings economic and social gains as well, while motherhood is an obstacle to their sexual satisfaction. Indeed, in *The Thirst*, Eleni's self-inflicted attempt at miscarriage becomes the central theme of the novel and forms a contrast of sex vs pregnancy, which challenges the natural order and foreshadows the fall of the heroine. Their individual cases evolve gradually into a study of the biologically and socially ill, an attempt to investigate the limits of the healthy and psychopathological. Thus, their sexual obsessions and demonic cruelty become allegorical dimensions of the dead end of human

destiny and become a kind of expressionistic depiction of eternally unbalanced gender relations.

In conclusion, the two anti-heroic subjects of Kasdaglis and Zola move with apathy towards their final moral-spiritual and physical doom, since naturalism requires representative characters that reflect harsh and negative human nature, and they gradually lose the illusion of free choice (Paganos 1984). At the same time, both writers offer an indirect criticism of the society of their time, which is unable to tame humans, but also unable to accept sexual desire as a basic element of human nature.

## Works cited

- Arnoux-Farnoux, Lucile, Isabelle Gadoin, Chris Rauseo, and Catherine Lanone. *Destinées féminines (naturalisme européen: Nana, Tess, Effi Briest)*. Neuilly: Atlande, 2008.
- Ayala, Fransisco J. *Το δώρο του Δαρβίνου στην επιστήμη και στη θρησκεία* [Darwin's Gift to Science and Religion]. Trans. Πηνελόπη Τριάδα [Pinelopi Triada]. Athens: Enalios, 2009.
- Becker, George J. *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Brunel, Pierre, Claude Pichois, and André-Michel Rousseau. *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία; [What is Comparative Literature?]*. Trans. and ed. Δημήτρης Αγγελάτος [Dimitris Aggelatos]. 4th ed. Athens: Patakis, 2003.
- Couleau, Cristèle. *Premières leçons sur illusions perdues, un roman d'apprentissage*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- Delcroix, Maurice, and Fernand Hallyn. *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας: Μέθοδοι του κειμένου* [Introduction to Literature Studies: Methods of the Text]. Ed. and trans. I. N. Βασιλαράκης [I. N. Vasilarakis]. Athens: Gutenberg, 2000.
- Dezalay, Auguste. "Commentaires et notes d'Auguste Dezalay." *Nana*. By Émile Zola. Paris: Librairie General Française, 1984. 471–509.
- Galaios, Ioannis E. [Γαλαίος, Ιωάννης Ε.]. "Ο νατουραλισμός και η νεοελληνική πεζογραφία (1880–1920): Θεωρία και κριτική" [Naturalism and Modern Greek Prose (1880–1920): Theory and Criticism]. Doctoral thesis. National and Kapodistrian University of Athens, 2011.
- Godeau, Florence. *Destinées féminines à l'ombre du Naturalisme, Nana (E. Zola), Tess d'Urberville (T. Hardy), Effi Briest (T. Fontane)*. Paris: Desjonqueres, 2008.
- Greimas, Algirdas J. "Les Problèmes de la description mécanographique." *Cahiers de lexicologie* 1.2 (1959): 47–75.
- Greimas, Algirdas J. *Δομική σημασιολογία: Αναζήτηση μεθόδου* [Structural Semantics: An Attempt at a Method]. Trans. Γ. Παρίσις [G. Parisis]. Ed. Ε. Γ. Καψωμένος [E. G. Kapsomenos]. Athens: Patakis, 2005.
- Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman: Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Geneva: Librairie Droz, 1998.
- Horcajo, Carlos. *Le Naturalisme: Un mouvement littéraire et culturel du XIXe siècle*. Paris: Magnard, 2002.
- Kasdagli, Anna-Maria [Κάσδαγλη, Άννα-Μαρία]. "Βιογραφικά Νίκου Κάσδαγλη" [Biographies of Nikos Kasdaglis]. *Νέα Εστία* 1797 (2007): 267–271.

- Kasdaglis, Nikos [Κάσδαγλης, Νίκος]. *Η δίψα* [The Thirst]. 1970. 4th ed. Athens: Kedros, 1990.
- Kasdaglis, Nikos [Κάσδαγλης, Νίκος]. *Επιβολή, τα κείμενα της βίας* [Enforcement, the Texts of Violence]. Athens: Sokolis, 2005.
- Lagarde, André, and Laurent Michard. *XIXe siècle : Les Grands Auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1969.
- Lagonikou, Foteini [Λαγωνικού, Φωτεινή]. “Οι Κεκαρμένοι του Νίκου Κάσδαγλη: Μια μοντερνιστική αφηγηματική τεχνική στην υπηρεσία ενός νατουραλιστικού θέματος” [The Shorn of Nikos Kasdaglis: A Modernist Narrative Technique in the Service of a Naturalist Theme]. *Νέα Εστία* 1797 (2007): 225–231.
- Lehan, Richard. “The European Background.” *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Ed. D. Pizer. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 47–74.
- Martino, Pierre. *Le Naturalisme français (1870–1895)*. Paris: Librairie Armand Colin, 1969.
- Matz, Jesse. *The Modern Novel: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Michaels, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century*. Vol. 2. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.
- Mitterand, Henri. *Zola et le naturalisme*. Paris: P.U.F., 1986.
- Paganos, Giorgos D. [Παγανός, Γιώργος Δ.]. *Αναζητήσεις στη σύγχρονη πεζογραφία: Κριτικά μελέτηματα* [Quests in Contemporary Literature: Literary Studies]. Athens: Kastaniotis, 1984.
- Paganos, Giorgos D. [Παγανός, Γιώργος Δ.]. *Η νεοελληνική πεζογραφία: Θεωρία και πράξη* [Modern Greek Prose: Theory and Practice]. Vol. A. Thessaloniki: Kodikas, 2002a.
- Paganos, Giorgos D. [Παγανός, Γιώργος Δ.]. *Η νεοελληνική πεζογραφία: Θεωρία και πράξη* [Modern Greek Prose: Theory and Practice]. Vol. B. Thessaloniki: Kodikas, 2002b.
- Politis, Linos [Πολίτης, Λίνος]. *Θέματα της λογοτεχνίας μας* [Topics of Our Literature]. 2nd ed. Thessaloniki: Konstantinidis, n.d.
- Rignall, John. *Realist Fiction and the Strolling Spectator*. London and New York: Routledge, 1993.
- Stanzel, Franz K. *Θεωρία της αφήγησης* [Theorie des Erzählens]. Trans. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich [Kyriaki Chrysomalli-Henrich]. Thessaloniki: University Studio Press, 1999.
- Seymour-Smith, Martin. *An Introduction to Fifty European Novels*. London and Sydney: Pan, 1979.
- Tsaliki-Milioni, Tatiana [Τσαλίκη-Μηλιώνη, Τατιάνα]. “Το νατουραλιστικό μυθιστόρημα ή το μυθιστόρημα της γνώσης” [The Naturalist Novel or the Novel of Knowledge]. *Διαβάζω* 97 (1984): 21–25.
- Tsirimokou, Lizi [Τσιριμώκου, Λίζυ]. “Νίκος Κάσδαγλης” [Nikos Kasdaglis]. *Η μεταπολεμική πεζογραφία, Από τον πόλεμο του ’40 ως τη δικτατορία του ’67* [Post-War Prose: From World War II to the Dictatorship of ’67]. Vol. C. Athens: Sokolis, 1988. 305–377.
- Tziouvas, Dimitris [Τζιόβας, Δημήτρης]. *Μετά την αισθητική* [After Aesthetics]. Athens: Gnosi, 1987.
- Zola, Émile. *Nana*. 1880. Paris: Librairie General Française, 1984.
- Zola, Émile. *Le Roman expérimental*. 1880. Paris: Flammarion, 2006.

**Tasos Michailidis** holds a PhD in Modern Greek Literature and is a postdoctoral researcher at the Faculty of Philosophy of the National and Kapodistrian University of Athens, Greece. He regularly participates in conferences and has published several papers. His research interests focus on nineteenth- and twentieth-century modern Greek literature, literary theory, comparative literature, and creative writing.



Pilar Andrade

# Langues et conscience européenne : Joseph Roth et Patrick Modiano

**Résumé:** Ce texte étudie le rapport entre la réflexion sur les langues et la notion de cosmopolitisme européen dans l'œuvre de Joseph Roth et celle de Patrick Modiano. Après avoir souligné les points communs de départ des deux écrivains, on examine la réflexion sur les langues chez ces auteurs, qui inclut des aspects comme les liens entre empire et *koinè*, entre langue, déracinement et errance, ou entre langue et mensonge/opacité. Enfin, le texte suggère le prolongement de cette réflexion vers la notion de cosmopolitisme européen, telle qu'elle a été formulée récemment par Ulrich Beck, Jacques Derrida ou Daniele Archibugi, entre autres.

**Mots clés:** langue, cosmopolitisme, polyglossie, Joseph Roth, Patrick Modiano, Europe

Notre travail essaie de donner une réponse à la question suivante : Qu'est-ce que les langues, dans l'œuvre de Modiano et de Roth ? Qu'est-ce qu'elles symbolisent, et quelles fonctions ont-elles dans la *Weltanschauung* de chacun des deux auteurs ? La réponse à ces questions nous mènera vers une autre problématique, que nous ne ferons qu'ébaucher (étant donné les limites de cet article), à savoir le rapport entre diversité des langues et cosmopolitisme européen.

Disons d'emblée deux mots pour justifier le rapprochement que nous proposons entre Patrick Modiano et Joseph Roth. Il y a d'abord entre eux un lien ethnique, pour ainsi dire, du fait qu'ils sont tous les deux d'origine juive : origine plus marquée chez Roth qui vécut son enfance et son adolescence à Brody, en Galicie (région appartenant alors à l'empire d'Autriche et aujourd'hui à l'Ukraine), mais qui fait aussi partie de la biographie de Modiano, par la lignée paternelle. Il faudrait cependant nuancer car, si l'écrivain autrichien provient d'une famille de juifs orientaux, marqués par la pauvreté et l'errance, celle de Modiano est issue au contraire d'une lignée de juifs séfarades, considérés traditionnellement comme un groupe plus riche et cultivé – ce qui ne les préserva pourtant pas durant la Shoah.

C'est cette filiation commune, cette adhésion à la judéité, qui éveille probablement l'intérêt de Modiano pour Roth<sup>1</sup> ; le prix Nobel de littérature écrira en

---

1 Modiano fait allusion au *kaddish* de l'enterrement dès le deuxième paragraphe de la préface, et fait de l'origine de Roth un élément premier de son texte, auquel il revient systématiquement.

2000 une préface à *l'Automne à Berlin*, recueil d'articles et de chroniques publiés par Roth pendant son séjour dans la capitale allemande. Modiano signale la présence dans cette œuvre de trois aspects de la vie et de l'œuvre de l'auteur autrichien qui, à notre avis, lui sont particulièrement proches : d'abord, Roth est en quelque sorte orphelin de père, ensuite il se plaît à brouiller les pistes sur sa biographie, et enfin il évoque souvent le monde interlope des gens vivant aux frontières (déserteurs, mendiants, bandits, apatrides, tziganes) (Modiano 2012, 221). Modiano à son tour parlera abondamment de son orphelinage mi-physique, mi-existential, donnera de fausses dates de naissance aux journalistes, et décrira la faune parisienne des marges pendant l'Occupation.

Quant à la réflexion sur les langues, qui existe également chez les deux auteurs, nous devons la relier, dans le cas de Roth, en premier lieu au mythe habsbourgeois (l'empire autrichien accueille en son sein et protège sous le manteau du père, François-Joseph, une Babel multilingue, Babel qui s'écroulera après 1918), ensuite à la diaspora des juifs orientaux, et enfin au régime nazi. Tous ces aspects vont converger autour de l'idée de *koinè*, ou langue commune, que nous développerons par la suite. Pour Modiano en revanche, il faudrait faire le rapport entre les langues et le mythe du cosmopolitisme parisien (Paris est le refuge de tous les apatrides et exilés européens), et ici aussi, ce sera l'idée de polyglossie qui dominera la réflexion modianienne. Nous allons essayer d'étayer ces hypothèses et d'explorer la possibilité de parler d'une certaine image de l'Europe partagée par les deux écrivains.

En ce qui concerne tout d'abord l'œuvre de Joseph Roth, nous prendrons comme thème de départ dans le discours sur les langues celui de la *koinè*. La particularité de cette langue commune est qu'elle apparaît non pas seule, mais enrobée, pour ainsi dire, de plusieurs autres langues. Nous parlons évidemment de l'allemand, mais de l'allemand autrichien, qui, à l'époque impériale, parvenait à assurer *l'unité dans la diversité*, formule qui résume bien ce que l'Europe recherche encore aujourd'hui – avec peu de succès, il faut l'avouer.

L'idée est nettement expliquée dans le récit intitulé *Le buste de l'Empereur*, qui narre la vie d'un comte de l'empire et décrit sa monomanie pour l'empereur autrichien, monomanie condensée symboliquement dans le culte que le comte voue à un buste de François-Joseph. Nous savons que le motif du culte impérial est longuement développé dans l'œuvre de Roth ; la nouveauté de ce bref roman écrit en 1934, soit deux ans après *La marche de Radetzky*, est la cristallisation du mythe habsbourgeois et la systématisation de ses éléments fondamentaux. Ceux-ci s'énoncent donc autour du concept d'unité dans la pluralité, l'unité étant égrenée au travers de plusieurs motifs, telles les couleurs de l'empire, les uniformes militaires, la chronologie commune ou les sonneries du clairon :

Überall trugen die Gendarmen den gleichen Federhut oder den gleichen lehmfarbenen Helm mit goldenem Knauf und dem blinkenden Doppeladler der Habsburger; überall waren die hölzernen Türen der k.u.k. hölzernen Tabaktrafiken mit schwarz-gelben Diagonalstreifen bemalt; überall trugen die Finanziere die gleichen grünen (beinahe blühenden) Portepees an den blanken Säbeln; [...] überall in diesem großen und bunten Reich wurde jeden Abend gleichzeitig, wenn die Uhren von den Kirchtürmen neun schlugen, der gleiche Zapfenstreich geblasen [...]. (Roth 1990, 656)

L'unité ou *genre prochain* (pour utiliser le terme de la biologie) est donc perceptible au moyen des institutions officielles, auxquelles il faudrait ajouter le morceau de musique composé par Johann Strauss père, intitulé *Marche de Radetzky*, qui agit comme basse continue ou sujet de fugue pour rappeler la cohésion des peuples cohabitant dans l'empire d'Autriche.

À ces éléments officiels se joignent des éléments culturels comme le café (que Georges Steiner désigne comme un des éléments typiquement européens, et que nous trouvons abondamment dans les romans de Modiano) et le garçon de café : « Überall gab es die gleichen Kaffeehäuser [...], in allen Kaffeehäusern des Reiches, schlich, die Knie schon etwas zittrig [...], die Serviette im Arm, der backenbärtige Zahlkellner » (Roth 1990, 656–657).

La koinè permet la jonction entre les pièces du kaléidoscope, « das ganz besondere, nasale, nachlässige, weiche [...] Deutsch des Österreichers, das immer wieder hörbar wurde unter den verschieden Idiomen und Dialekten der Völker » (Roth 1990, 657).

La diversité est pour sa part assurée par les *différences spécifiques* de chaque communauté, qui reprend en miroir des éléments communs : vêtements, chansons et langues : « Und man sang in jedem Land andere Lieder; und in jedem Land trugen die Bauern eine andere Kleidung; und in jedem Land sprach man eine andere und einige verschiedene Sprachen » (Roth 1990, 657). Ajoutons enfin que dans l'empire, la polyglossie n'empêche pas l'intercompréhension : « Und sobald er mit seiner Suite erschien, riefen sie: Hoch und Hurra und niech zyje – jeder in seiner Sprache » (Roth 1990, 662).

La cohabitation de la langue koinè avec les langues des différents peuples est donc la caractéristique qui marque une conception idéale géopolitique et géolinguistique. Dans *Le buste de l'Empereur* encore, la figure du comte Morstin vient compléter ce paysage par la rêverie d'une élite aristocratique qui serait au-dessus des particularités nationales ; le comte parle évidemment toutes les langues européennes (Roth 1990, 655)<sup>2</sup>. L'envers de cette utopie impériale linguistiquement

---

<sup>2</sup> Et inversement les personnes non cultivées sont celles qui ne parlent que leur langue maternelle, ce qui les rend, de surplus, méchantes, l'inculture philologique étant associée à la méchan-



complexe est présentée, dans *La marche de Radetzky*, comme un désastre gnostique, pour ainsi dire ; l'*unité dans la diversité* première éclate en une prolifération mauvaise : « Fremde Männer kamen, schrieben Plakate (...), lasen aus Zeitungen vor, redeten in allen Landessprachen » (Roth 1990, 304).

Nous voyons donc qu'une même réalité, l'état d'abondance linguistique, est incluse dans une rêverie bénéfique si elle se place sous le signe impérial, et au contraire diabolisée si elle est post-impériale. Pourquoi ? Non seulement à cause de la perte de l'empire-patrie, mais aussi de l'avènement des nationalismes, qui sont pour Roth la gangrène la plus nuisible du continent. Ces idéologies transforment les langues en instruments de revendication nationaliste et les pervertissent, comme on le verra plus loin à propos du nazisme. Les nationalismes provoquent par conséquent la dispersion méphitique des idiomes, telle la scène babélique de la fin du roman cité, où l'on annonce, au milieu d'un bal, la nouvelle de l'assassinat de l'héritier et donc le début de la Première Guerre Mondiale (Roth 1990, 422-424).

La fin de l'empire déclenche, nous le savons, la nostalgie de la patrie chez Roth. Une patrie inventée, puisqu'idéalisée, comme Claudio Magris (1991 ; 2009) l'a bien montré, mais l'attachement à celle-ci assurait un certain bonheur. Loin d'elle, le sujet dépérit, tels les pitoyables officiers relégués dans un village reculé, près de la Russie, et qui, écartés des habitudes du terroir et de la langue maternelle, sont « ausgeliefert der unendlichen Trostlosigkeit der Sümpfe » (Roth 1990, 261).

Le thème du déracinement et de l'errance va à son tour prendre le relais de la monarchie austro-hongroise dans la réflexion sur les langues, entre autres choses parce que, comme le signale Modiano, l'empereur protégeait deux millions de juifs et leur accordait des avantages, « miraculeux si on les comparait au sort terrible des juifs de Russie » (Modiano 2012, 223). Lorsque l'empire prend fin, les populations juives partent en exil vers l'Allemagne et d'autres pays de l'Europe occidentale – puis, avec l'avènement du régime nazi, elles émigrent vers l'Amérique. Désormais, la langue tiendra lieu de patrie pour ces migrants, ainsi que l'affirme Roth dans une formule lapidaire datant de 1938 : « Die wirkliche Heimat des emigrierten Schriftstellers ist die Sprache, in der er schreibt » (Roth 1991, 852).

La représentation textuelle de l'exil, et particulièrement de l'exil juif, inclut donc des réflexions qui portent sur les langues ; déjà dans *Hotel Savoy*, qui narre l'afflux de rapatriés après 1918, on constate une progression allant de l'harmonie linguistique apparente du début vers la disharmonie et la discordance, progres-

---

ceté : « Er ist ein ungebildeter Mensch, er verwechselt Fremdwörter, er ist ein schlimmer Mensch » (Roth 1989, 222).

sion dont témoigne l'attitude du narrateur envers le nom grec du directeur de l'hôtel (personnage qui représente, on le sait, un dieu ou une Volonté méchante qui gouverne le monde) : bien qu'au début le narrateur s'amuse à décliner le nom propre (« Kaleguropulos, Kaleguropulu, Kaleguropulo » (Roth 1989, 151), plus tard celui-ci éveillera en lui une impression désagréable, « eines plötzlich lebendigen grammatikalischen Begriffs, die traurige Erinnerung an einen boshaften Aorist » (Roth 1989, 160).

Certaines difficultés de l'exil sont en général liées à la langue, il ne peut en aller autrement. Le dépaysement linguistique peut conduire à la frustration et même au silence, comme l'affirme Julia Kristeva : « Ainsi entre deux langues, votre élément est-il le silence [...], silence qui vide l'esprit et comble d'accablement » (Kristeva 1988, 28–29). Dans les romans de Roth on craint l'émigré polonais, par exemple, « mit seiner fremden, harten Zunge, die die Worte zermalmt, statt sie auszusprechen » (Roth 1990, 768), et surtout la méconnaissance d'une langue, ou un accent fort, qui mettent l'expatrié dans une situation d'isolement par rapport aux natifs. C'est pourquoi la polyglossie est prisée comme un bien majeur, en tant qu'instrument du savoir-faire lié à la survie : « nicht übers Ohr gehauen zu werden von der schlauen Bevölkerung » (Roth 1989, 191). On ne peut s'empêcher de voir, ici et ailleurs, des détails autofictionnels ajoutés par Roth, dont la vie de nomade d'abord, puis d'apatride, lui avait certainement procuré une solide connaissance des problèmes des réfugiés. Roth sait en effet que loin du pays natal, l'accent, l'intonation, le débit trahissent invariablement l'individu qui parle, et le classent dans une catégorie non seulement culturelle (l'étranger fait partie *des autres*), mais aussi sociale :

Der Fremde sprach einen einwandfreien ärarischen Dialekt, den Dialekt der besseren österreichischen Stände, der auch manche hochdeutsche Worte gestattet, wenn sie mit Melodie gesagt werden, und der aus der Ferne wie eine Art nasales Italienisch klingt. (Roth 1989, 426)

Privé de sa langue maternelle, cette « prothèse d'origine », selon les termes de Derida (1996), l'étranger se dénude et apparaît marqué par ses signes identitaires. Le désir d'identification de l'autre à travers la langue est très exigeant chez Roth, qui détaille des subtilités peu habituelles pour un européen occidental ; dans ce roman de migrant qu'est *La fuite sans fin*, un étranger demande à un autre : « Sie sprechen nicht Französisch wie ein Slawe. Sind Sie Kaukasier oder Russe? » (Roth 1989, 420)

Enfin, la réflexion rothienne sur les langues se complète par les pages consacrées au régime linguistique sous le régime nazi, qui est, on le devine, un régime nocturne – mais d'une nocturnité apocalyptique. Le trait principal de l'Allemagne nazie, et de l'Europe de l'entre-deux-guerres en tant que voisine permissionnaire,

est la perversion du langage. Celui-ci s'est installé dans le mensonge : « Die Lügen flatterten über die Städte und Dörfer, falsche, bunte Zaubertäubchen, in Schwärmen erhoben sie sich aus den Zeitungen, kamen sie aus den Mündern der Schleicher, der Horcher, der Schwätzer und der Alleswisser » (Roth 1990, 710).

Roth développe, dans son *Antéchrist*, une allégorie complexe autour de cette idée du mensonge des mots. L'arrivée de l'Antéchrist (et plus particulièrement de son avatar contemporain, Hitler) aurait provoqué un aveuglement collectif dans la population. Celle-ci ne reconnaîtrait plus les objets et les réalités tels qu'ils étaient avant, puisqu'on ne pourrait plus les voir, de façon que désormais, tel un groupe d'aveugles nés, on attribuerait des noms aux choses de manière erronée ou arbitraire : « Wir nennen einen Großen klein, einen Kleinen groß; das Schwarze weiß und das Weiße schwarz; den Schatten Licht und das Licht Schatten; das Bunte tot und das Tote bunt. » (Roth 1991a, 564). La conséquence de ce renversement ne serait pas seulement la méconnaissance de la réalité, mais aussi la désincarnation du langage, dont les mots perdent leur consistance et leur poids de vérité, et deviennent des « Laute ohne Gestalt: hohl tönende Gewänder » (Roth 1991a, 564). L'aveuglement provoquerait la destruction d'un cratylisme premier perçu comme nécessaire et foncièrement bon. De plus, à l'inverse de ce qui se passa à Babel, où les choses étaient communes et les langues différentes, maintenant une seule langue, installée dans l'erreur, nommerait tout – faussement. «Es wird gleichsam ein horizontaler Babylonischer Turm gebaut, aber die Blinden, die das Maß nicht kennen, glauben, der Turm sei vertikal und würde immer höher; und alles sei in Ordnung, denn sie verständigen sich einträchtig» (Roth 1991a, 564).

Remarquons pourtant, en reprenant ce que nous avons dit auparavant, la complexité de ce curieux renversement du mythe babélien. L'état de multilinguisme est positif et négatif en même temps : positif dans une perspective interne (fourvoyée) des habitants de Babel, puisqu'ils s'entendent entre eux, mais négatif si on le regarde du dehors, car ils se nourrissent de mensonges. Roth désigne ici la population autrichienne sous l'emprise de la propagande nazie. Donc une population naïve mystifiée par les messages des médias (journaux, cinéma, publicité) ; Roth *sauve* en quelque sorte les Autrichiens de la méchanceté foncière des Allemands, qui sont responsables de la tromperie collective. C'est Goebbels, appuyé sur l'*esprit prussien* réfractaire à la culture, que Roth anathématise systématiquement dans ses œuvres. C'est lui qui, en tant que sous-avatar de l'Antéchrist (au-dessous d'Hitler), est défini comme « seigneur de toutes les langues », c'est-à-dire formateur de l'opinion publique, ou donneur du sens de la réalité collective. Le journaliste salarié se place sous son pouvoir et contribue à créer la confusion et le mensonge, en un mot la désinformation :

...so wurde ich eine der tausend Zungen, mit denen die Zeitung jeden Morgen in die Welt hinein redete. Und ich sah bald, daß, was meine eigene Zunge sprach, nicht nur dasselbe war, was die anderen Zungen sprachen, sondern daß unser aller tausend Zungen einander widersprachen; daß aber auch dieser Widerspruch kein unabänderliches Gesetz war, sondern daß unsere Zungen bald übereinstimmten, bald einander der Lüge ziehen – und das abwechselnd in jedem Augenblick. (Roth 1991a, 589)

Mensonge médiatique et polyglossie se donnent la main sous l'empire du Léviathan, dans un vertige ultramoderne.

Il y aura toutefois une résistance à ce vertige : celle opposée par les écrivains. Gardiens du langage véritable, respectueux du vrai sens des mots, par eux se manifeste le schisme de la langue allemande (Roth 1991a, 732), schisme qui sépare une langue angélique (proférée par les anges, vraie), propre aux textes littéraires, de la langue diabolique des médias, où l'on aboie, miaule, croasse (Roth 1991b, 383). Roth est effectivement un des auteurs qui dénonce avec le plus grand courage la perversion médiatique du langage, le *désordre du discours*.

En ce qui concerne l'œuvre de Modiano, il faut dire qu'elle exprime elle aussi une sensibilité singulière envers les langues. Dans la rêverie littéraire modianienne apparaissent en effet les thèmes de la polyglossie, euphorisante ou pas, et des migrations, aussi bien juive que celles d'autres populations.

Ainsi, Modiano est attiré par la présence du multilinguisme en milieu francophone, si on peut l'exprimer ainsi. Ses romans mettent en scène des personnages étranges et étrangers qui colportent à Paris leurs langues d'origine. Modiano pratique l'inscription littérale de ces langues dans le texte pour transmettre l'idée de *melting pot* parisien: dans un bar du quai d'Austerlitz, on peut lire, en caractères rouge vif, « MEN SPREEKT VLAAMSCH » (« on parle flamand », Modiano 1978, 126), et dans un autre bar on déguste un WATERZOI de poisson qui éveille des souvenirs inquiétants (Modiano 2003, 80, 82) ; un car bleu clair porte en lettres rouges les mots « DE GROTE REISEN ANTWERPEN » (Modiano 1984, 47) ; on récite et réécrit des poèmes dans une langue étrangère (2001, 131), voire dans langues (2007, 140) et bien sûr, on parle souvent allemand (ex. 1968, 40–41).

Sans doute faut-il mettre tout ceci en rapport, d'un côté, avec les expériences d'enfance du jeune Patrick, perdu dans la polyphonie des amis de ses parents, et d'un autre côté avec l'affluence des touristes et le cosmopolitisme parisien contemporain. Quand à la première explication, les connaissances et les clients d'Albert Modiano, ainsi que les amitiés de la mère de l'écrivain (d'origine flamande, souvenons-nous) formaient un groupe hétérogène d'individus assez pittoresques pour un enfant particulièrement ouvert aux mystères de la langue. Modiano entendait sans doute parler autour de lui le russe, le flamand, l'italien, l'espagnol, l'allemand et d'autres langues ; cette immersion dans la parole plurielle n'a pourtant pas fondé une situation personnelle avantageuse. Elle renvoie au contraire à

un sentiment profond d'égarement ; l'enfant qui écoutait les hommes et les femmes parler, rue Conti ou ailleurs, avait été abandonné par sa mère, et allait connaître un conflit sérieux avec son père. L'on connaît bien le problème du manque de repères du jeune Patrick qui, de plus, perdit son frère chéri, son attaché première, à l'âge de douze ans.

De surcroît, la polyglossie n'est pas toujours non plus l'expression d'une situation sociopolitique euphorisante (tel l'empire autrichien dans la perspective rothienne). Elle renvoie au contraire à des milieux interlopes et, par là, à la condition et à la diaspora juives. Si le père de Modiano s'entourait de gens louches, c'est parce que dans l'entre-deux-guerres, beaucoup de juifs, apatrides et déclassés, avaient, en quelque sorte, été obligés de travailler au marché noir. De façon que le multilinguisme serait, dans les premiers romans de Modiano, une métonymie de la situation diasporique des juifs ou des personnes d'origine juive dans le Paris occupé par les Allemands.

En fait, l'origine juive met l'écrivain dans une situation étrange par rapport à la langue française : éduqué en France, Modiano vit le français comme sa langue de référence pour l'écriture, mais, enfant de la post-mémoire, il se voit différer des autres, les Français de souche, et donc écarté de *leur* langue. Très souvent les personnages de ses romans affirment leur extranéité, vécue comme manque de signes identitaires français (culturels notamment) et comme absence de lien avec un terroir – lien que ses personnages affirment souhaiter de toutes leurs forces. Le narrateur de *La place de l'Étoile*, par exemple, explique qu'il « ose à peine écrire le français » (Modiano 1968, 118), ou la protagoniste de *Des inconnues*, française à Paris, avoue : « Tous ces gens de mon âge parmi lesquels j'essayais de me fondre dans les cafés ou les petites salles de cinéma me paraissaient étrangers. Ou plutôt c'était moi l'étrangère. Je les entendais parler, je ne comprenais plus leur langue » (Modiano 1999, 110).

C'est pourquoi Modiano n'a pas les mêmes repères, clairs et nets, que ceux de Roth, exilé pour qui la patrie est la langue. En effet Modiano n'est pas un exilé, mais plutôt, il *porte le poids* d'un exil, d'une part, et de l'autre, il a bien une certaine patrie, la France en tant que pays d'accueil de sa famille et en tant que *lieu* de sa biographie.

Mais il y a aussi un autre aspect linguistique relatif aux milieux de la pègre. Là, les noms étaient très souvent faux et aidaient à cacher les vraies identités (en outre, quelle quantité de comtes, barons, etc., dans les romans modianiens !). Les langues permettaient donc une opacité particulière, une occultation de la vérité ; occultation différente du mensonge médiatique dénoncé par Roth, car elle ne va pas créer un discours parallèle, mais que la curiosité modianienne à l'égard des sonorités, comme celle de Roth précédemment, tente certainement d'estomper. Ainsi Modiano cherchera dans l'accent de ceux qui parlent français les lieux d'origine (Modiano 1989, 15), ou précisera dans une conversation le niveau de langue

de l'interlocutrice (Modiano 1996, 91). L'accent sera également utile justement pour dépister le mensonge, comme lorsqu'un personnage dit être né dans un quartier précis, mais que la manière dont il prononce le mot « gosse », par exemple, ne correspond pas à cet endroit (Modiano 1999, 41). Enfin, la sonorité des mots provoque souvent chez Modiano des comparaisons musicales (Modiano 1978, 43), ou un proustisme résiduel (Modiano 2003, 20).

Il est vrai qu'une partie de la réflexion modianienne sur les langues passe par les noms, et tout particulièrement les noms propres. L'auteur aime à regrouper dans ses romans des personnages hétéroclites aux noms désopilants: « Costachesco, le baron de Lussatz, Odicharvi, Hayakawa, Lionel de Zieff, Pols de Helder » (Modiano 1969, 88) ; les enfants de Valvert (le pensionnat dans *De si braves garçons*) s'appellent Etchevarrieta, Moncef el Okbi, Archibald, Firouz, Coemtzopoulos (Modiano 1982, 10).

Paris, nous l'avons dit, est la matérialisation de cette abondance linguistique. Matérialisation qui a son côté sombre, sans doute, marqué par une polyglossie en détresse. Mais matérialisation où la lumière perce souvent aussi, implicitement et explicitement, où un polyculturalisme bénéfique se fait jour. Car la capitale, quand elle était libre, offrait un refuge à tous les apatrides et exilés européens (la France était, jusqu'aux années trente, le pays européen qui recevait le plus grand nombre d'émigrés, et le deuxième pays d'accueil au monde, après les États-Unis) (Sassen, 2013, 131). Modiano met en relief, dans son texte sur Roth précédemment évoqué, « cette gentillesse et cette sollicitude que la France a souvent témoignées aux Saints buveurs étrangers » (Modiano 2012, 226). Et tel un reflet miroitant de Paris, la ville idéale décrite dans *Vestiaire d'enfance* abrite des étrangers de toutes parts avec leurs langues respectives. Enfin, certains personnages parisiens, comme l'ami de la petite Bijou, empathique et fiable par excellence, sont polyglottes (Modiano 2001, 38).

Jusqu'ici nous croyons avoir répondu (le plus largement possible étant donné les limites de ce travail) à la question initiale, à savoir ce que représentaient les langues dans la *Weltanschauung* de nos deux auteurs. Nous avons vu comment Roth dessinait la rêverie d'un monde multilingue mais harmonique, et dans quelle mesure Modiano traçait en creux le portrait d'une ville-refuge également polyglotte. Mais nous nous sommes demandé ensuite si cette rêverie d'un monde possible dans le passé pouvait être projetée vers le futur, dans notre propre désir d'une cohésion symbolique pour le continent européen. Nous avons trouvé quelques outils de projection dans le concept de *cosmopolitisme*.

Le terme existant depuis vingt siècles, il est exclu que nous en retracions ici le parcours historique<sup>3</sup>. Aujourd'hui, il est employé pour étayer la possibilité d'un

---

3 Pour ce parcours historique, cf. notamment Lourme 2012.

système décisionnaire mondial adapté aux nouvelles réalités planétaires, contrecarrant la globalisation et demandant la gestion participative des citoyens dans les problèmes mondiaux<sup>4</sup>. Pour notre part, nous ne retiendrons que son application à la réalité européenne, c'est-à-dire la catégorie de *cosmopolitisme européen*.

Plusieurs auteurs affirment ainsi le besoin d'envisager l'Europe dans une perspective cosmopolite, ce qui aiderait à construire de nouvelles formes démocratiques et non nationalistes d'organisation politique, ou désancrées par rapport à l'idée d'État-nation (cf. par ex. Habermas 2004). Cet aspect-là s'accorderait avec une reformulation du rapport à l'autre où ne seraient appliquées ni l'uniformisation universaliste ni le particularisme postmoderne<sup>5</sup>. Il faudrait plutôt reconnaître l'autre comme différent *et* comme égal, et appliquer la maxime « non seulement mais aussi », plutôt que « ou ceci ou cela », « à la fois/et » plutôt que « soit/ou » (Beck 2007, 29). Ces thèses rappellent, *mutatis mutandi*, la formule rothienne d'unité dans la pluralité, qui combinait l'idée d'ensemble avec celle des singularités : dans l'empire autrichien, la diversité s'harmonisait sans fausses notes avec la singularité.

Ulrich Beck et Edgard Grande resémantisent, pour leur part, l'idée de cosmopolitisme dans le but de dynamiser l'image et la réflexion sur l'Europe. Cette dynamisation concerne d'une part l'espace : ils choisissent le terme alternatif *empire* pour désigner une réalité géographique souple, changeante et envisagée comme un projet, opposée à la *nation*; et d'autre part le temps : l'empire européen, post-impérial, est orienté vers l'avenir (Beck et Grande 2007, 165). Dans la rêverie littéraire de Roth, on retrouve un empire assez souple aussi, puisque la présence des zones frontalières est beaucoup plus importante que celle du centre et que les personnages ont une circulation très fluide d'un bord à l'autre et du dedans au dehors, mais cet empire représente un ordre statique dans le passé.

En ce qui concerne le rapport entre cosmopolitisme européen et plurilinguisme, force est de constater que ce sont des termes étroitement liés. Le traité fondateur de l'UE affirmait déjà que les langues du continent faisaient partie de l'héritage européen et que les institutions européennes devaient assurer leur survie (Traité de l'UE, 2009, titre I, article 3.3.) – ce qui ne saurait être contesté dans

---

<sup>4</sup> Cf. par exemple Archibugi 1995 et Zolo 1997. Pour une réflexion récente sur la catégorie polysémique du cosmopolitisme dans une perspective multiple, cf. Delanty 2012.

<sup>5</sup> Pour l'explication de ces différences, ainsi que de celles entre cosmopolitisme, multiculturalité et universalité, cf. Beck et Grande 2007, 11–13. Soulignons pour notre part que dans le domaine français le mot « cosmopolitisme » renvoie fortement à la période de l'Entre-deux-guerres et à une certaine image de l'Europe développée à cette époque, où l'on essayait d'éviter un nouveau conflit meurtrier.

un monde où une centaine de langues disparaissent chaque année (Steiner 2007, 78). Le cosmopolitisme, qui affirme le rôle prévalent des institutions internationales par delà celui des nations, ne peut que corroborer cette intention. Roth et Modiano, chacun à leur façon, représentent littérairement le besoin de la polyaltérité linguistique dans des textes qui encouragent à pratiquer une *polygamie des langues* – selon l'expression de Beck et Grande (2007, 101).

Le cosmopolitisme est, ensuite, fortement relié à la judéité. Historiquement, la relation entre les deux termes commence à se former au XVII<sup>e</sup> siècle et se renforce après les révolutions de 1848, qui obligent beaucoup de juifs d'Europe centrale à s'exiler ; après la Première Guerre mondiale, les juifs seront vus par l'esprit moderne en général et les nazis et les stalinistes en particulier comme une incarnation perverse du concept, qui désignera alors les personnes non loyales à leur patrie (Miller et Ury 2012, *passim*). Les sionistes israéliens soupçonneront également les juifs européens d'un excès de cosmopolitisme, ainsi que nous le rappelle Modiano dans *La place de l'Étoile*, le protagoniste européen étant envoyé dans un kibboutz disciplinaire pour qu'il « se donne des biceps » et se débarrasse des « microbes du cosmopolitisme juif » (Modiano 1968, 187).

Mais il faut souligner également que le projet européen surgit comme une réponse aux régimes totalitaires. Il a fallu l'expérience de l'Holocauste (et du Goulag) pour que les Européens fassent leur autocritique et commencent la construction d'une Europe dans une perspective cosmopolite ; les procès de Nuremberg furent exemplaires à ce sujet (Lévy et Sznajder, 2004). Dans ce sens, le Paris occupé décrit par Modiano, qui coupe les libertés et envoie ses juifs dans des camps d'extermination, fait partie de la formation de l'esprit du cosmopolitisme européen.

L'autre aspect de Paris, celui de la ville-refuge qui apparaît en creux dans les textes modianiens, est encore lié au cosmopolitisme. Ainsi que l'a souligné Derrida, la situation des immigrés, des réfugiés ou des apatrides, envisagée à partir de la perspective cosmopolite, obligerait à accorder un droit d'hospitalité à toutes les personnes qui font partie de notre paysage européen (Derrida 1997, *passim*). Encore davantage, si l'on en croit la sociologue turque Meyda Yegenoglu, ce droit d'hospitalité accordé serait l'occasion pour l'Europe de se préserver tout en s'auto-renouvelant, « Europe's chance opportunity for a democratic iteration [...], a cosmopolitan democratic reiteration of Europe » (Yegenoglu 2012, 421). Mais nous ne voulons pas ouvrir ici cet autre débat aussi passionnant que complexe.

Pour finir, à la question posée par César Domínguez sur la capacité du roman de représenter l'Union européenne comme une communauté imaginée (Domínguez 2010, 197), nous répondrons que sans doute le texte littéraire peut offrir aux lecteurs la rêverie d'un ensemble d'interactions cosmopolites qui pose la question de notre histoire et de notre mémoire collective partagée. Ou, pour le dire diffé-



remment, qu'au sein de la représentation littéraire – et de notre lecture – repose un besoin d'*eschatos* pour l'Europe, de point de fugue qui oriente les consciences dans la mouvance de notre continent, au-delà de sa nécessaire *oikonomía*, ou ensemble d'actions politiques et sociales concrètes permettant à ce continent de se mouvoir.

## Bibliographie

- Archibugi, Daniele, et David Held. *Cosmopolitan Democracy. An Agenda for a New World Order*. Cambridge : Polity, 1995.
- Beck, Ulrich. « Comprendre la véritable Europe : une vision cosmopolite ». *Diversité et culture*. Julia Kristeva et al. (dir.). Paris : Centre d'analyse et de prévision du Ministère des Affaires étrangères, coll. « Penser l'Europe », 2007. 24–55.
- Beck, Ulrich, et Edgar Grande. *Cosmopolitan Europe*. Cambridge, R.-U. et Malden, Mass. : Polity, 2007 [2004].
- Delanty, George (dir.). *Routledge Handbook of Cosmopolitan Studies*. Londres : Routledge, 2012.
- Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques. *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !* Paris : Galilée, 1997.
- Domínguez, César. « Novela, cosmopolitismo e integración europea ». *Oihenart* 25 (2010) : 189–198.
- Habermas, Jürgen. *Der Gespaltene Westen. Kleine Politische Schriften X*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 2004.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.
- Lévy, Daniel, et Natan Sznaider. « The institutionalization of cosmopolitan morality. The Holocaust and human rights ». *Journal of Human Rights* 3.2 (2004) : 143–157.
- Lourme, Louis. *Qu'est-ce que le cosmopolitisme?* Paris : Vrin, 2012.
- Magris, Claudio. *Le mythe de l'empire dans la littérature autrichienne moderne*. Paris : Gallimard, 1991.
- Magris, Claudio. *Loin d'où ? Joseph Roth et la tradition juive-orientale*. Paris : Le Seuil, 2009.
- Miller, Michael L., et Scott Ury. « Jews and cosmopolitanism in modern times ». *Routledge Handbook of Cosmopolitan Studies*. George Delanty (dir.). Londres et New York : Routledge, 2012. 550–562.
- Modiano, Patrick. *La Place de l'Étoile*. Paris : Gallimard, 1968.
- Modiano, Patrick. *La Ronde de nuit*. Paris : Gallimard, 1969.
- Modiano, Patrick. *Villa Triste*. Paris : Gallimard, 1975.
- Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Paris : Gallimard, 1978.
- Modiano, Patrick. *Une jeunesse*. Paris : Gallimard, 1981.
- Modiano, Patrick. *De si braves garçons*. Paris : Gallimard, 1982.
- Modiano, Patrick. *Vestiaire de l'enfance*. Paris : Gallimard, 1989.
- Modiano, Patrick. *Du plus loin de l'oubli*. Paris : Gallimard, 1996.
- Modiano, Patrick. *Des inconnues*. Paris : Gallimard, 1999.
- Modiano, Patrick. *La Petite Bijou*. Paris : Gallimard, 2001.
- Modiano, Patrick. *Accident nocturne*. Paris : Gallimard, 2003.

- Modiano, Patrick. *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris : Gallimard, 2007.
- Modiano, Patrick. *Préface d'Automne à Berlin de Joseph Roth*. Paris : Cahiers de l'Herne, 2012.
- Roth, Joseph. *Werke. Band 4*. Cologne : Kiepenheuer & Witsch, 1989.
- Roth, Joseph. *Werke. Band 5*. Cologne : Kiepenheuer & Witsch, 1990.
- Roth, Joseph. *Werke. Band 3*. Cologne : Kiepenheuer & Witsch, 1991a.
- Roth, Joseph. *Werke. Band 6*. Cologne : Kiepenheuer & Witsch, 1991b.
- Sassen, Saskia. *Inmigrantes y ciudadanos. De las migraciones masivas a la Europa fortaleza*. Madrid : Siglo XXI, 2013.
- Steiner, George. « Entretien avec Paul de Sinety et Alexis Tadié ». *Diversité et culture*. Julia Kristeva et al. (dir.). Paris : Centre d'analyse et de prévision du Ministère des Affaires étrangères, coll. « Penser l'Europe », 2007. 76–88.
- Yegenoglu, Meida. « Cosmopolitan and migrancy ». *Routledge Handbook of Cosmopolitan Studies*. George Delanty (dir.). Londres et New York : Routledge, 2012. 414–424.
- Zolo, Danilo. *Cosmopolis: prospects for world government*. Cambridge : Polity, 1997.

**Pilar Andrade** is a French literature and Comparative literature lecturer in the Universidad Complutense of Madrid. She has written several books and articles about nineteenth and twentieth century novelists and poets. These works have been published in national and international journals and publishing houses (Peter Lang, Síntesis, Liguori, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, *Cécille*, *Thélème*, Cambridge Publishers, etc.). She has also translated several books on topics related to her research for publishing houses such as Cátedra, Tecnos, Síntesis or Encuentro. She has been participating in several research projects about images in literature, and the city in literature and arts, for the last ten years. More recently her research guidelines include the representation of Europe in Literature.



Lisa Bernstein

# Translating History into Herstories: Utopian Impulses in the Dystopian Worlds of Christa Wolf and Carmen Boullosa

**Abstract:** The East German writer Christa Wolf and the Mexican writer Carmen Boullosa translate gendered East–West relations of the past into today’s world by writing imaginary lives for historical and mythological women from countries, cultures, and eras far removed from their own. Wolf’s *Cassandra* (*Kassandra: Erzählung*, 1983) and Boullosa’s *Cleopatra Dismounts* (*De un salto descabalga la reina*, 2000) construct alternative histories for these two legendary figures in order to critique their heroines’ and their own societies, and to envision alternative models of subjectivity and forms of relating for their readers. Both writers incorporate postmodern literary techniques of self-reflexive narration, intertextual references, and parody to foreground the fictionality of their texts and question literary and historical representation. At the same time, Wolf and Boullosa exhibit a utopian impulse by creating within their texts a feminist space beyond patriarchal culture through which their protagonists imagine possibilities that have not yet been realized in the existing world. This paper explores how two authors from different national, political, and linguistic contexts develop a critical-utopian view of “othered” women in order to address gendered violence, war, and injustice in and beyond their own historical moments.

**Keywords:** Cassandra, Cleopatra, dystopia, East German literature, Greek mythology, historical fiction, Mexican literature, utopia, women’s literature

Can imagining different versions of the past change our options for the future? By inventing lives for historical-mythological women from countries, cultures, and time periods far removed from their own, the East German writer Christa Wolf and the Mexican writer Carmen Boullosa revise the historical understanding of these women and of the gendered historical East–West relations that have led to our current global situation. Wolf, in *Cassandra: Erzählung* (translated as *Cassandra: A Novel and Four Essays*), published in 1983, and Boullosa, in *De un salto descabalga la reina* (translated as *Cleopatra Dismounts*), published in 2000, construct fictional histories for two legendary figures – Cassandra, the mythological Greek female prophet, and Cleopatra, the last Macedonian Greek pharaoh of Egypt – to critique their heroines’ and their own societies, and to envision alternative models of subjectivity and human relationships for contemporary read-

ers.<sup>1</sup> In creating identities for two women who have been (mis)represented for centuries in the works of hostile male writers, Wolf and Boulosa allow them to articulate a perspective outside of, and in opposition to, prevailing historical narratives. The aim is to rehabilitate these women outside traditional patriarchal interpretations and re-vision history in ways that open up new perspectives on the past and new connections to our present, in the hope of leading to new directions for the future.

Both novels serve as cultural and historical translations by writers who self-consciously refer to their mediating and interpretive roles in imagining the lives and identities of women from distant historical and cultural periods. Referring to translation as a “utopian program,” José María Rodríguez-García argues that the translator acts as “a cultural mediator [...] to enable the visibility of the contradictions within and between texts” that are being translated (2004, 5). In the case of Wolf and Boulosa, the texts expose contradictions within the dominant narratives about the lives and identities of two women who challenged male authority by taking on unconventional, powerful roles: Cassandra as prophet, Cleopatra as monarch. Beyond challenging accepted historical and literary interpretations of these women and their societies, the authors engage in what Ruth Levitas calls “utopia as method” – a transformative “process of imagining ourselves and our world otherwise” (2013, xvii). Levitas builds on the German Marxist philosopher Ernst Bloch’s understanding of “utopia as impulse” and “educated hope” (see Bloch 1986) in her assertion that, “by thinking about utopia as a method [...] *rather than a goal*, we can think more effectively about alternative futures” (Levitas 2010, 542; emphasis in original). According to Levitas, utopia functions as a method and process to disrupt the “taken-for-granted nature of the present” (2010, 542). By revising conventional accounts of the Trojan and Roman civil wars, as well as using the past to critique contemporary society, Wolf and Boulosa disrupt the taken-for-granted nature of the past as well as of the present. Chandra Talpade Mohanty posits the significance of rewriting history in her essay “Cartographies of Struggle: Third World Women and the Politics of Feminism”:

This is a process which is significant not merely as a corrective to the gaps, erasures, and misunderstandings of hegemonic masculinist history, but because the very practice of remembering and rewriting leads to the formation of politicized consciousness and self-identity. Writing often becomes the context through which new political identities are forged. It becomes a space for struggle and contestation about reality itself. (Mohanty 1991, 34)

---

<sup>1</sup> The texts are quoted here in their English translations, Wolf (1984) and Boulosa (2002). The originals are Wolf (1983a) and Boulosa (2000).

Wolf and Boulosa invent such spaces of struggle and contestation by calling into question not only historical depictions and prevailing cultural views about the Cassandra and Cleopatra figures, but also their own representational practices. Inserting multiple and ambivalent narrators, questions, and contradictions into their writing, the authors emphasize, to varying degrees, the problems of archival recovery, and reveal the bias and investment inherent in the recovery of lost voices.

Both writers translate across national, temporal, and linguistic boundaries by portraying a woman from a different country and era to reveal ongoing oppression and injustice. Christa Wolf, from the former German Democratic Republic (GDR), tells the story of Cassandra, the Trojan princess-seeress from around 1200 BC. Carmen Boulosa, from Mexico, creates a memoir for Cleopatra VII Philopator, from the first century BC, the last pharaoh of Ptolemaic Egypt, who is identified with the Egyptian goddess Isis. First-person narratives give voice to the women and allow the authors to create counter-narratives to received knowledge about, and dominant historical and literary perspectives on, not only these particular demonized women but also differences between white/Western (on the one hand) and Orientalized, oppressed/colonized (on the other) peoples and societies: Rome vs Egypt, Greece vs Troy.

By expropriating these figures from a Western, male discourse, these authors reclaim and redefine a specific version of history in order to provide a more nuanced and balanced portrait of the women, and to create the conditions necessary for personal and political resistance in their own society and that of contemporary and future readers. Written during the arms race of the early 1980s, before the fall of the Berlin Wall and German reunification, *Cassandra* recounts Greece's conquest of Troy through the Trojan princess's perspective, thematizing contemporary issues: the rise of the surveillance state, the danger of "becoming like them," and the laying of a foundation for endless war. The original text of *Cleopatra Dismounts*, published one year before the 9/11 attacks on the World Trade Center and the Pentagon, ends with Cleopatra's failure to unite Egypt and Rome and foreshadows current East–West divisions. In contrast to the masculine, warrior societies that surround their protagonists, Wolf and Boulosa envision spaces of utopian female solidarity. The authors create within their texts feminist spaces to contrast against existing society, and both use the Amazons of Greek mythology as the archetypal feminist community that rejects the dominant patriarchal civilization. Although each writer presents her alternative community as ambivalent and unsustainable for her respective protagonist, these spaces allow the characters to develop an "anticipatory consciousness" of imagined possibilities that have not yet been realized in the existing world (Bloch 1986, 119). The cultural translation work of these authors offers a critical-utopian view of "othered" wo-

men in order to address gendered violence, war, and injustice in and beyond their own historical moments.

Wolf looks back to ancient Greek mythology for relevant themes and parallels to her own situation. The contested Greek mythological character, Cassandra, embodies the author's conflict as a privileged yet resistant figure within a restrictive socio-political regime. Cassandra's ambivalence toward her position within the Trojan royal family echoes Wolf's dilemma as a prominent GDR intellectual in 1980, a decade before German reunification in a world precariously situated between NATO and the Warsaw Pact during a renewed arms race between the US and the USSR, and facing an imminent threat of nuclear annihilation. In the four essays written to accompany the novel, called "Conditions of a Narrative" (first published in German as Wolf [1983b]), Wolf refers to "the self-devouring city," and asks, regarding what she calls the "barbarism of the modern age": "Was there, is there, an alternative to this barbarism?" (1984, 159).

Wolf rewrites the Trojan War from the fictional perspective of the seeress Cassandra as a way of reclaiming this figure from myths and negative cultural images that surround her, and of critiquing both her own nation and the Western capitalist system for their hierarchical structures, militarism, and oppression of women and of racial and ethnic minority groups. In "Conditions of a Narrative," Wolf writes: "The Troy I have in mind is not a description of bygone days but a model for a kind of utopia" (1984, 224). To create a different form of society, Wolf contends it is necessary to have "an understanding of history that includes understanding of the historical situation of the other side" (228), referring to both the Greek and Trojan, but also the East and West German, socialist and capitalist, matriarchal and patriarchal societies. By narrating the story of Cassandra as the search for a "third alternative" (106) beyond national, political, and gender binaries, Wolf attempts to both attain and express such an understanding. Wolf portrays each individual in a nuanced way to undermine conventional beliefs about ancient Greece, contesting both the image of the Greeks as brave and noble warriors, and the notion of the Trojans as seeking righteous restitution, to show that the two opposing nations are really the same, and that a true alternative form of society based on self-awareness and empathy with others is needed.

In Wolf's text, Cassandra struggles to free herself from her self-delusion and self-censorship within an increasingly dishonest and propagandistic totalitarian state. This process occurs when Cassandra's dreams and feelings of fear and horror belie the rationalized justifications provided by her royal family and their spokespeople about the cause and necessity of war with the Greeks. Cassandra experiences her evolving consciousness as a "strange voice" and finally as a physical seizure (Wolf 1984, 39) that ironically causes her to lose consciousness before emerging from "partial blindness [...] to become seeing" (40); Wolf uses the

myth of Cassandra's power of prophecy and role as seeress as symbols to indicate the character's ability to realize her complicity with the lies of her family and society. To reject these lies and her own privileged and complicit position, Cassandra turns to her servant, Marpessa, and the slave women who pray to the goddess Cybele and practise rituals forbidden by the palace (Wolf 1984, 19). As she breaks away from both the external and internalized control of her father's house and rule, Cassandra discovers a new way of relating to others, based not on domination and conformity, but on equality and free expression, represented by these women who transcend national and religious differences. The text shows how Cassandra's process of self-understanding leads to active resistance against state corruption and silencing. Through contact with the counter-world of peasant, outcast, and slave women outside the city walls, Cassandra experiences self-alienation and self-questioning, which enable her to recognize the deception of the official palace rhetoric and her own complicity in its ideological functioning. Cassandra's change in consciousness involves a "painful process of separation" (Wolf 1984, 238) from her earlier beliefs, her concept of self, and her filial and national loyalties. By acknowledging her inner conflict between the desire to speak out and loyalty to the palace, Cassandra is able to find her voice and act on her convictions.

Cassandra's new-found home is a separatist feminist utopia – a nurturing space physically situated in caves located beyond the male-controlled palace and city – in which women from different class backgrounds, and men who have relinquished patriarchal attitudes, come together and develop an alternative to the destructive and self-destructing society in which Cassandra lives. In opposition to the Greek and Trojan world, in which "the men of both sides seemed to have joined forces against [the] women" (Wolf 1984, 104) of Troy, the women's counter-world exemplifies peace and unity among humans and with nature, described as "the smiling vital force that is able to generate itself over and over: the undivided, spirit in life, life in spirit" (106–107). Within such a utopian space, individuals can freely develop a sense of themselves. While in the caves of Mount Ida and supported by this community of women, Cassandra finds the voice she will use to reject her father's scheme of using her sister Polyxena to lure Achilles to his death, and to refuse to remain silent about the plan. To speak out, however, Cassandra must leave the caves and return to her father's world. Wolf realizes that Cassandra cannot act while in this utopian space outside her society, but nonetheless uses this space to indicate another way for her. As the slave women tell Penthesilea, the Amazon queen: "Between killing and dying there is a third alternative: living" (Wolf 1984, 118).

However, Wolf does not consider this alternative a possibility for Cassandra in her social and political location as a mythological woman. At the end of the no-



vel, Cassandra chooses to remain in Troy, knowing she will be captured and killed, rather than leave with Aeneas “to found a new Troy [and] begin again from the beginning,” which means enduring the same conditions under new masters. She has no hope for the future, but sees humanity as doomed to repeat its militaristic and authoritarian ways, stating: “You knew as well as I did that we have no chance against a time that needs heroes” (Wolf 1984, 138). Yet “Conditions of a Narrative” presents the story of Cassandra’s coming to consciousness as “free[ing] herself inwardly from all faith” and “a process of liberation” (232), one that Wolf and other East Germans should follow. Implicit in her description of Cassandra’s “painful process of separation” (238) is Wolf’s interpretation of her own situation with respect to the GDR. Wolf links Cassandra’s life and choices to her own personal and political situation, thereby establishing a continuity of women’s oppression and resistance, in order to open up a space of liberation within the text but also for the reader.<sup>2</sup>

In “Conditions of a Narrative,” the four metanarrative essays that lead up to Wolf writing the novel, she acknowledges the constructedness of her representational practice. She writes: “Was I transferring a contemporary ideal to a mythological figure who cannot possibly have been that kind of person? Of course. What else?” (Wolf 1984, 184). Yet, Wolf’s self-questioning essays remain separate from Cassandra’s story, and except for the first paragraph and the final two sentences, her novel is narrated in the first person by Cassandra, in a voice that comes across as authentic.

In contrast, Carmen Boullosa incorporates post-modern literary techniques of self-reflexive narration, historical and intertextual references, and parody to foreground the fictitiousness of her text and question her own literary and historical renderings. Through both her content and structure, Boullosa proclaims the deceptiveness of memory as well as the misrepresentation of all historical narratives: she has the unnamed assistant of Cleopatra’s scribe Diomedes do the actual “writing” – supposedly transcribing the notes that Diomedes has taken directly from Cleopatra’s dictation. Thus, the story is told by a triply removed narrator who tells the reader he will continue copying Diomedes’ tablets “once I’ve finished chatting with you,” and cheerfully admits: “I placed them in the order I personally like best,” and, “even added silently an observation or two of my own”

---

<sup>2</sup> Wolf did not foresee the fall of the Berlin Wall and the reunification of Germany – world-changing events that occurred only six years after the initial, German publication of *Cassandra*, like her heroine. Interestingly, however, she was prophetic regarding the issues of a militarized security state and the perpetration of endless war, conducted on the backs of the most marginalized and vulnerable, in which both sides use the same brutal tactics and propagandistic distortions to stoke ethnic, religious, and cultural fear and hatred.

(Boullosa 2002, 4). Furthermore, Diomedes confesses that he changed Cleopatra's account, which he was supposed to be transcribing, and wrote lies about her, saving his own life by acquiescing to creating the image of Cleopatra that "the Romans want to convey [...] as a flirt, a mistress, a trivial housewife given to fits of pique" (Boullosa 2002, 70).

Most of the book's narration is provided in Cleopatra's voice, but after each of the three first-person versions of her life, Diomedes addresses the reader to dispute its veracity, confessing that he altered Cleopatra's account and wrote lies about her to save his own life, "under pressure from Rome's leader, determined as he was to destroy the memory of a great queen" (Boullosa 2002, 69). The partiality and untrustworthiness on which Boullosa predicates her novel does not, however, lead to the abandonment of truth and meaning. She shows that truthful depiction of historical figures is necessary because this is the only way for later generations to learn about the past; otherwise, we will only have the politically motivated distortions from "history's winners." Jacquelyn Williamson makes this clear in her article "Cleopatra and Fake News: How Ancient Roman Political Needs Created a Mythic Temptress," noting the manipulation of Cleopatra's character from Roman times through current representations:

Instead of a shrewd and sophisticated ruler, trying to stave off Rome's subjugation of her peoples for as long as possible, we are left with an imaginary Cleopatra, born of fantasy and fear. She embodies all the concerns of the misogynistic Roman male elite whose advancement depended on blackening her name. (Williamson 2017)

Boullosa rescues Cleopatra's memory and identity from the Romans both through Diomedes' self-correction after each of Cleopatra's recountings, and by giving the Egyptian queen three different stories, thereby revealing the constructedness of her narrative. In the first part, Cleopatra shows how her self-destructive love and desire for Mark Antony led to her loss of the Egyptian crown, and to her looming death. The second part develops Cleopatra in a different direction, as she flees her Roman exile as a child and joins a band of pirates after tricking them into becoming her allies. Finally, the third part narrates the escape of Cleopatra, the "queen of kings," from sabotage by her brother-husband, King Ptolemy, and the refuge she finds, but ultimately rejects, with the Amazons in an alternative, woman-centred world.

Slandered by the treacherous Ptolemy and deposed from Alexandria by the Ruling Council, Cleopatra is again in mortal danger, and forced to flee. In a mythological scene, she encounters a magical bull that carries her away on his back, providing unrivalled sexual ecstasy followed by the appearance of female water-nymphs, Tritons, and finally the Roman god of the seas, Neptune. Cleopatra connects her experience with the bull to "the myth of Europa's journey," and divines that she should "unite the continents in loving friendship, arranging from

Africa's shore a marriage between the two, to form one single territory" (Boullosa 2002, 136). In this utopian dream of uniting Europe and Africa, Cleopatra continues: "I would create a single continent, where gods and animals walked side by side in harmony" (136). The bull responds that, to achieve this and "hold on to power," she must "Be Isis! Be the glory of womankind!" (137), and disappears. Cleopatra realizes that the magical bull's "desire had been to fertilize me with a dream" (139), but one she cannot achieve in real life.

Cleopatra next finds herself among the Amazons and their queen, Hippolyta, who represent an alternative social order that Boullosa vehemently contrasts with the brutality of male society, elucidated in a horribly gruesome and violent song by one Amazon, Melanippe, about her Roman countrymen's rape and torture of German women. Yet, this women's haven turns out to be an ambivalent space. While the Amazon women treat each other with respect and compassion, they "supply their needs from plunder" (Boullosa 2002, 149), and use force and coercion towards outsiders. The (male) Roman and Egyptian poets tell Cleopatra they were kidnapped by the Amazons, and assert that "these ferocious women warriors" (148) "don't know anything but war" (150). Cleopatra claims the Amazons "represented barbarism, disorder, the absence of self-control, death to urban life and respect for law" (214); however, she ironically critiques the misrepresentation of the Amazons in male texts: "And to think that the poets had described the warring of the Amazons as something ignoble and unworthy. The Amazons commit no rape when the battle is over. They do not inflict violation on women" (165).

The protracted description of Cleopatra's night with the Amazons is presented in a dizzying mixture of voluptuous and repellent images that both reproduce and reinterpret traditional representations of these mythological figures and of women as a gender. Cleopatra initially finds the intense smell of the women's masturbating bodies repugnant, but then realizes: "This smell is what gives these warriors their indomitable spirit. It's stronger than iron! And it lasts longer!" (Boullosa 2002, 179). However, Boullosa prevents Cleopatra from forming solidarity with the other women, instead sending her back to the patriarchal world of heterosexual love that will be her downfall. Realizing that her rejection of the Amazons is a decision to live by a misogynist script that subjugates and debases women, Cleopatra becomes a parody of the dependent female:

I dismounted from the splendid horse the gods had bestowed on me, to turn myself into part of an animal. [...] Now I wouldn't take a step by myself. Always I had to have a lover. I became addicted to needing a partner in life; I lived in enslavement, self-abasement, and hysterical self-deception, as I became part of the animal with two backs and four legs that travels along moaning, without achievements, without getting anywhere in the world. (Boullosa 2002, 216)

Cleopatra's self-conscious use of exaggerated, contemporary clichés draws attention to female stereotypes and opens a space for the reader to critique gender relations today. Hers is a reverse movement from Cassandra's as she declares "I will achieve my final destruction by dismounting abruptly from my self" (Boullosa 2002, 218), and links her destiny through love to Mark Anthony's defeat.

Boullosa shows that we must take our society as it is and improve it, not delude ourselves that there is a utopian or ideal way of life. The magical events and mythic characters that Boullosa inserts in Cleopatra's story indicate, however, that we must imagine beyond existing structures and reality in order to invent new ways of thinking and dreaming. The three parts of *Cleopatra Dismounts* are arranged in an order that allows readers to take the escape route that Cleopatra does not follow through when she rejects the Amazons and their defining credo, "Death before a husband's bed!" (Boullosa 2002, 143), in the final chapter of the book. Meanwhile, the middle story enables Cleopatra to embark upon the quest narrative usually reserved for boys and men when she escapes her family and joins a band of pirates. Boullosa has Cleopatra end her narration with the eerily prescient proclamation of the division of East and West, with Rome and the Romans' "cruel sort of reason" dominating what is now the Middle East. Writing one year before the 9/11 attacks, Boullosa foreshadows today's perpetual war through Cleopatra's lament that, for Rome, the centre of Western civilization,

the dream of uniting two continents would have been the guarantee of an eternity of sense, but a different future awaits them now, with Asia and Lybia abandoned, isolated on their peninsula and in the petty territory of Europe, convinced of being the center of the world. (Boullosa 2002, 219).

Born in 1954 in Mexico City, Boullosa positions herself as belonging to a Latin American tradition of the 1970s in Mexico whose writers were characterized by their cosmopolitanism and international influences; she notes that these writers "brought the world with them" (quoted in Bady 2016). Her novels combine historical revisions and science fiction or fantasy elements to address past and present social and political issues across a diverse range of geographical areas, time periods, and historical figures, from seventeenth-century Caribbean pirates (*Son vacas, somos puercos*, 1991); to Moctezuma, the Aztec emperor defeated by the Spanish conquistador Cortés (*Llanto, novelas imposibles*, 1992); to the early Colonial period in Mexico (*Duerme*, 1994); to Leo Tolstoy's fictional heroine, Anna Karenina (*El libro de Ana*, 2016). In all of her works, Boullosa creates characters who reject social conventions in order to denounce the destructive forces she sees in the contemporary world, and particularly in her Mexican homeland: machismo and sexism, systematic violence and sexualized violence against women, and Catholic suppression of sexuality and the body.

Ironically – tragically – the dystopian world is the “real” ending of both stories: Cassandra and Cleopatra perish with their countries as Troy falls to militant Greece and Egypt is conquered by the Roman Empire. Cassandra and Cleopatra both come to self-awareness but choose opposite paths: Cassandra speaks out against her family and relinquishes her position within the royal palace; Cleopatra renounces herself by choosing to turn away from nature, women, and Egypt, and to link herself to the love of Caesar and Antony and thus to the conquering male order of the Romans. Yet, both women, in the sacrifice of their lives, act as a warning to future generations. The novels present their protagonists’ deaths as the death of a utopian vision in order to show contemporary readers that we must imagine another way.

Wolf and Boulosa portray events that prefigure our own Western culture and society today. Each writer creates parallels between her contemporary world and the past society of her heroine to show the repetitions and continuities throughout history of racist, imperialist, masculinist structures. The American feminist poet and essayist Adrienne Rich writes in her essay “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”:

Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for woman more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. (Rich 1972, 18)

By re-visioning and rewriting the lives of historical and mythical women, Wolf and Boulosa indicate that knowing the details of one’s own past is not enough; we must connect our lives and identities to the world’s history, across cultures. Chandra Talpade Mohanty points out that “experience of the self, which is often discontinuous and fragmented, must be historicized before it can be generalized into a collective vision” (1995, 82). These texts embed the reader within a cultural, historical legacy of women’s struggle against cultural erasure and distortion, and allow us to critique ongoing systems of imperialism, militarism, racism, and sexism. Finally, the translation of these texts from their original German and Spanish into English confronts US readers with current issues of Western imperialism, global conflict, and ubiquitous militarization and surveillance in the name of security of the homeland, from both a historical and an outsider’s perspective, in ways that compel self-questioning about complicity with existing systems, and create the potential for agency that leads to social transformation. Both texts embody and address familiar myths; because we already know the endings to these women’s stories, the writers cannot change the outcomes, but they can create new meanings, significances, and interpretations that have new and different implications for the reader and the future.

## Works cited

- Bady, Aaron. "The Need of the Forgotten." *The Nation* 8 April 2016. <https://www.thenation.com/article/the-need-of-the-forgotten> (15 January 2018).
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Trans. Neville Plaice, Stephen Plaice, and Paul Knight. Oxford: Blackwell, 1986.
- Boullosa, Carmen. *De un salto descabalga la reina*. Madrid: Editorial Debate, 2000.
- Boullosa, Carmen. *Cleopatra Dismounts*. Trans. Geoff Hargreaves. New York: Grove Press, 2002.
- Levitas, Ruth. "Back to the Future: Wells, Sociology, Utopia, and Method." *The Sociological Review* 58.4 (2010): 530–547.
- Levitas, Ruth. *Utopia as Method: The Imaginary Reconstruction of Society*. London: Palgrave MacMillan, 2013.
- Mohanty, Chandra Talpade. "Cartographies of Struggle: Third World Women and the Politics of Feminism." *Third World Women and the Politics of Feminism*. Ed. Mohanty, Ann Russo, and Lourdes Torres. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 1–47.
- Mohanty, Chandra Talpade. "Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience." *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics*. Ed. Linda Nicholson and Steven Seidman. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 68–86.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." *College English* 34.1 (1972): 18–30.
- Rodríguez-García, José María. "Introduction: Literary into Cultural Translation." *diacritics* 34.3/4 (2004): 3–30.
- Williamson, Jacquelyn. "Cleopatra and Fake News: How Ancient Roman Political Needs Created a Mythic Temptress." *Shakespeare & Beyond!* Folger Shakespeare Library, 20 October 2017. [https://shakespeareandbeyond.folger.edu/2017/10/20/cleopatra-mythic-temptress/?utm\\_source=wordfly&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=ShakespearePlus1Nov2017&utm\\_content=version\\_A&promo=5403](https://shakespeareandbeyond.folger.edu/2017/10/20/cleopatra-mythic-temptress/?utm_source=wordfly&utm_medium=email&utm_campaign=ShakespearePlus1Nov2017&utm_content=version_A&promo=5403) (1 November 2017).
- Wolf, Christa. *Kassandra: Erzählung*. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1983a.
- Wolf, Christa. *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1983b.
- Wolf, Christa. *Cassandra: A Novel and Four Essays*. Trans. Jan van Heurck. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

**Lisa Bernstein** is an adjunct professor of English and Women's Studies at University of Maryland University College and an Academic Exchange Specialist for the Fulbright Program at the US Department of State. She is the editor of an anthology, *(M)Othering the Nation: Constructing and Resisting National Allegories through the Maternal Body* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2008), and is co-editor, with Chu-chueh Cheng, of a volume of scholarly essays, *Revealing/Reveiling Shanghai: Cultural Representations from the 20th and 21st Centuries*, forthcoming with SUNY Press. Her current research is on women writers' fictional revisions of historical and mythical female figures.



Robert Cowan

# Fall into Occidentalism: Cioran against the *Maoïstes* and the Alt-Right<sup>1</sup>

**Abstract:** The pessimist Schopenhauer is well known as an Indophile; his own philosophy combines Plato, Kant, and the *Upanishads*. But later pessimists, such as E. M. Cioran in works such as *La Chute dans le temps* [Fall into Time] (1964), are profoundly critical of the European fascination with Asian philosophy and its influence on the lineage of European ontological and ethical thought. The *Maoïstes* of the 1960s held that European Orientalism had only served to reinforce the worst aspects of the materialist secularism of the legacy of the Enlightenment. Cioran felt the same, and yet he advocates ideas that fall in line with basic tenets of Asian religions, and saw the youthful passion of 1960s Paris negatively. But in the twenty-first century, as increasing numbers of Western youths are joining groups that wish to do harm to the US and Europe in opposition to their ideologies, one wonders what lessons we might glean from the Occidentalism of Cioran as we attempt to combat the perpetuation of such reified binaries ourselves.

**Keywords:** alt-right, E. M. Cioran, Maoism, Occidentalism, terrorism

## 1 Roots in pessimist Orientalism

In 2004, Ian Buruma and Avishai Margalit published *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*, a book that grew out of a response to the 11 September attacks that they had published in *The New York Review of Books*, a book in which they argue:

The view of the West in Occidentalism is like the worst aspects of its counterpart, Orientalism, which strips its human targets of their humanity. Some Orientalist prejudices made non-Western people seem less than fully adult human beings; they had the minds of children, and could thus be treated as lesser breeds. Occidentalism is at least as reductive; its bigotry simply turns the Orientalist view upside down. To diminish an entire society or a civilization to a mass of soulless, decadent, money-grubbing, rootless, faithless, unfeeling parasites is a form of intellectual destruction. (Buruma and Margalit 2004, 10)

---

<sup>1</sup> This essay is reprinted from Robert Cowan, *Solace in Oblivion: Approaches to Transcendence in Modern Europe* (Oxford: Peter Lang, 2020).



Buruma and Margalit's definition of the term "Occidentalism" covers most uses of it, and they are right to see it as the flip side of a kind of thinking that is reductive and exploitative. In recent years, we have seen much of this rhetoric around the world – from the leaders of the Islamic State to those of North Korea and elsewhere. Further into their book, however, Buruma and Margalit take a vaguely Orientalist stance themselves, arguing that "the first Occidentalists were Europeans," namely provincial nineteenth-century Germans criticizing the decadence of the French capital (2004, 22). Buruma and Margalit find this in Richard Wagner's early opera *Tannhäuser* (1845), with its juxtaposition of the Wartburg and the Venusberg – the chaste, Christian, German forest contrasts with the frivolous, commercialized, and corrupt world of urban Paris. Thus, theoretically, even Occidentalism itself was invented in the West. Such a move, however, ignores centuries of cross-cultural interaction in which cultures "East" and "West" both praised and blamed, emulated and spurned, cultures different from themselves.<sup>2</sup>

Orientalism and Occidentalism have been used to try to transcend various forms of savagery – either that of the supposed subaltern or that of Western capitalism. And yet, there is something fascinating about the home-grown, Western Occidentalism, something compelling in the idea of employing ideas and motifs from another culture, even driven by romanticism, to criticize one's own. There are many examples of this, from the satirical in Thomas More's *Utopia* (1516), to the highly fictionalized, like Alexander Bogdanov's communist Martian society in *Красная звезда* [Red Star] (1908), to very real and present examples like the increasingly large numbers of youths around the world who have joined radical groups in order to attack people in their own nations. Many of these examples of Occidentalism are indicative of a profound pessimism about present circumstances, and indeed, both Orientalism and Occidentalism have been implicit strains within the pessimist tradition from Voltaire to Arthur Schopenhauer to E. M. Cioran and beyond.

Perhaps the greatest proponent of the theory of South Asian origins for Europeans during the French Enlightenment (the backstory of what would come to be called the "Aryan Myth"), Voltaire would use such ideas as a means to overturn the power of Judeo-Christian tradition.<sup>3</sup> Schopenhauer is well known as an Indophile; his own philosophy combines the *Upanishads* with the ideas of Plato and Immanuel Kant in his masterwork *Die Welt als Wille und Vorstellung* [The World as Will and Representation] (1818, 1840) and in later works such as *Parerga und Para-*

---

<sup>2</sup> This has been documented in works such as Waley-Cohen (1999) or Manjapra (2014), to name only two examples from what is now a vast scholarly literature.

<sup>3</sup> See Figueira (2002, 9) and Cowan (2010, 37), among other sources.

*lipomena* [Essays and Aphorisms] (1851).<sup>4</sup> Schopenhauer's work lies in the middle of a German tradition of appropriating Sanskrit literature and Hindu philosophy that extends from Herder to Hesse and beyond, and belies his deep and enduring distrust of politics. In my view, however, Schopenhauer understands Asian religious thought more on its own terms than did early Romantics like Friedrich Schlegel or *fin-de-siècle* figures like Friedrich Nietzsche. Schopenhauer recognizes that existence requires suffering and one can only try to get through life as painlessly as possible. Such insights are shared and elaborated upon by twentieth-century pessimists such as the Romanian philosopher E. M. Cioran. Cioran, however, is also profoundly critical of the European fascination with Asian thought and its influence on the lineage of European ontological and ethical philosophy in the half-century and more after Schopenhauer, particularly the Hinduism–Buddhism vogue of the post-World War II era. Yet, from *Précis de décomposition* [A Short History of Decay], his first French-language work in 1949, through books from the 1960s and after, Cioran espouses ideas that have much in common with the *Weltanschauungen* of Asian religions.

## 2 Cioran's critique of the West

In *La Chute dans le temps* [The Fall into Time] (1964), Cioran continues the anti-Christian rhetoric he adopted thirty years earlier in his very first book, written in his native Romanian at the age of twenty-three, *Pe culmile disperării* [On the Summits of Despair] (1934), adding to it criticism of the West's anxious secularism and treacherous imperialism. He argues that imperialists are oppressed by the greed of their own culture and thus will not rest until they have imposed it on peoples elsewhere who have formerly been exempt from such “benefits” of the European Enlightenment. He cites the Spaniards as exemplars of European self-oppression – subjugated by both the Church and by the demands of empire (Cioran 1970, 60).<sup>5</sup> Further on, he criticizes what we would now call “development,” in the sense of “developing countries,” and the Westerner who forces it on non-Westerners:

The neophyte enthusiasm for luxury and machines, for the deceptions of technology, comforts and reassures him: they swell the numbers of the condemned, add unhopd-for fellow-sufferers who can help him in their turn, taking upon themselves a part of the burden that is crushing him or, at least, bearing one that is as heavy as his own. This is what he calls

---

<sup>4</sup> See Nicholls (1999), Copleston (1987), and Kishan (1980), among other sources.

<sup>5</sup> Cioran (2003a, 1084–1085). References in the text will be to English translations of Cioran, with accompanying references to the French originals in the footnotes.

“advancement,” a word well chosen to camouflage both his treachery and his wounds.<sup>6</sup> (Cioran 1970, 60)

Here, in drawing on the thought of the colonial era, which was fortunately coming to a close in the 1960s, Cioran is already anticipating the continuation of such socio-economic inequalities writ large in the form of the globalization that would be well underway by the time of his death in the mid-1990s. He refers to progress as “the modern equivalent of The Fall, the profane version of damnation” (Cioran 1970, 61),<sup>7</sup> and argues that civilization is only based on the Western propensity for the unreal and the useless, claiming that, “if we agreed to reduce our needs, to satisfy only necessities, civilization would crumble forthwith” (Cioran 1970, 63).<sup>8</sup> Then human beings could flourish – or would, at least, be better off, for they would have found a means to transcend an apparatus based entirely on materialist immanence.

Cioran thus writes in the same vein as many of the Occidentalists that Buruma and Margalit cite – Richard Wagner, those of the Hegelian Kyoto School, the Zionist Theodor Herzl, the 9/11 hijacker Mohammed Atta – but also in the tradition of pessimist philosophers such as Jean-Jacques Rousseau, Giacomo Leopardi, Friedrich Nietzsche, and Albert Camus. At the same time, Cioran does try to understand (to some degree) those he criticizes, in language that, again, presages the fears of the “Anthropocene”:

It is thus that these specters, these automata, these zombies are less detestable if we reflect upon the unconscious motives, the deeper reasons for their frenzy: do they not feel that the interval granted them is shrinking day by day and that the dénouement is taking form? and is it not to ward off this notion that they immerse themselves in speed? If they were sure of *another* future, they would have no motive to flee nor to free themselves, they would slow down their cadence and take up residence, fearlessly, within an indefinite expectation.<sup>9</sup> (Cioran 1970, 73; emphasis in original)

---

6 “Leur jeune ferveur pour l’outil et le luxe, pour les mensonges de la technique, le rassure et le remplit d’aise: des condamnés de plus, des compagnons d’infortune inespérés, capables de l’assister à leur tour, de prendre sur eux une partie du fardeau qui l’écrase ou, tout au moins, d’en porter un aussi lourd que le sien. C’est ce qu’il appelle ‘promotion’, mot bien choisi pour camoufler et sa perfidie et ses plaies” (Cioran 2003a, 1087).

7 “l’équivalent moderne de la Chute, la version profane de la damnation” (Cioran 2003a, 1087).

8 “Consentirions-nous à réduire nos besoins, à satisfaire que les nécessaires, elle s’écroulerait sur l’heure” (Cioran, 2003a, 1089).

9 “C’est ainsi que ces spectres, ces automates, ces hallucinés sont moins haïssables si l’on réfléchit aux mobiles inconscients, aux raisons profondes de leur frénésie: ne sentent-ils pas que le délai qui leur est accordé s’amenuise de jour en jour et que le dénouement prend figure? et n’est-ce pas pour en écarter l’idée qu’ils s’engourdissent dans la vitesse? S’ils étaient sûrs d’un *autre* ave-

Indeed, this is directly in line with the tenets of twenty-first-century anti-globalization advocates and the growing body of groups that want serious action on climate change, who call for the reduction of consumption, for putting the brakes on “progress.” In place of such speed and consumption, Cioran advocates a form of retreat from life in which we live in the now and do not concern ourselves with history or with what he calls the “idolatry of tomorrow” (Cioran 1970, 47).<sup>10</sup> He is rather vague, however, about what exactly such a Romantic view – a conscious ignoring of our “fall into time” – would look like, and would, in fact, most likely have criticized anti-globalists on similar or other grounds (Cioran 1970, 64).

Cioran’s ideological predecessor, Schopenhauer, takes an approach to time that is largely informed by his reading of religious texts – primarily Hindu, but also Buddhist – from which he draws the view that human beings’ consciousness of time is one of unreality. Thus, resignation, emotional withdrawal from the vicissitudes of life, is possible – a combination of transcendence and forbearance. This is not Cioran’s view, though. For Cioran, the limitations put on the human mind by time are ineluctable. There is no comfort to be found in another form of transcendent knowledge; two world wars had erased that possibility for him. Withdrawal from life, for Cioran, is the ultimate form of praxis because, contrary to Schopenhauer’s view, there is no getting through life as painlessly as possible. In an argument that has distinctly Buddhist echoes, Cioran decides that the only thing we can do is try to limit our desires. As the political theorist Joshua Foa Dienstag points out about this view,

Cioran’s technique [...] is to radicalize the isolation that our time-consciousness creates, almost to the point of hermitage. Rather than strive after an impossible unification, we should rest (not rest content, just rest) within our boundaries. In this way we will minimize our unhappiness, be free from illusion, and do the least harm to others. These are the only goals we can hope to obtain. (Dienstag 2006, 145–146)

Rather than grasping at material things, whose acquisition binds us over and over again, civilization should embrace an art of letting go. In this regard, Cioran looks to Epicurus as an exemplar for an art of living that is practical and necessarily limited. And, in a nod to an Orientalist, Cioran quotes Voltaire, who wrote that “in cultivated periods, men make it a kind of religion to admire what was admired in primitive times,” but faults him for not truly understanding their rationale for

---

nir, ils n’auraient aucun motif de fuir ni de se fuir, ils ralentiraient leur cadence et s’installeraient sans crainte dans une expectative indéfinie” (Cioran 2003a, 1094; emphasis in original).

<sup>10</sup> “idolâtrie du lendemain” Cioran (2003a, 1079).

doing so (Cioran 1970, 70).<sup>11</sup> That is to say, Cioran criticizes Voltaire for being Orientalist in his use of the concept of the primitive, but, by criticizing the myopia of supposedly “enlightened” times, himself employs a similar, Occidentalist strategy in the process.

While Schopenhauer felt that human beings could unify the Hindu *Atman* and *Brahman* (the small, individual soul and the larger, impersonal absolute), Cioran saw this as an impossibility because of the human inability to escape time. He does repeat the focus of Hinduism and Buddhism on living in the present, though, as a way of counteracting the fact that human beings are bound by the cruel awareness that we live in a constant accumulation of moments. He feels that the absurdity of human existence is a direct result of the division between our baser instincts and our consciousness of the passage of hours, years, centuries.... He feels that we have dim memories of our primarily atemporal animal past, but cannot reconcile such basic survival instincts with our desiring consciousness, and wonders: “What have we gained by trading fear for anxiety?” (Cioran 1970, 63).<sup>12</sup> That is to say, what have we gained by trading healthy, animal fear for sickly, human anxiety? Thus, like Schopenhauer, he advocates not grasping at material things to obtain them, but attempting to let them go. For Cioran, the model of a linear, unidirectional time in which the conditions of human existence improve is a Western, Christian fantasy that is dangerous to the West. And to everyone else.

Conducting research for a different project, I came across the following Cioran quote from *Histoire et utopie* [History and Utopia] (1960) on *In Arcanum Mundi*, a website devoted to black metal music:<sup>13</sup>

What curse has fallen upon [the Occident] that at the term of its trajectory it produces only these businessmen, these shopkeepers, these racketeers with their blank stares and atrophied smiles, to be met with everywhere, in Italy as in France, in England as in Germany? Is it with such vermin as this that a civilization so delicate and so complex must come to an end? Perhaps we had to endure this, out of abjection, in order to be able to conceive of another kind of man.<sup>14</sup> (Cioran 1987, 15)

---

**11** “On se fait dans les siècles polis une espèce de religion d’admirer ce qu’on admirait dans les siècles grossiers” (Cioran 2003a, 1093).

**12** “Qu’avons-nous gagné au changement de la peur en anxiété?” (Cioran 2003a, 1089).

**13** <http://ulohc-inarcanummundi.blogspot.com> (5 November 2018). Black metal is an extreme subgenre of heavy metal music that is called “black” because it expresses anti-Christian and misanthropic views, often advocating various forms of paganism and violent Satanism.

**14** “Quelle malédiction l’a [l’Occident] frappé pour qu’au terme de son essor il ne produise que ces hommes d’affaires, ces épiciers, ces combinards aux regards nuls et aux sourires atrophiés, que l’on rencontre partout, en Italie comme en France, en Angleterre de même qu’en Allemagne? Est-ce à cette vermine que devait aboutir une civilisation aussi délicate, aussi complexe? Peut-être

Unlike Nietzsche, a disciple of Schopenhauer who was also interested in Hinduism and Buddhism early in his career, Cioran cannot conceive of human beings as perfectible. On the contrary, he would be appalled to see that today the common culture created by “these businessmen, these shopkeepers, these racketeers” is not limited to the borders of Europe, but is a global culture.

### 3 Iterations from *Maoïsme* to the alt-right today

The Occidental, anti-Christian stance that Cioran began taking in his twenties is in keeping with the stances taken by other young Europeans – and youth around the world, one might argue. For example, we have seen such positions adopted by young people in the wake of the colonial era, in opposition to the Vietnam War, and in stride with various radical movements, both religious and secular, from the Red Army Faction in Germany to Islamic extremism in various parts of the world in the twenty-first century.

In 1960s France, to cite one representative moment, the *Maoïstes* – the purported devotees of the Chinese Communist party chairman Mao Zedong, many of whom were students of the Marxist philosopher Louis Althusser at the École Normale Supérieure in Paris – found that European imperialism had only served to reinforce the worst aspects of the materialist secularism of the legacy of the Enlightenment (not to mention the concurrent, so-called “civilizing mission” of Christianity). The intellectual historian Richard Wolin writes of them:

Cultural Revolutionary China became a projection screen, a Rorschach test, for their innermost radical political hopes and fantasies, which in de Gaulle’s France had been deprived of a real-world outlet. China became the embodiment of a “radiant utopian future.” By “becoming Chinese,” by assuming new identities as French incarnations of China’s Red Guards, these dissident Althusserians sought to reinvent themselves wholesale. Thereby, they would rid themselves of their guilt both as the progeny of colonialists and, more generally, as bourgeois. (Wolin 2010, 3)

The young *Maoïstes* even managed to bring into their circle some of the most prominent writers, filmmakers, and philosophers of the day, some of whom belonged to the older generation, like Philippe Sollers and Jean-Luc Godard, Michel Foucault, and Jean-Paul Sartre. Julien Bourg notes:

---

fallait-il en passer par là, par l’abjection, pour pouvoir imaginer un autre genre d’hommes” (Cioran 2003b, 989).

The first issue of the *Cahiers de la Gauche prolétarienne* [Notebooks of the Proletarian Left], published in April 1969 under the title “From the Anti-Authoritarian Revolt to the Proletarian Revolution,” illustrated the gp’s [Gauche prolétarienne’s] diverging vision. The publication claimed that the gp would draw on the best of the May student movement, fuse it with Maoist practice, and end up with a genuine proletarian movement. (Bourg 2007, 54)

The *Maoïstes* sought to emulate a supposedly Eastern orthodoxy to a form of dialectical materialism that transcended shameful Western capitalism, but was in fact just based on their own ill-informed romanticism about a foreign government’s murderous policies, inflected with local blue-collar angst.

Cioran saw the youthful passion of 1960s Paris negatively, as the “Nietzscheization of France” – by which he meant a moment in which the weak pretend to be strong, to be things they are not. As Willis Regier notes, despite a lifelong interest in Nietzsche and an early espousal of both his aphoristic style and many of his concepts, by this point in his life Cioran had finally, unequivocally rejected Nietzsche as naïve and thus repudiated such movements (Regier 2005, 82). Thus, despite the fact that the *Maoïstes*’ Occidentalism called for a rejection of the supposedly Western conceptions of progress and civilization that Cioran himself had criticized, in his post-war *œuvre* we see a move away from the romanticism of his own youth and toward a pragmatic resignation to the negative state of the world. A move away from such romanticism would also, as it turned out, eventually come for the *Maoïstes* as the reality of the Chinese Communist Party’s irresponsible policies and repressive practices came to light. And yet, it is worth remembering that, in the 1930s, Cioran had been a supporter of the Iron Guard, the Romanian Fascist movement, which he had praised, along with Lenin and Hitler, in his *Schimbarea la fațã a României* [The Transfiguration of Romania] (1936).<sup>15</sup> Thus, even his own youthful romanticism had tended toward movements that were repressive. This was before Marshal Ion Antonescu came to power in 1940, crushed the movement, and named Cioran cultural attaché in Paris, where Cioran would sit out the war years in relative safety and comfort, well remunerated.

Half a century after the *Maoïstes*, Occidentalism has persisted as one strain of anti-globalization. In 2016, it reared its head again in the form of the US presidential election, in which the most qualified person ever to run for the office, Hillary Clinton, was defeated by the least qualified person ever to run for the office, Donald Trump. Trump and his supporters make the same critiques of Western capitalism as many Occidentalists outside the US – emphasizing the value of rural over urban life, faith over reason, and taking stances that are authoritarian, undemocratic, anti-immigrant, and anti-scientific. One aspect of this that has been jarring

---

<sup>15</sup> See Petreu (2005, 3–4).

has been the implications of their rhetoric about Jews. While Trump has had many Jews in his orbit for his entire life, his white supremacist supporters have often shown themselves to be anti-Semitic, and thus the statements from the President's own circle have been paradoxical. In a White House press conference on 2 August 2017, the Occidental strain in Far-Right argumentation was well illustrated when Trump's advisor Stephen Miller accused CNN's Senior White House Correspondent, Jim Acosta, of "cosmopolitan bias," the insinuation being that he is part of an urban elite that rejects the religion and culture of the nation in favour of identification with like-minded people regardless of nationality, here associated with the electorate on the US coasts. We remarked at the opening of this essay on Wagner's criticism of libidinal Paris as opposed to the chaste German *Wald*. The epithet "cosmopolitan" was also employed by Josef Stalin to great effect against the Soviet intelligentsia, with anti-Semitic overtones, and is now being used again in the US against artists, writers, and academics, in particular. Stephen Miller's comment followed previous ones made by politicians like Senator Ted Cruz of Texas, who railed against so-called coastal elites in cities like San Francisco and New York, a criticism that also smacks of overt anti-intellectualism and covert anti-Semitism, since these are Jewish-American strongholds (despite the fact that Cruz, like most US politicians, supports Israel, able to compartmentalize what he sees as separate sets of issues). What makes Miller's use of "cosmopolitan" as a rebuke significant is, as Jeff Greenfield (2017) pointed out in *Politico*, the fact that "all across Europe, nationalist political figures are still making the same kinds of arguments – usually but not always stripped of blatant anti-Semitism – to constrict the flow of ideas and the boundaries of free political expression." And here we have the paradox of Occidentalism. Its critique of the irresponsible optimism of Western progress, with its exploitation of local minorities and the non-human environment, is both accurate and long overdue, in my view. And yet, the bolstering of binaries such as rural–urban, national–foreign, religious–irreligious, and authentic–inauthentic muddies the intersectional waters we are all in and, ultimately, shuts down constructive debate.

In her 2017 review of six new books on the state of Europe in *The New York Review of Books*, Anne Applebaum, referring to Ivan Krastev's *After Europe*, writes that the flood of new refugees has prompted a sort of "demographic panic," adding that "the rural–urban divide that is so clear in the United States thus gains an extra dimension in Europe, where people in small towns and villages have often turned against the EU, while people in cities support it. It's worth remembering that the Brexit vote in Britain was not only a rich vs. poor vote, it was also an urban vs. rural vote" (Applebaum 2017, 45). People in predominantly white rural areas in the EU and the US see the browning of "their" cities and feel that their very way of life is threatened. This has been true of much of the Eurosceptic rheto-



ric of, for example, the right-wing populist Alternative für Deutschland party under the anti-immigrant zealot Frauke Petry, which made gains in the 2017 German elections by winning over 20 % of the vote. But, like it or not, the minoritizing of whites is a fact of population growth and migration history (see Colby and Ortman 2015). And along with that, the presumptuous and exploitative way of life of whites – particularly heterosexual white men – is being threatened. And perhaps it should be, since – for all the supposed social and cultural gains that advocates would proclaim – the hegemony of this group (of which I happen to be a part) has proven to be, in many respects, a human rights failure.

At the same time, I share Cioran's pessimism about whether that which might succeed such hegemony will be any better, for human nature proves itself to be hierarchically inhumane all the time. Just as Cioran criticized the *Maoïstes* in the late 1960s and early 1970s, he would most likely have also criticized the anti-cosmopolitanists and the anti-globalization critics of the early twenty-first century. He would not have believed that reducing our carbon footprint or taking a stance on strict ideological binaries would do anything to solve the fundamental problem of human beings exploiting other humans, and every other species. Today, increasing numbers of young people are joining, or claiming to act in the name of, groups that criticize the ideologies of the US and Europe (such as they interpret them) by attempting to do physical harm to perceived bastions of capitalism and white privilege. These young Occidentalists employ the same reductive logic as Orientalists, as Buruma and Margalit, and many others, have noted. The question is how pro-democracy advocates can move us away from the oligarchical model of capitalism that has so taken hold in places like the US, a model that, despite its appeal to the renewed radical Right, does not have the best interests of the latter in mind either. Or should we just step back and deal with the issue that E. M. Cioran saw overarching all of this – our entrapment, not in the city or countryside, in the West or non-West, but in time?

## Works cited

- Applebaum, Anne. "A New European Narrative?" *The New York Review of Books* 12 October 2017: 44–45.
- Bourg, Julian. *From Revolution to Ethics: May 1968 and Contemporary French Thought*. Montreal and Kingston: McGill–Queen's University Press, 2007.
- Buruma, Ian, and Avishai Margalit. *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*. New York: Penguin, 2004.
- Cioran, E. M. *The Fall into Time*. Trans. Richard Howard. Chicago: Quadrangle, 1970.
- Cioran, E. M. *History and Utopia*. Trans. Richard Howard. New York: Seaver Books, 1987.
- Cioran, E. M. *La Chute dans le temps. Œuvres*. By Cioran. Paris: Gallimard, 2003a. 1069–1158.

- Cioran, E. M. *Histoire et utopie. Œuvres*. By Cioran. Paris: Gallimard, 2003b. 977–1061.
- Colby, Sandra L., and Jennifer M. Ortman. *Projections of the Size and Composition of the U. S. Population: 2014 to 2060*. Washington: United States Census Bureau, 2015. [www.census.gov/library/publications/2015/demo/p25-1143.html](http://www.census.gov/library/publications/2015/demo/p25-1143.html) (6 November 2018).
- Copleston, Frederick. “Schopenhauer.” *The Great Philosophers*. Ed. Bryan Magee. Oxford: Oxford University Press, 1987. 210–230.
- Cowan, Robert. *The Indo-German Identification: Reconciling South Asian Origins and European Destinies, 1765–1885*. Rochester: Camden House, 2010.
- Dienstag, Joshua Foa. *Pessimism: Philosophy, Ethic, Spirit*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Figueira, Dorothy Matilda. *Aryans, Jews, Brahmins: Theorizing Authority through Myths of Identity*. Albany: State University of New York Press, 2002.
- Greenfield, Jeff. “The Ugly History of Stephen Miller’s ‘Cosmopolitan’ Epithet: Surprise, Surprise – the Insult Has Its Roots in Soviet Anti-Semitism.” *Politico* 3 August 2017. <http://www.politico.com/magazine/story/2017/08/03/the-ugly-history-of-stephen-millers-cosmopolitan-epithet-215454> (25 September 2017).
- Kishan, B. V. “Schopenhauer and Buddhism.” *Schopenhauer: His Philosophical Achievement*. Ed. Michael Fox. Brighton: Harvester, 1980. 255–261.
- Manjapra, Kris. *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.
- Nicholls, Moira. “The Influences of Eastern Thought on Schopenhauer’s Doctrine of the Thing-in-Itself.” *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Ed. Christopher Janaway. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 171–212.
- Petru, Marta. *An Infamous Past: E. M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania*. Trans. Bogdan Aldea. Chicago: Dee, 2005.
- Regier, Willis G. “Cioran’s Nietzsche.” *French Forum* 30.3 (2005): 75–90.
- Waley-Cohen, Joanna. *The Sextants of Beijing: Global Currents in Chinese History*. New York: Norton, 1999.
- Wolin, Richard. *The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

**Robert Cowan** is a dean and professor at the City University of New York, as well as a volunteer instructor at Rikers Island Correctional Facility. He is the author of *Solace in Oblivion* (Oxford: Peter Lang, 2020), *Elsewhen* (San Mateo: Paloma Press, 2019), *Close Apart* (San Mateo: Paloma Press, 2018), *Teaching Double Negatives* (New York: Peter Lang, 2018), and *The Indo-German Identification* (Rochester: Camden House, 2010).





## **4 Genres and Motifs**



Yang Zhang

# Über die Trinkkultur in chinesischen und deutschen Trinkgedichten – am Beispiel von Trinkgedichten Li Bais und Johann Wolfgang von Goethes

**Abstract:** Das Trinken als Nahrungsaufnahme ist ein kulturell-psychisch-gesellschaftlich geprägter Akt und geht weit über seine Funktion für den Stoffwechsel hinaus. Um das Trinken herum ist die Trinkkultur entstanden, die im Kollektivgedächtnis einer Menschengruppe gespeichert wird und in ihre Kultur integriert ist. Im vorliegenden Beitrag handelt es sich um eine vergleichende Untersuchung der chinesischen und der deutschen Trinkkultur anhand einiger Trinkgedichte Li Bais und Johann Wolfgang von Goethes. Es lässt sich feststellen, dass die chinesische und die deutsche Trinkkultur trotz der bestehenden Ähnlichkeiten deutliche Unterschiede aufweisen.


**Keywords:** Trinkkultur, Trinkgedicht, Li Bai, Johann Wolfgang von Goethe

## 1 Einleitung

Das Trinken als Nahrungsaufnahme ist auch ein kulturell-psychisch-gesellschaftlich geprägter Akt und steht in engem Zusammenhang mit der Geschichte einer Kultur und mit der Entstehung und Prägung kollektiver Identitäten (vgl. Wierlacher 2003, 165–166). Was die Trinkkultur angeht, können sowohl China als auch Deutschland bzw. Europa auf eine sehr lange Geschichte zurückblicken. In der chinesischen wie in der deutschen Sprache haben jeweils die beiden Begriffe „Jiu“ und „Wein“ nicht wenige Spuren hinterlassen, z. B. das Sprichwort im chinesischen Volksmund 酒后吐真言 [wörtlich: ‚Nach dem Trinken folgt die wahre Rede‘] und seine Übersetzungentsprechung im Deutschen „Im Wein liegt die Wahrheit“, die eigentlich von dem lateinischen Satz *In vino veritas* stammt. Die beiden Sprichwörter basieren auf der Lebenserfahrung, dass niemand effektiv lügen

---

**Anmerkung:** Die vorliegende Arbeit stellt Teilforschungsergebnisse vom Projekt *Übertragung und Erforschung der Tang-Dichtung im deutschsprachigen Raum* (Projekt-Nr. 17XZW025, gefördert vom NSSFC) dar. 本文系 2017 年度国家社科基金西部项目“唐诗在德语世界的译介与研究”（项目编号：17XZW025）的阶段性成果。

Open Access. © 2020 Yang Zhang, publiziert von De Gruyter.  Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.  
<https://doi.org/10.1515/9783110641998-021>

könnte, wenn er betrunken ist. Über die Entstehung der Trinkkultur gibt es in China und im Westen unterschiedliche Überlieferungen. Im ersten Zeichenlexikon der chinesischen Schrift *Shuowen Jiezi* (说文解字), das um das Jahr 100 n. Chr. von dem Gelehrten Xu Shen (许慎) der Östlichen Han-Dynastie zusammengestellt und im Jahr 121 veröffentlicht wurde, wird die Entstehung von Jiu酒 wie folgt erklärt:

古者儀狄作酒醪，禹嘗之而美，遂疏儀狄。杜康作秫酒。(Xu 2017, 1225)

[Wörtlich: ‚Im Altertum stellte Yi Di ein alkoholhaltiges Getränk aus Klebreis her. Yu der Große<sup>1</sup> probierte dieses Getränk und lobte den Geschmack, aber in der Folge entfremdete er sich Yi Di.<sup>2</sup> Du Kang stellte den Schnaps aus Sorghum her.‘]

Nach dieser Erklärung werden in China allgemein Yi Di (儀狄) und Du Kang (杜康) als Erfinder des Alkoholbrennens betrachtet. In der westlichen Kultur wird die Entstehung von Wein oft mit Dionysos in Verbindung gebracht, einem Gott des Weines, der Freude, der Trauben, der Fruchtbarkeit usw. in der griechischen Götterwelt. Aus seiner großen Liebe zum Wein hat er die Menschen die Herstellung des Weines gelehrt. Im antiken Kulturraum wurden auch verschiedene Feste zu Ehren von Dionysos abgehalten, bei denen der Wein immer im Mittelpunkt stand. Da das Volksleben in China und im Westen bzw. in Deutschland vom Trinken stark geprägt ist, spiegelt sich die Trinkkultur auch sehr häufig in der Literatur wider. Li Bai und Johann Wolfgang von Goethe, jeweils die herausragenden Repräsentanten der chinesischen und der deutschen Literatur, waren beide bekanntlich dem Trinken sehr zugetan und schufen unter dessen Einfluss viele schöne Trinkgedichte, die bis heute immer noch als Kostbarkeiten der Weltliteratur gelten und landesweit, ja weltweit verbreitet sind. Vor diesem Hintergrund wird in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, die Trinkgedichte von Li Bai und Johann Wolfgang von Goethe einer komparativen Analyse zu unterziehen und aufgrund dessen die Trinkkultur von China und Deutschland (und ggf. Europa), die in den Gedichten ihren Niederschlag findet, aus interkultureller Perspektive zu interpretieren.

---

1 Da Yu, Yu der Große, war der Legende nach der erste Kaiser der mythischen Xia-Dynastie und ist der sechste der mythischen Urkaiser Chinas, die als Kulturheroen und Begründer der chinesischen Zivilisation gelten.

2 Weil ihm dieses Getränk so gut schmeckte, war Yu der Große der Meinung, dass es später bestimmt die Kaiser gebe, die dem Trinken erliegen und daher die Staatsangelegenheiten vernachlässigen könnten, und hielt dieses neue Produkt für nicht gut.

## 2 Die Dichter und das Trinken

Wie oben schon erwähnt, hatten Li Bai und Johann Wolfgang von Goethe eine Vorliebe fürs Trinken. Li Bai, einer der bedeutendsten lyrischen Dichter Chinas in der Tang-Zeit, wird im Volksmund sowohl als „Shixian“ (诗仙, wörtlich: ‚Unsterblicher der Dichtkunst‘), wie auch als „Jiuxian“ (酒仙, wörtlich: ‚Unsterblicher des Weines‘) bezeichnet. Sein letzterer Beiname drückt die enge Beziehung zwischen dem Dichter und dem Trinken schon deutlich aus. In der Bewunderung für Li Bais Schaffenskraft beim Trinken schrieb Du Fu, ein ähnlich bedeutender Dichter der Tang-Zeit, in seinem Gedicht *Das Lied von den Acht Unsterblichen beim Zechen* (饮中八仙歌) Folgendes:

李白一斗诗百篇，	Li Bo mit einer Kufe Wein, das gibt dreihundert Gedichte.
长安市上酒家眠，	In Tschang-an auf dem Marktplatz liegt er schlafend in den Schenken.
天子呼来不上船，	Als ihn der Himmelssohn einst rief, erklomm das Boot er nicht.
自称臣是酒中仙。	Dein Untertan, so sprach er, ist Ein Genius, tief im Wein! <sup>3</sup>

Im Vergleich zu Li Bai hat Johann Wolfgang von Goethe, einer der bedeutendsten Repräsentanten deutschsprachiger Dichtung und des deutschen Geistes überhaupt, schon zu Anfang seines Lebens mit dem Wein Bekanntschaft gemacht. Seiner Geburtsanekdote zufolge war Goethe am 28. August 1749 bei seinem Eintritt ins Leben wegen der Ungeschicklichkeit der Hebamme fast tot und ohne Lebenszeichen. Aber nachdem man ihn in einen sogenannten Fleischarden mit Wein gelegt und ihm die Herzgrube mit Wein gebläht hatte, schlug er die Augen auf (vgl. Christoffel 1978, 10). Auch in der Kindheit und Jugend kam Goethe immer wieder mit Wein in Kontakt. Frankfurt am Main, Goethes Geburtsort, war schon damals eine Stadt des Weinhandels. Auch die Familie Goethe hatte viel mit Wein und Weinhandel zu tun. Aufgewachsen in einer solchen Familie, erwarb Goethe nicht nur gute Kenntnisse über den ganzen Prozess von der Traubenlese bis hin zur Abfüllung und Pflege – und der Qualität – der Weine, sondern er wuchs auch mit Sympathie für den Wein auf.

---

<sup>3</sup> Das chinesische Original stammt von Du Fu 1983, 7. Übersetzt von Günter Debon (vgl. Debon 2009, 6).



Über die Tagesmenge der beiden tüchtigen Trinker gibt es immer noch keine allgemein anerkannten Angaben, aber man kann sowohl in Gedichten wie auch in den Worten anderer wohl ein paar Hinweise darauf finden. In seinem Gedicht *Das Lied von Hsiang-yang* (襄阳歌) schrieb Li Bai:

鸕鷀杓，鸚鵡杯。	Mit dem Reiher-Schöpfer – Mit dem Papageien-Becher –
百年三万六千日，	In den 36000 Tagen von hundert Jahren,
一日须倾三百杯。	Muss man an jedem Tag dreihundert Becher leeren.
遥看汉水鸭头绿，	Wenn man das entenkopfgrüne Wasser des Hanflusses aus der Ferne betrachtet,
恰似葡萄初醖醅。	So ist es so grün wie gerade gekelterter Traubenwein. <sup>4</sup>

In diesem Gedicht war das lyrische „Ich“ schon stockbetrunken. In seiner Trunkenheit dachte es sogar darüber nach, dass man im Leben von hundert Jahren täglich viel trinken sollte. Die Zahl „dreihundert“ in dieser Zeile spielt auf den großen Gelehrten Zheng Xuan (郑玄) der Östlichen Han-Dynastie (25–220) an, der angeblich ein sehr tüchtiger Trinker war und einmal nacheinander dreihundert Becher geleert haben soll<sup>5</sup>, aber meines Erachtens dient sie hier eher zur Betonung von „viel“. Es gibt in der chinesischen Dichtkunst (allemaal seit Tao Qian (陶潜)) eine ehrwürdige Tradition des Dichters als Trinker, sich angetrunken oder gar betrunken zu geben, also einen poetischen Gestus darzustellen, mit dem sich das lyrische Ich eine gewisse Aura der Unkonventionalität und Unkontrolliertheit gibt. So dürfen die „dreihundert Becher“ auf keinen Fall als die Tagesmenge von Li Bais Jiu-Konsum interpretiert werden.

Goethe selber hat sich nicht über seine genaue Tagesmenge geäußert; das haben andere getan, wie z.B. der englische Goethebiograph Lewes: „Den Wein liebte er sehr, täglich trank er seine zwei bis drei Flaschen“ (zit. nach Christoffel 1978, 18). Nach einer anderen Quelle trank er regelmäßig um 10 Uhr ein Glas Süßwein, dann im weiteren Verlauf des Vormittags ein Wasserglas guten Weines, mittags leerte er allein eine Flasche und zum Dessert manchmal noch ein Glas Champagner (vgl. Boehncke und Seng 2014, 79).

<sup>4</sup> Das chinesische Original stammt von Li Bai 1983, 20. Übersetzt von Erwin Ritter von Zach (vgl. Von Zach 2007, 175).

<sup>5</sup> Vgl. Li Bai 1983, 20.

Überdies muss darauf hingewiesen werden, dass „Jiu酒“ und „Wein“ keine 1:1-Entsprechung darstellen. Das chinesische Wort „Jiu酒“ bezieht sich auf alle alkoholhaltigen Getränke inklusive Wein. Eigentlich kann die Traubenweinkultur auch in China auf eine lange Geschichte zurückblicken; erstmals wurde in der Westlichen Han-Dynastie (202 v. Chr.–8. n. Chr.) an der westlichen Peripherie Chinas Traubenwein produziert, nachdem Zhang Qian (张骞), der chinesische Entdecker und kaiserliche Gesandte zur Zeit der Westlichen Han-Dynastie, Exemplare der Kulturrebe *Vitis vinifera* von einer seiner ausgiebigen, mehrjährigen Expeditionen aus Dayuan, westlich des Tarim-Beckens, nach China zurückgebracht haben soll (vgl. Kupfer 2011, 380; Wang und Huang 2005, 138–139). Die Traubenweinproduktion verbreitete sich allmählich über das ganze chinesische Kaiserreich und erreichte während der Tang-Dynastie (618–907) den Höhepunkt. Auch Li Bai, jener Unsterbliche der Dichtkunst, soll eine große Vorliebe für den Traubenwein gehabt haben, wie sie in einigen seiner Trinklieder als Motiv zum Ausdruck gekommen ist, so in dem oben zitierten Gedicht *Das Lied von Hsiang-yang*. In den nachfolgenden Epochen der Song-, Yuan- und Ming-Dynastie (vom zehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert) spielte der Traubenwein im Alltag, in der Literatur und Kunst zwar noch eine gewisse Rolle, erfuhr sogar noch einen Aufschwung während der Yuan-Zeit (1279–1368), verlor jedoch neben den anderen Varianten alkoholischer Getränke seine Bedeutung und geriet schließlich in Vergessenheit, bis es im Kontext der Globalisierung zu einer Renaissance der Weinkultur in China kam, freilich mit einem bis heute noch dominierenden Image als „westlichem Kulturgut“ (Kupfer 2011, 381). Die gängigste Alkoholsorte im heutigen China ist Baijiu (白酒, wörtlich: ‚weißer Alkohol‘, soviel wie Schnaps), der vorwiegend aus Weizen oder Sorghum gebrannt wird. Was Li Bai damals trank, war selten Wein aus Trauben oder der im heutigen China populäre Schnaps. Das damals populärste Alkoholgetränk wurde aus gegorenem Korn hergestellt und verfügte über einen ähnlichen Geschmack wie der heutige Reiswein mit einem Alkoholgehalt von 5 Volumenprozent bis über 20 Volumenprozent, was deutlich unter dem Alkoholgehalt des heutigen Schnaps in China liegt (vgl. Guo 2012, 57). Es lässt sich feststellen, dass Jiu酒 in China meistens aus Getreide hergestellt wird, während man in Deutschland den Wein aus Trauben gewinnt.

Li Bais Vorliebe fürs Trinken von Jiu酒 und Goethes Freude am Wein lassen sich wohl auch dadurch begründen, dass sie die anregende Wirkung des Jiu oder des Weines auf das geistige Schaffen am besten kannten und am höchsten schätzten. Dies hat Goethe während seines Gesprächs am 11. März 1828 mit Johann Peter Eckermann explizit zum Ausdruck gebracht: „Es liegen im Wein allerdings produktivmachende Kräfte sehr bedeutender Art; aber es kommt dabei alles auf Zustände und Stunde an, und was dem einen nützt, schadet dem anderen.“ (Christoffel 1978, 22)

Offensichtlich gehört Goethe selber zu „dem einen“. In seiner Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* hat Goethe sich an die Entstehung einer seiner Jugendliteraturen erinnert, dass er „bei einer Flasche guten Burgunders, das ganze Stück wie es jetzt daliegt, in einer Sitzung niederschrieb“ (Von Goethe 2007b, 583). Genau wie Goethe, profitierte auch Li Bai von den „produktiv-machenden“ Kräften alkoholischer Getränke, was Spuren in seinen Trinkgedichten hinterlassen hat.

### 3 „Jiu酒“ oder „Wein“ als Motiv in den Trinkgedichten von Li Bai und Goethe

Nach der durch die Kulturforschung bestätigten Einsicht der Gastrosophen kann man Trink- und Essensgenuss als Modus der sinnlichen und kommunikativen Selbstvergewisserung verstehen, und gemeinsames Trinken ist daher ein besonderes Medium der Verständigung, der Vertrauensbildung, des Gedankenaustauschs (vgl. Wierlacher 2003, 171). Wann und wo wird getrunken, warum wird getrunken, mit wem wird getrunken usw., diese Fragen berühren kulturelle Aspekte des Trinkens. Echte Freunde bedeuten eine angenehme Gesellschaft und können eine behagliche Atmosphäre erzeugen. Auch bei Li Bai und Goethe sind Trinken und Freundschaft eng miteinander verbunden. In Goethes Gedicht *Tischlied* sind die folgenden Verse zu lesen:

Freunden gilt das dritte Glas,  
Zweien oder dreien,  
Die mit uns am guten Tag,  
Sich im Stillen freuen  
Und der Nebel trübe Nacht,  
Leis und leicht, zerstreuen,  
Diesen sei ein Hoch gebracht,  
Alten oder neuen.  
(Von Goethe 2007a, 172–173)

Auch Li Bai trank gern in Begleitung von Freunden, so heißt es in seinem Gedicht *Mit dem Bergeinsiedler zehend* (山中与幽人对酌):

两人对酌山花开，	Selbänder sitzen wir beim Trunk; im Berge blüht der Hain.
一杯一杯复一杯。	Ein Becher und ein Becher und noch einmal ein Becher Wein.
我醉欲眠卿且去	Ich bin berauscht und möchte schlafen. Hochwürden, geht auch Ihr!
明朝有意抱琴来。	Seid morgen früh, wenn's Euch gefällt, mit Eurer Zither hier. <sup>6</sup>

Mit seinem Freund hat das lyrische „Ich“ einen Becher nach dem anderen geleert und das Trinken sehr genossen, weil die Chemie zwischen den beiden stimmt. Das entspricht genau einem in China sehr bekannten Spruch 酒逢知己千杯少 [wörtlich: ‚Trinkt man mit einem gleichgesinnten Freund, so sind tausend Gläser Schnaps zu wenig!‘]. Sogar im betrunkenen Zustand vergisst das „Ich“ nicht, ein neues Zusammensein – und das heißt hier auch: zusammen trinken – für den nächsten Morgen zu vereinbaren. Interessanterweise ging der lyrische Li Bai sogar so weit, dass er sich die Natur zum Trinkkumpan einlud, wenn einmal kein Freund zur Stelle war. So heißt es in seinem berühmten Gedicht *Der einsame Zecher im Mondenschein* (月下独酌) zu Beginn:

花间一壶酒，	Nur Blüten rings und dieser Krug mit Wein,
独酌无相亲。	alleine trinke ich, kein Freund hält mit.
举杯邀明月，	Ich heb den Becher, lad den Mond mir ein,
对影成三人。	mit meinem Schatten wären wir zu dritt. <sup>7</sup>

Diese Szene des Zechens birgt den klassischen chinesischen philosophischen Gedanken in sich, nämlich den Gedanken der „Einheit von Himmel und Mensch“ (天人合一). Demnach stehen sich Mensch und Natur nicht gegenüber, wie es in den westlichen Philosophien oft der Fall ist, sondern die beiden Größen bilden eigentlich eine harmonische Einheit. In der oben genannten Strophe hat das lyrische „Ich“ seiner kühnen Phantasie freien Lauf gelassen und den Mond sowie seinen

<sup>6</sup> Das chinesische Original stammt von Li Bai 1983, 264. Übersetzt von Günter Debon (vgl. Debon 2009, 61).

<sup>7</sup> Das chinesische Original stammt von Li Bai 1983, 264. Übersetzt von Volker Klöpsch (vgl. Klöpsch 2009, 67).

Schatten im Mondschein als zwei Zechkumpane betrachtet. Aber genau das hebt die Einsamkeit des „Ich“s noch mehr hervor.

Bei Goethe wird das Alleintrinken nicht mit der Einsamkeit des Alleinzechers in Verbindung gesetzt, sondern eher mit geistigem Schaffen, mit den „produktiv-machenden Kräften sehr bedeutender Art“, wie in seinem Gedicht *Das Schenkenbuch* geschildert:

Meinen Wein  
Trink' ich allein;  
Niemand setzt mir Schranken,  
Ich hab' so meine eignen Gedanken.  
(Von Goethe 2007a, 378)

Für einen Sorgenbrecher hielt Goethe den Wein. Seiner Meinung nach kann der Wein eine Trunkenheit seelisch-geistiger Natur erwecken, kann beflügeln, im Alter helfen, sich jung zu fühlen und dadurch die Lebenssorgen vorübergehend loszuwerden. Dies wird in der folgenden Strophe in *Das Schenkenbuch* zum Ausdruck gebracht:

Trunken müssen wir alle sein!  
Jugend ist Trunkenheit ohne Wein;  
Trinkt sich das Alter wieder zu Jugend,  
So ist es wundervolle Tugend.  
Für Sorgen sorgt das liebe Leben  
Und Sorgenbrecher sind die Reben.  
(Von Goethe 2007a, 379)

In dieser Strophe hat Goethe „Jugend“ metaphorisch als „Trunkenheit ohne Wein“ dargestellt, mit dem Unterton, dass der Wein rauschhafte Gemütszustände erzeugen kann, wie z. B. Begeisterung, Übermut, Glücksgefühl, Ekstase usw.

Bei Li Bai gilt das „Jiu“ auch oft als Sorgenbrecher, was sich deutlich in den folgenden Versen im Gedicht *Beim Abschiedsmahl auf dem Turm des Xie Tiao in Xuanzhou. Für meinen Onkel, den Sekretär Li Yun geschrieben* (宣州谢朓楼饯别校书叔云) zeigen lässt:

抽刀断水水更流，	Doch teile nur mit dem Schwerte das Wasser – das Wasser bleibt weiter im Fluß.
举杯消愁愁更愁。	Ertränke ruhig im Wein den Verdruß – Verdruss kommt noch zum Verdruß.
人生在世不称意，	Solange der Mensch auf Erden weilt, ist ihm die Erfüllung versagt –

明朝散发弄扁舟。  
das Haar drum gelöst und im Kahne hinfort  
morgen, sobald es tagt!<sup>8</sup>

Zwar kann man das Jiu酒 als Sorgenbrecher einsetzen, wenn man im Leben mit Schwierigkeiten konfrontiert wird oder unter negativen Gefühlen leiden muss, aber Li Bai hat doch die bittere Erfahrung machen müssen, dass alle Sorgen<sup>9</sup> immer noch Sorgen bleiben, sobald man aus dem Rausch erwacht, versinnbildlicht in einem Vergleich zwischen dem Wasser, das man mit einem Schwert zu teilen versucht, und dem Verdruss, den man im Alkohol zu ertränken versucht. Ungeachtet dieser Einsicht wendet man sich weiterhin an Jiu酒 als Sorgenbrecher. Weil man auf die vorübergehende Erlösung aus den Kummernissen nicht verzichten mag?

In der westlichen Literatur wird das Thema „Wein und Liebe“ bis heute immer wieder aufgegriffen. So wird etwa im Hohelied Salomos, einer Sammlung von zärtlichen, teilweise erotischen Liebesliedern aus dem Alten Testament, die Geliebte mehrfach mit Wein in Beziehung gebracht. In diesem Zusammenhang war auch Goethe keine Ausnahme. Er sieht eine Verbindung zwischen Rose und Rebe, nämlich der Königin der Blumen und der Königin der Früchte. Diese Verbindung hat er in den folgenden Versen von *Nachgefühl* angedeutet:

Wenn die Reben wieder blühen,  
Rühret sich der Wein im Fasse;  
Wenn die Rosen wieder glühen,  
Weiß ich nicht wie mir geschieht.  
(Von Goethe 2007a, 105)

<sup>8</sup> Das chinesische Original stammt von Li Bai 1983, 130. Übersetzt von Volker Klöpsch (vgl. Klöpsch 2009, 92).

<sup>9</sup> Li Bais Sorgen gingen in erster Linie auf die Niederlage in seiner beruflichen Tätigkeit zurück. Im Jahr 742 wurde er auf Empfehlung von He Zhizhang (贺知章), einem berühmten Dichter – und zugleich kaiserlicher Sekretariatschef –, von Kaiser Ming-huang zum Beamten der renommierten Hanlin-Akademie ernannt. Zwar bewunderte der Kaiser sehr die Schaffenskraft des trinkfreudigen Dichters, aber dessen freimütige und ungebundene Art führte dazu, dass er den Eunuchen Gao Lishi (高力士) demütigte und nur zwei Jahre später aus dem Staatsdienst entlassen wurde, vermutlich aufgrund einer Intrige des Eunuchen. Danach ging er landesweit auf Wanderschaft. Inzwischen lernte er in Luoyang Du Fu kennen und begann mit ihm eine intensive und jahrelange Freundschaft. Die beiden machten sich damals schon Sorgen um die politische Lage des Landes. Seit Anfang 755 gehörte Li Bai zur Gruppe des rebellierenden Kaisersohns, des Prinzen Lin von Yung (永王李璘). Nach dem Scheitern von dessen Aufstand wurde Li Bai als Konspirator ins Gefängnis geworfen, begnadigt und am Ende nach Yelang (夜郎) verbannt (Vgl. Li Bai 1983, 2–5; Debon 2009, 8–9).

Die letzte Zeile in dieser Strophe weist wohl darauf hin, dass der Sprecher Schmetterlinge im Bauch hat. Für Goethe gehören Liebe, Lied und Wein zusammen, sie wirken harmonisch aufeinander ein, wie in den Strophen von *Elemente* gezeigt wird:

Liebe sei vor allen Dingen  
 Unser Thema, wenn wir singen;  
 Kann sie gar das Lied durchdringen,  
 Wird's um desto besser klingen.  
 Dann muss Klang der Gläser tönen,  
 Und Rubin des Weins erglänzen:  
 Denn für Liebende, für Trinker  
 Winkt man mit den schönsten Kränzen.  
 (Von Goethe 2007a, 310)

Goethes Auffassung über die Wechselbeziehung zwischen Wein und Liebe kommt wohl in den folgenden Versen von *Das Schenkenbuch* am deutlichsten zum Ausdruck:

Denn meine Meinung ist  
 Nicht übertrieben:  
 Wenn man nicht trinken kann  
 Soll man nicht lieben;  
 Doch sollt ihr Trinker euch  
 Nicht besser dünken,  
 Wenn man nicht lieben kann  
 Soll man nicht trinken.  
 (Von Goethe 2007a, 379)

Im Vergleich zu Goethe hat Li Bai das Thema „Jiu酒 und Liebe“ kaum explizit behandelt. Dieser Unterschied lässt sich wohl wie folgt erklären: Unter dem Einfluss des Dionysos-Geistes neigen die westlichen Dichter dazu, den rauschhaften Gemütszustand eines Menschen bis in die letzten Feinheiten darzustellen. Es ist kaum zu leugnen, dass ein Glas Wein stimmungsaufhellend wirkt, einen aufgeschlossen macht und dadurch die Kontaktfreudigkeit steigert, wie ein Zitat von Ovid – „Wein macht die Herzen bereit und öffnet sie den Liebesgluten“ – illustriert. Die chinesische Kultur aber ist vornehmlich durch den Konfuzianismus geprägt, unter seinem Einfluss steht auch die chinesische Dichtung. Im Buch *Gespräche* (论语) hat Konfuzius einmal seinen Schülern gegenüber den Nutzen vom *Buch der Lieder* (诗经), der frühesten Sammlung chinesischer Dichtung, so kommentiert:

《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨；迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。

[,Die Lieder sind geeignet, um anzuregen; geeignet, um zu beobachten; geeignet, um zu vereinigen, geeignet, um den Groll zu wecken; in der Nähe dem Vater zu dienen, in der Ferne dem Fürsten zu dienen; man lernt (außerdem) viele Namen von Vögeln und Tieren, Kräutern und Bäumen kennen.‘]<sup>10</sup>

Damit hat Konfuzius den Grundton für die chinesische Dichtung festgelegt, und zwar eine politisch-didaktische Funktion. In einen solchen Zusammenhang passt weder eine Verherrlichung des Weines noch der Liebe. Zwar war Li Bais Dichten bekanntlich im Wesentlichen taoistisch inspiriert, aber unter der alles dominierenden konfuzianischen Gesinnung konnte sich keine Tradition ekstatischer Lyrik herausbilden. Als Inbegriff des Unkontrollierten, Anarchischen, Schamverletzenden spielt die erotische Liebe in der chinesischen Poesie keine solche Rolle wie in der abendländischen. So findet sich auch in der Dichtung von Li Bai kaum eine Verbindung Liebe – Wein.

Wie oben erwähnt, stellt das gemeinsame Trinken eine Form der Kommunikation dar. Dabei spielt in der chinesischen Kultur das *Quanjiu* (劝酒, wörtlich: ‚jemanden zum Trinken überreden‘) eine besonders wichtige Rolle, die einem westlichen Beobachter ungewöhnlich vorkommen mag. Zumindest hinsichtlich der Quantität und der Intensität scheint dem Alkoholtrinken unter Freunden oder Geschäftsleuten in China mehr Wert beigemessen zu werden als in der deutschen Trinkkultur. Es gibt z. B. ein paar bekannte Sprüche, die man gerne benutzt, wenn man dem anderen einschenken oder nachschenken möchte, wie 大海航行靠舵手, 增进友谊靠喝酒 [‚Was der Steuermann für die Seefahrt ist, ist das Alkoholtrinken für die Freundschaft‘]. Beim Trinken mit Freunden setzte der lyrische Li Bai auch gerne seine hohe Überredungskunst ein, indem er von seiner Lebensphilosophie bzw. Lebensweisheit sprach, z. B. im Gedicht *Hier kommt der Wein* (将进酒), das als eines der berühmtesten Trinklieder von Li Bai gilt und das das ungezügelte Temperament des Dichters am besten und am deutlichsten widerspiegelt:

君不见黄河之水天上来,	O siehst du nicht Die Wasser des Gelben Stromes: Vom hohen Himmel gekommen,
奔流到海不复回!	Jagen sie meerwärts und kehren nie mehr zurück!
君不见高堂明镜悲白发,	O siehst du nicht Droben im Saal den Spiegel betrauern dein weißes Haar?

<sup>10</sup> Das chinesische Original stammt von Yang 2010, 196. Übersetzt von Richard Wilhelm (vgl. Wilhelm 2015, 136).



朝如青丝暮成雪!	Morgens noch war es wie dunkle Seide; abends schon ward es zu Schnee.
人生得意须尽欢，	So lebe, Mensch, nach Herzenslust und koste bis zur Neige das Glück!
莫使金樽空对月。	Laß nie den goldenen Pokal leer unterm Monde stehn!
天生我材必有用，	Der Himmel schuf in uns die Gaben – so müssen wir sie nützen.
千金散尽还复来。	Wenn tausend Gulden verschleudert sind – sie kehren wieder ein andermal. <sup>11</sup>

Aus den oben zitierten Strophen können wir die Lebensphilosophie ablesen, dass man das Leben rechtzeitig genießen sollte, weil die Zeit unwiederbringlich vergehe. Dazu diene das Trinken als ein hervorragendes Hilfsmittel. In diesem Kontext forderte Li Bai sein Gegenüber weiter zum Trinken auf:

烹羊宰牛且为乐，	Kocht einen Hammel! Schlachtet ein Rind! Und laßt uns fröhlich sein!
会须一饮三百杯。	Laßt uns auf einen Zug dreihundert Becher leeren!
岑夫子，丹丘生， 将进酒，杯莫停。	Du, Meister Tsen! Mein Freund Zinnoberbühl! Hier kommt der Wein. Weis' keiner ihn zurück! <sup>12</sup>

## 4 Fazit

Als ein Nahrungsmittel haben Wein oder Jiu酒 nicht nur einen körperlich-materiellen Aspekt, sondern auch einen psychisch-soziokulturellen; daher ist das Trinken als Nahrungsaufnahme ein kulturell-psychisch-gesellschaftlich geprägter Akt und mehr und etwas anderes als eine Funktion des Stoffwechsels (vgl. Wierlacher 2003, 166, 168). Um das Trinken herum ist die Trinkkultur entstanden, die als kulturelles Kollektivgedächtnis einer Menschengruppe gespeichert wird und schon in ihrer Kultur integriert ist. Das Zusammenspiel dieser Art Kultur mit anderen

<sup>11</sup> Das chinesische Original stammt von Li Bai 1983, 116. Übersetzt von Günter Debon (vgl. Debon 2009, 41).

<sup>12</sup> Das chinesische Original stammt von Li Bai 1983, 116. Übersetzt von Günter Debon (vgl. Debon 2009, 41).

Faktoren, beispielsweise dem Geschmack im physischen Sinne und der Atmosphäre einer konkreten Kommunikationssituation, wie z. B. wann, wie, warum, mit wem usw. man trinkt, bestimmt erst, wie Wein oder Jiu酒 einem schmecken und wie man den Gegenstand des Trinkens wahrnimmt. Verschiedene Gefühle und Assoziationen werden hervorgerufen, die einen zu einem Gedicht usw. inspirieren können, wie hier in den Fällen von Li Bai und Goethe. Eine komparative Analyse könnte u. a. zu dem Schluss kommen:

Der Gegenstand des Trinkens in den Trinkgedichten von Li Bai und Goethe ist oft nicht gleich. Die chinesische Traubenweinkultur kann zwar auf eine lange Geschichte zurückblicken, aber gegenüber anderen alkoholischen Getränken wie Reiswein oder Schnaps hat sie im Laufe der Zeit mehr oder weniger an Popularität verloren. Dies lässt sich meines Erachtens wohl auf zwei Gründe zurückführen: Erstens ist China aufgrund der geographischen Lage und der Klimabedingungen seit alter Zeit ein Agrarland und reich an verschiedenen Getreidesorten, während Weintrauben in China eigentlich ein Importgut und für längere Zeit exklusiv den Gelehrten und den höheren Schichten der Gesellschaft zugänglich war; zweitens misst die Weinkultur dem Schmecken und Abschmecken beim Weintrinken große Bedeutung bei und fordert deswegen eine relativ langsamere Genussreise mit Hilfe von Nase und Zunge, was dem Alkoholkonsum im chinesischen Kontext meistens nicht entspricht. Dem chinesischen Trinker geht es weniger um die Erschließung der Qualitäten des Alkohols, weniger um den Genuss des Alkohols als darum, durch das Alkoholtrinken soziale Hierarchien zu demonstrieren und zu festigen oder auch ein Gefühl der Solidarität zu unterstützen; es geht also in erster Linie um die Durchführung einer Zeremonie oder eines Rituals. In diesem Zusammenhang bezieht sich das, was man trinkt, in Li Bais Trinkgedichten nicht häufig auf den Traubenwein. Aber es ist interessant zu beobachten, dass das Wort „Wein“ fast bei allen deutschen Übersetzungen von Gedichten Li Bais als die Entsprechung von „Jiu酒“ auftaucht. Es hängt wohl mit den Assoziationen des Wortes „Wein“ in der deutschen Kultur zusammen. „Wein“ hat eher eine poetische Aura und könnte oft angenehme Gefühle und liebenswürdige Assoziationen beflügeln, was am besten auf den poetischen Gestus des „Jiu酒“ in Li Bais Trinkliedern zutreffen würde. Mit einer solchen Übersetzungsstrategie könnte die Dichtung Li Bais besser dem Vorstellungsbild und den auf Ekstase zielenden Erwartungen des deutschen Publikums entsprechen.

Zwar werden Jiu酒 oder Wein sowohl von Li Bai als auch von Goethe als Sorgenbrecher betrachtet, aber der Wein scheint bei Goethe ein wirksames Mittel gegen die Sorgen des Lebens zu sein, während Li Bai sich eher über die Tatsache im Klaren ist, dass man den Verdross eigentlich gar nicht ertränken kann. Durch dieses Bewusstsein der Hilflosigkeit gewinnt sein Verdross noch an Intensität und ergreifender Kraft.

Li Bai und Goethes Trinkgedichte spiegeln einflussreiche Elemente der chinesischen und der deutschen Kultur wider. In der chinesischen Kultur übt der philosophische Gedanke „Einheit von Himmel (Natur) und Mensch“ bis heute einen weitreichenden Einfluss aus. Daher ist es nachvollziehbar, weshalb sich Li Bai beim einsamen Zechen den Mond und den eigenen Schatten als Kumpane vorgestellt hat. Bei ihm handelt es sich nicht um eine Gegenüberstellung von Mensch als Subjekt und Natur als Objekt, sondern um die harmonische Co-Existenz und Interaktion zwischen den beiden. Außerdem findet auch die gesellschaftliche Konvention von Quanjiu Chinas ihren Niederschlag in Li Bais Trinkgedichten. Die deutsche Trinkkultur scheint eher vom Geist des Dionysos geprägt zu sein, und Goethes Trinkgedichte haben oft die Kombination von Trinken, Lebensfreude und Liebe als Thema. Diese Kombination bei Goethe lässt sich auch auf die anakreonische Dichtung aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zurückführen, zu deren bevorzugtem Themenkreis Liebe, Freundschaft, Geselligkeit und Weingenuß gehören und die den jungen Goethe eben nicht wenig beeinflusst hat. Im Gegensatz dazu taucht dieses Thema nur selten explizit in der chinesischen Dichtung auf, da diese unter dem konfuzianischen Einfluss großen Wert auf die politisch-didaktische Funktion der Dichtung gegenüber dem Volk bzw. der Gesellschaft legt und allen „Ausflügen“ eines Dichters ins Anarchische, Ekstatische, Unkontrollierte, wenn nicht ablehnend, so doch reserviert gegenübersteht.

## Literaturverzeichnis

- Boehncke, Heiner, und Joachim Seng (Hg.). *Goethe und der Wein*. Berlin: Insel, 2014.
- Christoffel, Karl. *Der Wein in Goethes Leben und Dichtung*. Bernkastel-Kues: Weinberg-Keller, 1978.
- Debon, Günter. *Li Tai-bo Gedichte: eine Auswahl*. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Du, Fu. *Du Fu Shixuanzhu [Du Fu Gedichte: eine Auswahl mit Kommentaren]*. Ausgewählt u. kommentiert von Xiao, Difei. Shanghai: Shanghai guji chubanshe [Shanghai Verlag für alte Schriften], 1983.
- Guo, Canjin. „Li Bai dou jiu zhi liang‘ de shuju huansuan [Die Umrechnung des Jiu-Konsums in Kufe bei Li Bai]“. *Guoxue [Sinologie in China]* 8 (2012): 57.
- Li, Bai. *Li Bai Shixuan [Li Bai Gedichte: eine Auswahl]*. Ausgewählt u. kommentiert von Fudan Daxue Gudian Wenxue Jiaoyanzu [Die Arbeitsgruppe für Lehre und Forschung der klassischen Literatur an der Universität Fudan]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe [Verlag der Volksliteratur], 1983.
- Klöpsch, Volker. *Der seidene Fächer: Klassische Gedichte aus China*. München: dtv, 2009.
- Kupfer, Peter. „Neue Weinkultur und der Wandel der Gastlichkeit in China“. *Gastlichkeit: Rahmenthema der Kulinaristik*. Hg. Alois Wierlacher. Berlin: LIT, 2011, 375–388.
- Von Goethe, Johann Wolfgang. *Goethe Werke in sechs Bänden: Erster Band*. Hg. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp, Dieter Borchmeyer, Hans-Georg Dewitz und Karl Eibl et al. Frankfurt/M. und Leipzig: Insel, 2007a.

- Von Goethe, Johann Wolfgang. *Goethe Werke in sechs Bänden: Fünfter Band*. Hg. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp, Dieter Borchmeyer, Hans-Georg Dewitz und Karl Eibl et al. Frankfurt/M. und Leipzig: Insel, 2007b.
- Von Zach, Erwin Ritter. *Li Tai-po. Gesammelte Gedichte: Teil 3*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2007.
- Wang, Shizuo, und Ping Huang. „Lun Zhongguo de putaojiu wenhua [Über die Traubenweinkultur in China]“. *Niangjiu keji [Technik des Jiu-Herstellens]* 11 (2009): 136–143.
- Wierlacher, Alois. „Kultur und Geschmack“. *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Hg. Alois Wierlacher und Andrea Bogner. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2003, 165–175.
- Wilhelm, Richard. *Konfuzius Gespräche*. Hamburg: Nikol, 2015.
- Xu, Shen. *Shuowenjiezi [Erklärung einfacher und Analyse zusammengesetzter Schriftzeichen]*. Beijing: Zhonghua Shuju [China Verlag], 2017.
- Yang, Bojun. *Lunyu Yizhu [Erläuterte Übersetzung der Gespräche]*. Beijing: Zhonghua Shuju [China Verlag], 1980.

**Yang Zhang**, geb. 1983; Promotion 2013 an der Fremdsprachenuniversität Beijing; seit 2014 Dozentin an der Deutschabteilung der Südwest Jiaotong Universität; seit 2017 Leiterin des vom NSSFC geförderten Projekts zum Thema „Übertragung und Erforschung der Tang-Dichtung im deutschsprachigen Raum“.



Krystyna Wierzbicka-Trwoga

# The Birth of the Novel in Renaissance Poland through the Medium of German: Translations of Medieval Narratives in Sixteenth-Century Poland

**Abstract:** The paper presents a case study of four Polish prose narratives from the sixteenth century – *Melusine*, *The Emperor Otto*, *Maguelone*, and *Fortunatus* – which were published at the height of the Polish Renaissance. The remarkable fact is that they presented to the Polish reader medieval epic stories, previously unknown in Poland, and became favourite reading for many generations. However, the *matière de Bretagne* came to Poland through the medium of German translations from French; only the fourth narrative, the anonymous *Fortunatus*, is of German origin. These fantastic adventures appealed to Polish readers, who found in them not only popular European motifs but also first attempts at prose fiction, which enables the discussion of cultural systems and values. While the first three novels represent the values of chivalric culture, *Fortunatus* aimed to describe the contemporary world and its rules. It is notable that these Polish prose narratives anticipated the development of the novel in the seventeenth century: the first modern novel, *Don Quixote* by Cervantes, in the form of a parody of medieval romances, questions the values of the bygone chivalric code. These sixteenth-century Polish narratives, translated from German, perform a similar function.

**Keywords:** chivalric culture, chivalric romance, narrative, novel, prose fiction, Renaissance, romance, translation

This study deals with a question which has not, to date, met with a satisfactory answer: what made four medieval and early modern narratives translated from German in the sixteenth century so attractive to Polish readers? They became long-term best-sellers in Polish literature: they were reprinted well into the eighteenth century, retold in modern Polish in the nineteenth century, popularized as dime novels, and sometimes printed in their early modern form for non-academic readers even in the twentieth century.<sup>1</sup> I do not aspire to give a definitive answer

---

<sup>1</sup> For example, the Melusine story in Siennik's translation was printed in Chicago for Polish immigrants in 1913 (Krzywy 2015, 20).

to such a complex problem, but I intend to bring into focus some of its crucial aspects by concentrating on the form and content of the four stories.

The sixteenth century in Poland was a period of economic, political, and cultural growth. The last Jagiellonian kings – Sigismund I the Old, married to the Italian princess Bona Sforza, and their only son, Sigismund II Augustus – were interested in Renaissance humanism and in the revival of classical antiquity, and therefore promoted the development of the Polish Renaissance. Nevertheless, in the 1560s and 1570s, at the end of Jagiellonian rule, the printers in Cracow published four medieval prose narratives, *Melusine*, *The Emperor Otto* (i.e. Octavian), *Maguelone*, and *Fortunatus*:

- *Historia wdzięczna o szlachetnej a pięknej Meluzynie* [A Pleasant Story of the Noble and Beautiful Melusine]<sup>2</sup> (1569; the Polish title is reconstructed from an edition of 1671, the oldest surviving copy, unfortunately defective);
- *Historia piękna i krotochwilna o Otonie, cesarzu rzymskim, i o małżonce jego, którą ze dwiema synami z ziemie na puszcza wygnał z namowy matki swej, a jako potym dziwnym sposobem społem się naleźli i poznali* [A Lovely and Droll Story of Otto, the Roman Emperor, and His Wife, Whom He Banished from the Land and into the Forest together with Two Sons at the Instigation of the Emperor's Mother, and How They Later in a Curious Way Met and Recognized Each Other] (1569; I quote the Polish title from an eighteenth-century edition because the only surviving copy of the sixteenth-century edition is incomplete);
- *Historia o Magielonie, królowie neapolitańskiej* [The Story of Maguelone, Daughter of the King of Naples] (published between 1565 and 1587; as in the previous case, the title is quoted from an eighteenth-century edition because the oldest surviving, seventeenth-century copy is defective); and
- *Fortunat* [Fortunatus] (published between 1565 and 1573; the title is a conjecture by the twentieth-century scholar Julian Krzyżanowski, who discovered the sole, sixteenth-century copy, from which the title page is missing).

The remarkable fact is that these works presented to the Polish reader for the first time, at the height of the Polish Renaissance and in beautiful Renaissance prose – medieval epic stories, previously unknown in Poland, which became favourite reading material for many generations. These narratives have two features in common: firstly, they belong to the genre of chivalric romances, or, as in the case of *Maguelone* and *Fortunatus*, have been designated chivalric romances by Julian Krzyżanowski (albeit inadequately, as we shall see); secondly, all of them are

---

<sup>2</sup> All translations in this article are my own.

translations from German. The famous *Melusine* reached Poland in the German translation by Thüring von Ringoltingen, *Das abenteürllich büch beweÿset vns von einer frawen genandt Melusina* (Augsburg, 1474), which adapted the French verse romance composed by Coudrette (completed between 1401 and 1405; see Müller 1990, 1020). The Polish *Emperor Otto* is a translation of Wilhelm Salzmann's *Ejn Schoene Vnnd Kurtzweilige Hystori von dem Keyser Octauiano / seinem weib und zwyen sünen / wie die jn das ellend verschickt / vnnd wunderbarlich jn Franckreych bey dem frummen König Dagoberto widerumb zů samem kommen sind* (Strasbourg, 1535), a version of a French prose romance which was itself a development of the thirteenth-century French *chanson de geste* called *Octavian* (Ertzdorff and Seelbach 1993, 396). The Polish *Maguelone* was a translation of Veit Warbeck's *Die Schoene Magelona: Ein fast lustige und kurtzweylige Histori* (Augsburg, 1535), which itself was a translation of an anonymous French adventure fiction from the fifteenth century, *L'ystoire du vaillant chevalier Pierre filz du conte de Provence et de la belle Maguelonne* (Müller 1990, 1232). The fourth Polish narrative, *Fortunatus*, was a translation of a German bestseller, the anonymous *Fortunatus*, first published in Augsburg in 1509 and later reprinted many times. This was the only one of the four stories that was not derived from a medieval epic; instead, it constituted an attempt at a modern novel.

## 1 Melusine

Thüring von Ringoltingen's *Melusine* was translated into Polish by Marcin Siennik (d. 1590), a paper-maker from Cracow who undertook translations from German and Latin for economic reasons (Krzywy 2015, 17). Siennik was especially interested in herbs, and prepared a herbal and medical compendium, *Herbarz, to jest Ziól tutecznych, postronnych i zamorskich opisanie* (1568), with a Polish-German-Latin glossary. With this and his other practical works he assured himself a place in the history of Polish medicine and botanic and veterinary science. We know for sure that he translated the Melusine story; he is also sometimes assumed to be the translator of the other three narratives, but only in one case is this conjecture probable (Striedter 1960, 31–91).

*Melusine* is a story about the founding of a French feudal dynasty, the Lusignans, by a supernatural female creature, the daughter of a mortal father and a fairy mother. She meets her future husband, Rajmund, in a forest, helps him, and agrees to marry him on the condition that he will never attempt to see her on Saturdays – for on Saturdays she takes the form of a serpent from the waist down. They get married and Melusine secures for Rajmund a rich feudal domain, directs the construction of towns and fortresses throughout the Poitou region in south-



western France, and gives birth to ten sons, almost all of whom are in some strange way disfigured: one has got fur on his nose, another has only one eye, others still have three eyes or a big tooth. Such physical marks reflect, of course, the serpentine or dragon-like nature of their mother, but they never arouse any suspicions about her, and Melusine's sons become great knights in spite of them. Indeed, the story of Melusine's marriage to Rajmund is not the main subject of the narrative but only a necessary prelude to the stories of the chivalric adventures of their sons, who through knightly deeds and marriages to princesses establish the powerful position of the Lusignans in the whole of Europe.

The Polish version follows the German in all the main features of the story, but Siennik decided to omit some episodes, achieving by this means a condensed plot. Similar changes can be found in the Czech translation of the Melusine story (1555), which was – like Siennik's translation – intended for a wide range of readers rather than the patrician and noble readers of Thüring von Ringoltingen. However, reductions, such as the omission of erudite references, can already be found in later German editions. The best example is at the beginning of the book, where Thüring von Ringoltingen placed a learned introduction that drew on Aristotle in order to justify the search for knowledge about a supernatural being and on the Bible in order to explain Melusine's nature:

SEÿt das der groß natürlich meÿster Aristotiles spricht an dem anfang vnd vorrede seines ersten büchs Methausice. Ein yeglicher mensch begeret von natur vil zů wissen [...] wann auch Daud in dem psalter spricht zů latein Mirabilis deus in operibus suis Vnd das ist so vil in teütsch gesprochen Got ist wunderlich in seinen wercken. (Thüring von Ringoltingen, *Melusine*, 11–12)

[Since the great master of nature Aristotle says in the beginning and in the foreword to the first book of his *Metaphysics*. Every man desires by nature to know much [...] but also David says in his *Psalms* in Latin *Mirabilis deus in operibus suis* And this is like saying in German God is wonderful in his works.]

Like German editions of the second half of the sixteenth century, especially those printed in Frankfurt/Main, replaced this introduction with a shorter and simpler foreword, informing the reader that Melusine was a mermaid and mother of a French noble family bearing a water-nymph in its coat of arms. We can find similar changes in the first chapter of the Polish *Melusine*, which begins with the explanation how Jean, Count of Poitou, wanted to know about his ancestors, found a Latin chronicle containing the story of Melusine, and asked his priest to translate it into French. It is a much shorter paragraph in comparison to the version of Thüring von Ringoltingen, who enumerates at the beginning of the first chapter three Latin and French sources for the “wälsch” [Romanic] book he translated into German. Siennik was not interested in metatextual reflections concerning the

origin and the truth of the story; perhaps he was well aware that the Polish reader would consider the information about the Lusignan coat of arms proof enough of its veracity. In the German introduction, Thüring commented also on the shape of the story, hinting that all its mysteries would find an explanation in the end, and he finally compared the art of storytelling to a rose among flowers: “wann als die ros vnder allen blümen gepreyset würt / also ist auch kunst vnd abentew̄r über alle andere zeýtliche ding lieb zů haben” [but as the rose is praised among all flowers / likewise is art and adventure to be loved above all other earthly things] (*Melusine*, 12). The Polish version, most probably based on one of the later Frankfurt editions, omits this comparison, which could serve as a timeless expression of desire in reading for all readers and writers of novels. Nevertheless, Siennik did concentrate on the “abentew̄r” [adventure], and presented it in an attractive form for his readers, who found in it the first story about the *matière de Bretagne*, and the first mention of the knights of the Round Table, in Polish literature.

## 2 The Emperor Otto

The second narrative, the Polish *Historia piękna i krotochwilna o Otonie* (the latter figure is called Otto in the Polish version, but Octavian in the German and French ones), an anonymous translation of Wilhelm Salzmann’s *Ejn Schöne Vnnd Kurtzweilige Hystori von dem Keyser Octauiano [...]*, tells the story of the Emperor of Rome, Otto, and his twin sons, Florenc and Leon, whom their father cast off together with their mother because she had been accused of adultery by her mother-in-law. The two infant boys were separated; the elder Leon reached Jerusalem with his mother, where they lived in exile; while the younger of the twins, Florenc, was captured by robbers and sold to a rich Parisian merchant by the name of Klimunt. Klimunt raised the beautiful boy together with his own son and loved him as his own son, but Florenc had no interest in trade; everything about him, his bearing, his character, proclaimed his knightly origin. When the Egyptian army of King Zoldan besieged Paris, Florenc performed many great deeds in a suit of armour which he found in several parts in Klimunt’s household, and was knighted by the French King Dagobert. The story has a happy ending: the Emperor Otto relieved the French army and instantly felt strangely attracted to Florenc, and from Jerusalem came Leon with his mother to help the Christian army. The united Christians defeated the Muslim army, the Emperor recognized his wife and his children, and the Egyptian King Zoldan decided to convert to Christianity because his daughter Marcebillla fell in love with Florenc and decided to convert too. This love story is a typical romance, but the Otto story also contains some surprises.

The part of the story about Florenc's upbringing argues for the dominating power of nature and its influence on the life of an individual: Florenc is a knight by nature and remains so in spite of being educated to enter trading life. Moreover, the motif of Florenc's putting the suit of armour together is similar to the story of Don Quixote, whose damaged armour was rusting in a forgotten corner of the house. Florenc describes where he discovered the parts of his armour:

na strychu jest przednia placha w owsie, której miasto sierłeczki używamy ku sypaniu zboża; też zadnia placha na dole przed piecem jest, którą piec od kilka lat zatykano. A kapalin matka w stodole ma, w którym gniazdo kokoszom usłała. (*Historja o cesarzu Otonie*, 75)

[the front plate is in the attic in the vessel with oats, and we use it instead of a shovel to strew corn; and the back plate is downstairs by the stove, it has been used to plug the stove for several years. And mother has got the helmet in the barn, she made in it a nest for hens.]

He is clearly crazy about becoming a knight, while his foster-father Klimunt represents a kind of figure that, in the novel of Cervantes, was to be impersonated by Sancho Panza. Klimunt confronts, in a comical way, the values of his simple world with the values of chivalric culture; although he will also, by means of a trick, help in the victory of the Christian forces, this character is only a distorting mirror for the knights, who indulgently laugh about his pranks. The Polish translator did not omit any of the episodes, and, though he has shortened some parts of the German version, he often added his own commentaries to events. And so it came about that the Otto story brings an encomium for knighthood, expressed in full voice in 1569 in Poland, but also contains motifs used by Cervantes in his parody of the chivalric romance, which is considered the first modern novel in Europe.

### 3 Maguelone

Compared to these two stories, the Polish Maguelone story,<sup>3</sup> an anonymous but relatively exact translation of Veit Warbeck's *Die Schön Magelona*, represents a slightly different narrative, because it only begins as a chivalric romance – with a young knight, Peter (Piotr) setting out from his home to win fame by chivalric deeds – and very soon changes into a typical romance. Peter arrives in Naples and proves his mettle in a tournament, where he attracts the attention of Maguelone (Magielona). They fall in love, but Maguelone's father, the King of Naples, wants

---

3 Of the four Polish narratives, only *Maguelone* still lacks a modern edition.

to marry his daughter to a wealthy count, and Peter and Maguelone have to keep their relationship secret. Finally, Maguelone agrees to run away with Peter. On their journey they are separated. Peter is captured by pirates, Muslim Moors, and becomes a slave of the Turkish Emperor in Alexandria. In the belief that Peter is dead, Maguelone becomes a pilgrim and journeys to Rome, but finally arrives in Peter's native Provence, where she founds a church and a hospital. Originally this was a foundation tale about the cathedral of St Peter on the Maguelone island near Montpellier, but in the popular versions of this story in the sixteenth century – both the German and the Polish version were best-sellers – it changed into a story about true love, unshaken in spite of the separation and the many trials the lovers had to undergo. Their love is upheld by the Christian values of *constancia* and *patientia* (Müller 1990, 1245; Theiss 1979, 136), and finally rewarded by dispensation of Providence: having been released from slavery, the ailing Peter arrives in Provence, where he is cured by Maguelone, who was living the life of a saint as the warden of her hospital. They recognize each other, get married, and live happily ever after.

The Maguelone story has all the features of a romance: love at first sight, separation, turbulent adventures, constancy through many years without hope of reunion, and, last but not least, the agency of Providence, which is, as I would like to argue, a focal point of the early modern romance. In her *True Story of the Novel*, Margaret Anne Doody called into question the interpretations of this agency by modern critics who claim it had Puritan or Protestant origins (e.g. Watt 1963; Damrosch 1985), by pointing out that the agency of Providence can be found in the very first novels of antiquity (Doody 1996, 6, 487–488). Doody insists on replacing the term “romance” with the term “novel” in order to establish a new understanding of the history of prose fiction; while I agree with her findings, I still see a need to recognize the form of “romance,” not as an earlier form opposed to the novel but as a subgenre within the novel. After all, romances are still being written and can be found on shelves labelled accordingly in bookstores.<sup>4</sup> Barbara Fuchs (2004, 36) suggests that the “romance” is not a genre but a narrative strategy that can be traced back to Homer's *Odyssey*. Such strategies are indeed very old, though in this case they should really be called Homeric. The Hellenistic romance as a love story with the structure of love at first sight, separation, adventures, and reunion makes full use of those strategies, precisely as described by Fuchs; its function may seem to us simply entertaining, but I believe the romance performed a much more important role for readers in ancient, medieval, and early modern Europe.

---

<sup>4</sup> See the definition of “romance” by the Romance Writers of America Association (n.d.).

What ancient pagan writers understood by the term *theou pronoia* “providence of god,” was written in the stars (Doody 1996, 121, 245) and could be divined by astrology. This old concept of a universe of correspondences between the macrocosm and the microcosm, the human being, penetrated into ancient cosmology, was expressed in the Ptolemaic system, and was thus inherited by the Middle Ages. Its Christianized version has been most persuasively described by C. S. Lewis in his famous *Discarded Image* (1964). As Lewis has shown, this model of the universe persisted well into the seventeenth century; its central idea was God’s Providence governing the world by way of the “influences” of “planets” on humans and the entirety of nature. The notion that everyone has an allotted place in society, depicted in the Otto story by Florenc’s natural inclination to knight-hood, is also assumed by this model. The theological interpretation of the idea of Providence – no matter whether Augustinian, Catholic, or Protestant – accorded well with this world picture of pagan origin.

I would like to stress that the belief in a governing Providence constitutes the essence of the world picture implied by early modern romances: the characters in a romance do not act for themselves but have to fulfil a pattern planned for them by God the Almighty – and one has to learn much before one is able to recognize this pattern. I think this is one of the reasons for the popularity of the genre in the early modern age, from the sixteenth and well into the eighteenth century: not only the love story, but also the confirmation it gave to the reader of a worldview accepted until the age of Enlightenment, was sought by early modern readers. A good example of this worldview is the cause for Peter and Maguelone’s separation: it was a punishment for Peter for having lustfully looked at Maguelone while she was sleeping (he even began to undress her). This central scene of the Maguelone story shows Peter’s unsuccessful fight against desire and instantaneous punishment by Providence – a bird steals the rings Maguelone was given by Peter and which Peter took from between her breasts where she kept them hidden. Trying to recover the rings, Peter follows the bird, leaves Maguelone, and is finally captured by pirates. Only through practising two Christian virtues, constancy and patience, can the lovers redeem their sins – for Maguelone had left her parents against their will – and find each other in the end.

## 4 Fortunatus

The fourth translation from German constitutes – in both German and Polish literature – an interesting attempt at a modern novel set in contemporary fifteenth- and sixteenth-century Europe, contrary to the fantastic and/or medieval world of the three romances discussed so far. It uses two fantastic motifs, the bottomless

gold-yielding purse of Fortunatus, which has become a proverb in Poland, and the If-I-Were Hat, a magical artefact that takes its bearer to the chosen place at the simple thought “Oh, if I were in ...,” but in spite of these two artefacts the story it tells is an attempt to explain the rules governing modern economy and society. Probably because of these fantastic motifs, Julian Krzyżanowski categorized *Fortunatus* as a chivalric or adventure romance, or even a fairy tale (1962 [1934], 77), but the German Slavist Jurij Striedter called this into question, stressing the different social view the story brings: chivalric culture invariably leads to disaster in it, and the main values are represented by the merchant or trading class (Striedter 1960, 31–91). Modern interpretations of the German *Fortunatus* (Kartschoke 1975, 213–259; Müller 1990, 1168–1170) emphasize the fact that this novel is an attempt at understanding the rules of the modern economy, which is based on money and increasing mobility. The bottomless purse is an image of the mysterious phenomenon of how one can make money out of money, and the If-I-Were Hat allows the use of money without any spatial limits.

The life of the main character, Fortunatus, serves as an example of social advancement in the fifteenth century. Fortunatus is the son of a wealthy patrician whose ambition in life was to enter the noble class, but he had lost all his inherited fortune. His aptly named son fortunately finds or wins the two magical artefacts and is able to marry a count’s daughter. He knows how to use the artefacts wisely, but his sons, Andolon and Ampedon, are not as careful as their father. Against their father’s dying wish, they separate the magical gifts – Andolon uses the purse, and Ampedon is afraid of ever using the hat. Andolon’s recklessness in using the purse leads to it being stolen by a British princess with whom he had fallen in love (in an act of presumption), and only with the help of the hat can he reclaim the purse. By this time he is cured of his love and wishes only to serve the princess. But his career evokes such jealousy and hatred among other members of the court that he is murdered, and his brother Ampedon dies of grief. The world of the court does not represent chivalric values any longer: the British princess falsely pretends to love Andolon in order to cheat him out of the purse, the ladies of the court are ready to sell themselves for money, and the courtiers murder Andolon for the sake of his money. The German novel, of which the Polish version is an almost entirely faithful translation, presents a rather pessimistic picture of the state of early modern society.

## 5 The form and function of narrative fiction

What must have attracted the first readers of these stories was their novelty. Previously, the Polish reading public in the sixteenth century had mostly known

short narratives, such as the Polish versions of *Salomon and Marcolphus* (first printed 1521, at least six editions in the sixteenth century), the *Historia septem sapientum* (first published before 1530, at least three editions in the sixteenth century), or *Ulenspiegel* (first printed between 1530 and 1540, at least three editions in the sixteenth century in two different Polish translations), and only two attempts at longer narrative prose fiction, the *Historia Alexandri magni* (its Polish translation was first printed in 1550) and Guido de Columna's *Historia destructionis Troiae* (first published in Polish in 1563). The Alexander story represents the medieval genre of *res gestae*, the history of the great deeds of a sovereign; and the Troy story by Columna was considered at this time to be the true historical version of Homer's *Iliad*. Therefore, our four stories offered the Polish reader a broad range of narrative fiction for the first time, translated according to the sixteenth-century practice that addressed the expectations of a popular readership in Poland.

The form of these narrative fictions is varied. *Melusine* and *The Emperor Otto* clearly belong to the chivalric romance, telling of chivalric deeds and short love stories; *Maguelone* is a romance with all the classical features – love at first sight, separation, dire adventures, and final reunion; and *Fortunatus* does not fit into either category. The agency of a governing Providence plays a significant role in the first three stories, corresponding with the early modern worldview, but in *Fortunatus* readers could find the first attempt at discussing this worldview because the story presented the picture of social advancement and asked questions about its origins and the role of money in the world. This is why I would label it a novel, in the full sense of the term: it was intended to express the experience of the rising merchant class by depicting two main individual characters, their ambitions in life, and their failures, and it commented on the state of modern society. The background is historical, as we can see in the description of various European countries visited first by Fortunatus, and then by Andolon during their travels; and only the two fantastic motifs of the purse and the hat link the novel with the marvellous fiction of a romance. Nevertheless, as I have shown, the fantastic artefacts were used to visualize the rules of the modern economy and thus were part of the discussion of modern values in collision with the old values of knighthood.

I believe this to be the crucial feature of a novel: the possibility it gives of visualizing and discussing various worldviews and cultural systems. Writers of the eighteenth century were very well aware of it and therefore made use of the genre in order to promote the new worldview of the Enlightenment. The realistic fiction used in eighteenth-century novels was a logical consequence of the rational and empirical philosophy of the time. But the form of the novel was not invented by this century; other periods and even other continents than Europe had also known its advantages. In the early modern period, realism was not considered a

necessary feature of the novel, although it was also experimented with; on the other hand, fantastic motifs could very well serve as a way of understanding the contemporary world. In Poland the first realization of the genre came into being through the medium of German – and it can justly be called the birth of the novel in Renaissance Poland, as *Fortunatus*, together with the other three narratives, was not an incident in literary history but remained popular with many generations of readers.

## 6 Conclusions

While the first three narratives represent the values of chivalric culture, coveted by sixteenth-century court culture (all three German translations were meant to advance French court culture in the German-speaking regions), the anonymous German *Fortunatus*, written at the end of the fifteenth century and first printed at the beginning of the sixteenth century, is neither a chivalric romance nor a romance at all. This story aimed to describe the contemporary world and its rules beyond knighthood, love, or Providence. Its fantastic artefacts do not preclude it being called a novel in the full sense of the word; what I mean by that is a prose fiction that enables the discussion of cultural systems and values. It is notable that the prose narratives in sixteenth-century Poland – through German agency – anticipated the development of the novel in the seventeenth century: the first modern novel, *Don Quixote* by Miguel de Cervantes Saavedra, questions, in the form of a parody of medieval chivalric romances, the values of the bygone chivalric code. All four adventure stories appealed to Polish readers, who found in them not only popular European motifs, but also first attempts at prose fiction in Polish literature and first realizations of various novelistic genres: a chivalric romance, a romance, and an early form of the novel. Their aim was never only to entertain; they presented the world picture prevalent in the early modern period, and constituted the first attempts at discussing it.

## Works cited

### Primary sources

*Fortunatus* (okolo r. 1570). Ed. Julian Krzyżanowski. Cracow: PAU, 1926.

*Fortunatus. Romane des 15. und 16. Jahrhunderts: Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*. Ed. Jan-Dirk Müller. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 383–585.



- Historia o Magielonie królowie neapolitańskiej*. Cracow: w Drukarni Dominika Siarkowskiego, J. K. Mçi Typogr., 1739.
- Historja o cesarzu Otonie: 1569*. Ed. Julian Krzyżanowski. Cracow: PAU, 1928.
- Ringoltingen, Thüring von. *Melusine. Romane des 15. und 16. Jahrhunderts: Nach den Erst-drucken mit sämtlichen Holzschnitten*. Ed. Jan-Dirk Müller. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 9–176.
- Salzmann, Wilhelm. *Kaiser Octavianus. Florent et Lyon, Wilhelm Salzmann: Kaiser Octavianus*. Ed. Xenja von Ertzdorff, Ulrich Seelbach, and Christina Wolf. Amsterdam: Rodopi, 1993. 1–317.
- [Siennik, Marcin.] *Historia o szlachetnej a pięknej Meluzynie*. Ed. Roman Krzywy. Warsaw: Sub Lupa, 2015.
- Warbeck, Veit. *Magelone. Romane des 15. und 16. Jahrhunderts: Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*. Ed. Jan-Dirk Müller. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 587–677.

## Secondary sources

- Damrosch, Leopold. *God's Plot and Man's Stories: Studies in the Fictional Imagination from Milton to Fielding*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Doody, Margaret Anne. *The True Story of the Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.
- Ertzdorff, Xenja von, and Ulrich Seelbach. "Nachwort." *Florent et Lyon, Wilhelm Salzmann: Kaiser Octavianus*. Ed. Ertzdorff, Seelbach, and Christina Wolf. Amsterdam: Rodopi, 1993. 396–401.
- Fuchs, Barbara. *Romance*. New York and London: Routledge, 2004.
- Kartschoke, Dieter. "Weisheit oder Reichtum? Zum Volksbuch von Fortunatus und seinen Söhnen." *Literatur im Feudalismus*. Ed. Dieter Richter. Stuttgart: Metzler, 1975. 213–259.
- Krzywy, Roman. "Wstęp." *Historia o szlachetnej a pięknej Meluzynie*. Ed. Krzywy. Warsaw: Sub Lupa, 2015. 5–33.
- Krzyżanowski, Julian. *Romans polski wieku XVI*. 1934. Warsaw: PIW, 1962.
- Lewis, C. S. *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- Müller, Jan-Dirk. "Kommentar." *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts: Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*. Ed. Müller. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 989–1430.
- Romance Writers of America Association. "About the Romance Genre." n.d. <https://www.rwa.org/p/cm/ld/fid=578> (10 October 2017).
- Striedter, Jurij. "Der polnische *Fortunatus* und seine deutsche Vorlage." *Zeitschrift für Slavische Philologie* 29.1 (1960): 31–91.
- Theiss, Winfried. "Die *Schöne Magelona* und ihre Leser: Erzählstrategie und Publikumswechsel im 16. Jahrhundert." *Euphorion* 73.1 (1979): 132–148.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Harmondsworth: Penguin, 1963.

**Krystyna Wierzbicka-Trwoga**, PhD, specializes in early modern literature. She works at the University of Warsaw, in the Department of Medieval and Early Modern Literature at the Faculty of Polish Studies. She is a member of the Polish Comparative Literature Association, and a translator of German literature and scholarship.



Jean-Marc Moura

## Des voyages au féminin dans l'Atlantique au XX<sup>e</sup> siècle

**Résumé:** Le texte analyse quelques exemples de circulations littéraires transatlantiques, tant romanesques que critiques, afin de montrer en quoi l'échelle de l'Atlantique permet de comprendre de grandes dynamiques féministes du XX<sup>e</sup> siècle. Il ouvre finalement sur l'étude programmatique d'un espace littéraire et symbolique important, la Méditerranée atlantique.

**Mots clés:** Études de genre, féminisme, études transatlantiques, littérature comparée

Sur un sujet si vaste, on ne peut évidemment avancer que quelques éléments de réflexion concernant les circulations féministes dans l'Atlantique contemporain, ainsi que certains enseignements qu'on peut en tirer quant à un domaine proche en ce qu'il rejoint celui des *Ocean/Sea Studies* : les écritures féminines de la Méditerranée.

L'étude des océans a été négligée en littérature (Cohen) : en dépit de la prééminence des transports maritimes dans la construction du monde moderne, au XX<sup>e</sup> siècle, les chercheurs en littérature ont ignoré leur impact, gardant les yeux fixés sur la terre ferme. Cela relève d'une attitude typique du XX<sup>e</sup> siècle qu'Allan Sekula a baptisée l'oubli de la mer (« forgetting the sea », Sekula 2002, 48). Aujourd'hui, en un âge relié par Internet et les médias, mais où 90 % du fret mondial est acheminé par bateau, cette attitude paraît toutefois régresser. La perspective maritime permet d'envisager de nouveaux découpages spatiaux qui donnent lieu au développement des « Sea/Ocean Studies » (Yaeger 2010, 523). Elle englobe aussi bien l'Atlantique (Gilroy 1995) ou le Pacifique que la Méditerranée (Chambers 2008, Tamalet Talbayev 2017), comme en témoigne ce projet, ou le livre sur l'espace méditerranéen publié en 2013, avec Vassiliki Lalagianni. Je voudrais envisager l'exemple de l'Atlantique littéraire contemporain.

Au long du XX<sup>e</sup> siècle, l'espace atlantique a été le lieu d'expansion de cultures et de littératures en langues européennes. La francophonie et les « littératures du Commonwealth » (anglophonie) connaissent un essor impressionnant et entrent en contact de façon croissante, ainsi qu'avec les espaces littéraires hispanophone, lusophone et néerlandophone. Ces dynamiques culturelles ne concernent pas uniquement les pays extérieurs à l'Europe, elles se développent également à la faveur des littératures des immigrations (écritures africaines en

France, jamaïcaine ou indienne en Grande-Bretagne, africaines au Portugal, hispano-américaine en Espagne et aux États-Unis). Il s'agit d'écritures aux enjeux clairement transculturels élaborées entre Europe, Afrique et Amérique. Leurs développements ne sont pas saisissables par une étude cantonnée au plan national et privilégiant les transferts unidirectionnels provenant d'Europe. D'où l'intérêt d'une histoire transatlantique, y compris dans ses aspects liés aux écritures féminines (Laborie, Moura et Parizet 2018 ; Moura et Porra 2015).

Plusieurs chercheur.s.es, et plus particulièrement l'une d'entre elles, Chloé Chaudet, se sont intéressé.es à l'étude des écritures et théories féminines circulant à travers l'océan (Chaudet 2017). Cet essai doit beaucoup à ses travaux ainsi qu'aux réflexions collectives qu'elles ont suscitées. Je les aborderai ici dans la perspective plus générale des *Ocean Studies*. Plusieurs axes de réflexion peuvent être envisagés pour cette approche :

- les circulations transatlantiques thématiques par des romancières ;
- les théories du féminisme ;
- des dynamiques culturelles larges où une (des) femme(s) joue(nt) un rôle majeur. En l'occurrence, je prendrai l'exemple de Nancy Cunard.

## 1 Circulations romanesques

De nombreux romans mettent en scène des trajets transatlantiques féminins. Dans le cadre du projet, avec Yves Clavaron et plusieurs collègues, nous avons récemment étudié des parcours entre Afrique et Amériques (Clavaron et Moura 2017). Les exemples de quatre romans, anglophones et francophones, sont apparus comme particulièrement intéressants : ceux de la Nigériane Chimamanda Ngozi Adichie, de la Guadeloupéenne Maryse Condé, de Waris Dirie, d'origine somalienne, et de l'Afro-Américaine Toni Morrison.

Rédigé à quatre mains par l'ancienne *top-model* d'origine somalienne Waris Dirie et la journaliste Cathleen Miller, *Desert Flower* (1998) retrace le parcours de Dirie du désert somalien jusqu'au succès médiatique qu'elle connaît aux États-Unis, avant de revenir, ponctuellement, en Somalie. Le récit autobiographique expose l'horreur de l'excision féminine en Afrique<sup>1</sup>. Dans *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé (2003), Rosélie, une artiste née en Guadeloupe, doit apprendre à vivre seule après la mort de son compagnon Stephen, ex-professeur de littérature, dans une Afrique du Sud hantée par les violences de l'Apartheid. *A Mercy* de Toni Morrison (2008) évoque les débuts de l'esclavage racial en Améri-

---

<sup>1</sup> *Desert Flower*, devenu un best-seller, sera adapté au cinéma en 2009 par Sherry Hormann.

que du Nord, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Présentant la vie d'esclaves de diverses origines vivant dans une ferme administrée par un émigré britannique, le roman est encadré par la voix de la mère de Florens, une esclave noire qui a accouché de sa fille suite à un viol perpétré sur le bateau qui la déportait à la Barbade. *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie (2013) retrace le parcours d'Ifemelu quittant le Nigeria pour faire ses études à Philadelphie. Après quinze ans passés aux États-Unis, pendant lesquels elle se met à écrire un blog très suivi, intitulé « *Raceteenth* ou Observations diverses sur les Noirs américains [...] », elle finit par revenir vivre au Nigeria. Cet ensemble romanesque est doublement intéressant : d'abord parce que ces romans content des allers-retours entre Afrique et Amériques. Il comprend deux récits situés aux franges de la paralittérature et deux œuvres à la littérarité plus manifeste, permettant de mettre au jour des dynamiques générales.

Comme le remarque Chaudet, les parcours transatlantiques des personnages féminins de ces œuvres relèvent d'un nouveau féminisme éloigné du vieux continent qu'est l'Europe. Dans *Americanah*, *Histoire de la femme cannibale*, *Desert Flower* et *A Mercy*, les parcours transatlantiques des personnages féminins rompent avec certains essentialismes occidentaux et font écho à de récents discours féministes. Les récits signalent la nécessité de localiser un patriarcat protéiforme et de reconnaître l'intersectionnalité des discriminations dont les personnages font l'expérience des deux côtés de l'Atlantique.

Le rejet d'une conception universalisante du patriarcat constitue une première rupture théorique par rapport au féminisme européen. Judith Butler soulignait ainsi, dès 1990, que « l'idée d'un patriarcat universel a été largement critiquée ces dernières années, en raison de son échec à intégrer les rouages de l'oppression genrée dans les contextes culturels concrets où elle existe » (Butler 2002 [1990], 6 ; notre traduction). À cet égard, les circulations transatlantiques des protagonistes des quatre romans mettent en évidence des dominations masculines diverses (pour le détail de celles-ci, qu'il serait trop long de mentionner ici, je renvoie au texte de Chaudet) car liées à leurs contextes géographiques et culturels.

Une seconde rupture avec le féminisme européen se caractérise par une mise en valeur de l'*intersectionnalité* des discriminations. Dans le roman d'Adichie, cette prise de conscience se produit au moment de l'arrivée d'Ifemelu aux États-Unis. Le pôle « race » de la triade « genre – classe – race » prend une importance particulière. De retour au Nigeria, elle peut observer : « I discovered race in America and it fascinated me » (Adichie 2014, 405). Par-là, les romans manifestent un engagement féministe d'un type nouveau et transatlantique.

## 2 Circulations critiques

On ne peut comprendre l'histoire du féminisme au XX<sup>e</sup> siècle sans envisager les circulations transatlantiques. Pourtant, on s'est peu intéressé à leur circulation entre l'Europe, les Amériques et l'Afrique. Dans *French Theory*, François Cusset ne consacre que neuf pages aux « Questions de genre » (Cusset 2001, 158–167). Plus généralement, rares sont les ouvrages à mettre en perspective les transferts des théories et critiques féministes d'une région à l'autre de la planète<sup>2</sup>.

Dans le sillage de la parution du *Deuxième Sexe* et des mouvements féministes alors naissants, une certaine conception de l'« écriture féminine » a circulé avec succès aux États-Unis, où elle a été ensuite critiquée. La réception étatsunienne des féministes françaises des années 1970 a contribué au succès et à la radicalisation de certaines conceptions différentialistes du « féminin », qui sont surtout liées aux écrits de Luce Irigaray, Julia Kristeva et Hélène Cixous, souvent estampillées sous l'étiquette hâtive de *French Feminism*<sup>3</sup>, parfois résumée à une approche psychanalytique et poststructuraliste. La focalisation sur le discours explique l'importance de l'écriture pour Irigaray, Kristeva et Cixous surtout, qui a développé une réflexion sur l'« écriture féminine ». La notion est notamment définie en 1975 dans *Le Rire de la Méduse*, où elle comporte trois composantes principales :

- 1) Le privilège de la voix, qui résulterait d'« une oralisation de la langue impliquant un rapport moins sublimé à la mère » (Stistrup Jensen 2018).
- 2) Le lien au corporel : les femmes s'étant « détournées de [leur] corps, qu'on [leur] a honteusement appris à ignorer, à frapper de la bête pudeur » (*ibid.*, 45), une revalorisation du rapport de la femme à son corps paraît nécessaire (*ibid.*, 45, 61, 64).
- 3) Dans le prolongement de ces deux premiers aspects, l'écriture féminine se doit d'être une écriture de l'intime, tentant en particulier de faire entendre l'inconscient.

*Le Rire de la Méduse* a pu être considéré comme un essai fondateur pour les études féministes aux États-Unis. Mais là encore, une lecture réductrice du texte

---

<sup>2</sup> « Études féministes » désigne des études attachées à la construction sociale et historique de la différence. En tant que telles, elles constituent un sous-ensemble des études de genre.

<sup>3</sup> Comme l'explique Cynthia Kraus, la traductrice de Judith Butler : « [...] le *French Feminism* n'est ni français – [...] il n'est rien sinon ce qu'en disent les commentateurs en langue anglaise, autrement dit une pure invention anglo-américaine – ni féministe – le *French Feminism* s'approchant du féminisme français dit de la différence, une forme d'essentialisme qui est, de fait, une forme d'anti-féminisme. » (Kraus 2006, 22–23).

a largement contribué à fixer la vision biaisée d'un féminisme français essentialiste.

De ce fait, dans les années 1970 et 1990, des théoriciennes et écrivaines américaines rejettent toute approche trop réductrice de l'« écriture féminine ». Dans l'introduction qu'elle rédige à *Gender Trouble* en 1999, Butler caractérise ainsi sa démarche :

*Gender Trouble* is rooted in “French Theory”, which is itself a curious American construction. [...] *Gender Trouble* tends to read together, in a syncretic vein, various French intellectuals [...] who had few alliances with one another and whose readers in France rarely, if ever, read one another. Indeed, the intellectual promiscuity of the text marks it precisely as American and makes it foreign to a French context. So does its emphasis on the Anglo-American sociological and anthropological tradition of “gender” studies, which is distinct from the discourse of “sexual difference” derived from structuralist inquiry. (Butler 2002 [1990], x)

Il s'agit ainsi de contextualiser le féminisme pour refuser la notion d'un « féminin » universel<sup>4</sup>. Il convient également de l'envisager par rapport à d'autres catégories, notamment l'origine ethnique et la classe sociale. S'affirme dès lors une intersectionnalité des luttes<sup>5</sup> : les rencontres entre les discriminations d'ordre sexuel, d'ordre « racial » et d'ordre social.

Ainsi, par la perspective surplombante qu'il invite à adopter, l'espace littéraire atlantique permet d'envisager une histoire très large des études féministes. Comme le rappelle Chaudet, certains critiques évoquent actuellement une « troisième vague féministe » (Lamoureux 2006 ; Bergès et al. 2017) issue des travaux sur l'intersectionnalité. Elle n'a, en tout cas, pu prendre son essor que par les circulations transatlantiques dont nous venons de parler.

La *Negro Anthology* (1934) de Nancy Cunard est un autre exemple notoire de circulation transatlantique. Cette somme a contribué à la reconnaissance des combats noirs dans l'entre-deux-guerres, en s'assignant comme but d'« Inventorier les luttes du peuple noir, les réussites, les persécutions et les résistances qu'elles suscitent. » (Cunard 1934, 23). Au long de sept sections géographiques et thématiques (*America, Negro stars, Music, Poetry, West Indies and South America, Europe, Africa*), dont la logique est parfois difficile à saisir, l'ouvrage rassemble des textes inédits, des textes déjà publiés et un grand nombre de photographies. La ségrégation raciale, la violence coloniale et la situation désastreuse des colo-

---

4 Elle précise ainsi : « the insistence upon the coherence and unity of the category of women has effectively refused the multiplicity of cultural, social, and political intersections in which the concrete array of “women” are constructed » (Butler 2002, 19–20).

5 Le terme *intersectionality* est apparu au sein des études féministes en 1989, dans un article de la professeure de droit Kimberle Crenshaw (Crenshaw 1989, 139–167).



nisés sont dénoncées, notamment dans la perspective de l'engagement communiste de Cunard. Le fait est rappelé d'emblée dans l'introduction : « L'ordre mondial communiste est la solution au problème noir. » (*Ibid.*) L'ouvrage ne bénéficia à sa sortie que d'un succès d'estime. Pourtant, *Negro Anthology* apparaît aujourd'hui comme une synthèse majeure et une contribution remarquable à l'esthétique et aux luttes des Noirs. Elle fait de Nancy Cunard l'exemple d'une figure féminine authentiquement transatlantique.

On le voit, les écritures féministes transatlantiques au XX<sup>e</sup> siècle sont remarquables à plusieurs égards. Romancières, théoriciennes ou critiques et militantes comme Nancy Cunard ont contribué à la naissance de dynamiques théoriques, littéraires et esthétiques véritablement intercontinentales. Il resterait à les rapprocher de leurs homologues méditerranéennes (ou de l'océan Indien) (Abderrezak 2016) pour comprendre comment se construisent des solidarités féminines et des écritures en mouvement entre les rives de la mer et des océans. La tentative serait particulièrement intéressante pour l'évocation d'une région comme la Méditerranée atlantique.

Le concept géographique de Méditerranée atlantique a aujourd'hui quelques décennies, comme le rappelle François Guichard, il a probablement été inventé par un historien et les noms de Frédéric Mauro et de Charles Verlinden sont avancés, ainsi parfois que ceux de Pierre Chaunu et de Fernand Braudel (Guichard 1998, 257). Sur une carte, il s'agit

au débouché de Gibraltar, [d']un espace maritime ouvert, une sorte d'antichambre atlantique de l'espace maritime fermé que constitue la Méditerranée. Un espace qui s'évase comme un entonnoir entre le rentrant sud-ouest de la Péninsule ibérique et la longue côte africaine qui, de Tanger à Dakar, s'infléchit progressivement de l'oblique au méridien. (*ibid.*)

Le concept est inséparable de celui de Macaronésie<sup>6</sup>, dû aux géographes de Lisbonne (la revue *Finisterra*), qui désigne « l'ensemble des archipels qui, face à la côte de l'Ancien Monde, s'étendent de 15 à 40° de latitude Nord – Açores, Madère, Sauvages, Canaries et îles du Cap-Vert » (Ribeiro, Orlando. « As Ilhas Atlântidas ». *Naturália* n° 3, IV (III) (1954): 108 ; rééd. in Ribeiro 1990, 29. Nous traduisons). Ces îles, qui constituent autant d'escales vers le grand large atlantique, délimitent l'espace de la Méditerranée atlantique, qui forme une transition entre le familier et l'exotique, entre la monotonie du connu et la crainte de l'étrange. Transition entre l'Est et l'Ouest mais aussi entre Nord et Sud, entre froid et chaud, entre milieux tempérés et tropicaux, entre l'univers du Gulf Stream et celui des alizés. Au plan culturel, elle marque le passage entre Europe et Afrique, entre chrétienté et islam,

---

<sup>6</sup> Le vocable « Macaronésie » vient du nom grec des Canaries ou Îles Fortunées.

entre le monde blanc et les autres. Il s'agit d'un espace de croisement et d'ouverture.

Son unité est virtuelle dans la mesure où elle constitue un entrelacs de routes invisibles. Mais c'est dans ce triangle de la Méditerranée atlantique que s'est organisée la traite des esclaves à grande échelle. Il est à cet égard un espace important de l'histoire mondiale. Littérairement, il appelle une histoire des littératures insulaires de la région ainsi que de leurs relations avec l'Europe et l'Afrique. On pourrait estimer à cet égard qu'un grand mouvement comme la Négritude a été pour partie forgé dans et à partir de cet espace, si l'on considère l'itinéraire du Sénégalais Léopold Sédar Senghor.

Dans la mesure où les fictions de l'Atlantique correspondent à une *scénographie* (Maingueneau 2003) commune à des œuvres issues de divers contextes, il conviendrait de vérifier comment cette origine énonciative se définit dans ses relations à un espace et à un temps présentés comme spécifiques de cette Méditerranée atlantique. Cette région, distinguée par les géographes, pourrait alors apparaître comme l'un des foyers des lettres transatlantiques, à la jonction d'inspirations venues du monde méditerranéen et rencontrant le « grand large » océanique. Bien des écritures féministes pourraient être abordées dans ce cadre. On songe évidemment d'abord à Assia Djebar ou à des fictions du Sénégal (Mariama Bâ). Le cas de Djebar, qui a été professeure à Baton Rouge puis à New York, et qui a pu constituer dès lors un réseau intellectuel et créatif entre la Méditerranée, les États-Unis et l'Europe, est à cet égard passionnant. Il s'agit là, certes, d'une proposition d'étude et d'analyse historiographique qui reste à élaborer, mais elle a le mérite d'identifier une région littéraire importante bien qu'encore peu explorée, et montre en quoi l'échelle d'analyse transatlantique est féconde pour étudier la production littéraire, féministe ou pas, des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

## Bibliographie

- Abderrezak, Hakim. *Ex-Centric Migrations. Europe and the Maghreb in Mediterranean Cinema, Literature, and Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Londres: Fourth Estate, 2014 [2013].
- Bergès, Karine, et Florence Binard, Alexandrine Guyard-Nedelec (dir.). *Féminismes du XXI<sup>e</sup> siècle : une troisième vague ?* Rennes : Presses de l'Université de Rennes, 2017.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/Londres : Routledge, 2002 [1990].
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Cynthia Kraus (trad.). Paris: La Découverte/Poche, 2006 [2005].
- Chambers, Iain. *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*. Durham, N. C.: Duke University Press, 2008

- Chaudet, Chloé. « Des trajectoires féminines entre l’Afrique et les Amériques chez Chimamanda Ngozi Adichie, Maryse Condé, Waris Dirie et Toni Morrison : vers une nouvelle pensée du féminisme et du roman transatlantique ». Yves Clavaron et Jean-Marc Moura (dir.). *L’Histoire littéraire transatlantique. Les relations Afrique-Amériques*. Bécherel : Perséides, 2017. 147–159.
- Clavaron, Yves, et Jean-Marc Moura (dir.) : *L’Histoire littéraire transatlantique. Les relations Afrique-Amériques*, Bécherel : Perséides, 2017.
- Cohen, Margaret. « Literary Studies on the Terraqueous Globe ». *PMLA* vol. 125, n° 3 (mai 2010) : 657–662.
- Condé, Maryse. *Histoire de la femme cannibale*. Paris: Gallimard, « Folio », 2005 [2003].
- Crenshaw, Kimberle W. « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics ». *University of Chicago Legal Forum* 1 (1989): 139–167.
- Cunard, Nancy. *Negro Anthology*. Londres: Wishart & Co, 1934.
- Cusset, François. *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris : La Découverte, 2001.
- Dirie, Waris, et Cathleen Miller. *Desert Flower*. London: Virago, 2001 [1998].
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1995.
- Guichard, François. « La Méditerranée atlantique ». *L’Atlantique. Un regard géographique. Historiens et géographes* 363 (août–septembre 1998) : 257–263.
- Kraus, Cynthia. « Note sur la traduction ». Judith Butler. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l’identité*. Paris : La Découverte/Poche, 2006 [2005]. 21–24.
- Laborie, Jean-Claude, et Jean-Marc Moura, Sylvie Parizet (dir.). *Vers une histoire littéraire transatlantique*. Paris : Classiques-Garnier, à paraître.
- Lalagianni, Vassiliki, et Jean-Marc Moura (dir.): *Espace méditerranéen : écriture de l’exil, migrations et discours postcolonial*. Amsterdam : Rodopi, 2013.
- Lamoureux, Diane. « Y a-t-il une troisième vague féministe ? ». *Cahiers du genre* vol. HS 1, n° 3 (2006) : 57–74.
- Maingueneau, Dominique. *Le Discours littéraire*, Paris : Armand Colin, 2003.
- Morrison, Toni. *A Mercy*. New York : Knopf, 2008.
- Moura, Jean-Marc, et Véronique Porra (dir.). *L’Atlantique littéraire. Perspectives théoriques sur la construction d’un espace translinguistique*. Hildesheim : Olms, 2015.
- Ribeiro, Orlando. *Opúsculos Geográficos*. Vol. III. Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- Sekula, Allan. *Fish Story*. Düsseldorf : Richter, 2002.
- Stistrup Jensen, Merete. « La notion de nature dans les théories de l’“écriture féminine” ». *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 11 (2000). Mis en ligne le 8 février 2005. <http://clio.revues.org/218> (10 avril 2018).
- Tamalet Talbayev, Edwige. *The Transcontinental Maghreb: Francophone Literature across the Mediterranean*. New York: Fordham University Press, 2017.
- Yaeger, Patricia. « Editor’s Colum: Sea Trash, Dark Pools, and the Tragedy of the Commons ». *PMLA* vol. 125, n° 3 (mai 2010) : 523–545.

**Jean-Marc Moura** is Professor of Francophone literatures and Comparative Literature at Paris Nanterre University, and a member of the *Institut Universitaire de France*. He specializes in Francophone and postcolonial literatures, literary exoticism, and humor in literature.

His latest works are: *Le Sens littéraire de l'humour* (Paris: P.U.F., 2010); *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (Paris: P.U.F., 3rd ed. 2013); with Vassiliki Lalagianni (eds.): *Espace méditerranéen : écriture de l'exil, migrations et discours postcolonial* (Amsterdam: Rodopi, 2014); with Véronique Porra (eds.): *L'Atlantique littéraire. Perspectives théoriques sur la construction d'un espace translinguistique* (Hildesheim: Olms Verlag, 2015); with Jean-Claude Laborie and Sylvie Parizet (eds.): *Vers une histoire littéraire transatlantique* (Paris: Classiques Garnier, 2018) ; with C. Forsdick and A.L. Milne (eds.): "L'ailleurs par temps de mondialisation", n° 16 of the electronic journal *Fixxion* (2018).



Margarita Alfaro

# Les voyages de l'immigration et de l'exil entre l'Amérique latine et l'Europe : Griselda Gambaro et Laura Alcoba<sup>1</sup>

**Résumé:** Le texte analyse les voyages de l'immigration et de l'exil dans les œuvres de fiction de deux écrivaines d'origine italo-argentine, Griselda Gambaro et Laura Alcoba, afin de montrer la dimension du voyage entre l'Europe et l'Amérique latine et ses conséquences tout au long d'un siècle. Finalement, le souvenir autobiographique du passé profile un espace littéraire interculturel en Europe écrit au féminin.

**Mots clés:** Voyage, études transatlantiques, littérature comparée, souvenir autobiographique

L'histoire littéraire de l'Atlantique a déjà été un objet d'étude dans l'ouvrage intitulé *Histoire des lettres transatlantiques. Les relations littéraires Afrique-Amériques* (Clavaron et Moura 2017), où les auteurs analysent les circulations, les échanges et les migrations qui donnent lieu à des littératures et à des transferts culturels ayant notamment une répercussion globale. Ils se servent de la dimension diachronique et cernent des spécificités en tenant compte de plusieurs modèles d'organisation intercontinentale. Sous ce prisme, notre sujet, qui portera sur la valeur réelle et symbolique des voyages de l'immigration et du voyage de l'exil entre l'Amérique latine et l'Europe, s'insère dans le contexte des œuvres de fiction de deux écrivaines d'origine italienne, nées en Argentine, illustratives d'une mosaïque de circulations liées à la notion du voyage.

Griselda Gambaro (née à Buenos Aires en 1928) et Laura Alcoba (née à La Plata en 1968) représentent deux générations et deux circonstances sociales et politiques différentes en Argentine depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Situés au XX<sup>e</sup> siècle, leurs récits prennent de la distance vis-à-vis des événements racontés qui, eux, ont lieu soit dans la première, soit dans la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle. Deux moments qui vont être problématisés et dont les encadrements sont très pertinents afin de mieux cerner la construction critique des œuvres.

---

1 Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i du ministère espagnol de l'Économie (MINECO), référence FFI2013-43483-R.

Griselda Gambaro évoque l'arrivée des immigrants italiens en Argentine, leur vie et les difficultés extrêmes qu'ils rencontrent afin de survivre dans leur pays d'accueil. Elle trace le portrait des vies de ses personnages, dominées par la misère, qui se confrontent au rêve d'une vie meilleure éloignée de leurs familles restées dans le pays d'origine. Gambaro écrit depuis plus d'une soixantaine d'années. Elle est très connue pour l'ensemble de sa production dramatique, qui représente la conception dramaturgique du *Teatro Abierto* et du théâtre éthique ; elle a aussi publié des romans, des contes et des récits : *Madrigal en ciudad* (1963), *El desatino* (1965), *Una felicidad con menos pena* (1967), *Nada que ver con otra historia* (1972), *Ganarse la muerte* (1976), *Dios no nos quiere contentos* (1979), *Lo impenetrable* (1984), *Después del día de fiesta* (1994), *Lo mejor que se tiene* (1997), *El mar que nos trajo* (2001), *Promesas y desvaríos* (2004), *A nadar con María Inés* (2005), sont quelques-uns des titres les plus significatifs. Gambaro habite en Argentine et écrit en espagnol, la langue du pays d'accueil de la génération de ses parents.

Laura Alcoba, quant à elle, évoque une réalité très différente en rapport avec la situation politique et ses conséquences en Argentine, dans les années 1960 et 1970, notamment pour ceux qui se sont confrontés au régime dictatorial. Elle décrit une génération qui, née en Argentine et ayant des origines italiennes, s'est adaptée à la nouvelle société d'accueil. Depuis 2007, Alcoba a publié plusieurs romans : *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), *Jardin Blanc* (2009), *Les Passagers de l'Anna C.* (2012), *Le Bleu des abeilles* (2013) et *Le Bal de l'araignée* (2017). Dans l'ensemble de son œuvre, le lecteur découvre ses souvenirs d'enfance en Argentine et par la suite en France, suite à son exil en 1978. Un exil provoqué par la position politique de ses parents lors de la dictature militaire. Sa langue d'écriture est le français, la langue de l'exil. Elle habite à Paris.

D'un point de vue théorique, notre réflexion se focalise sur le concept d'*épistémologie du Sud* tel qu'il est développé par Boaventura de Sousa Santos (2015). Cet auteur montre la pertinence analytique, dans la construction des récits autobiographiques de fiction, des circonstances défavorables auxquelles doivent faire face les groupes sociaux ayant été historiquement victimes d'une situation socio-économique de crise et d'une situation politique adverse. Le Sud, l'Italie et l'Argentine, d'après notre corpus de travail, incarne la métaphore de l'inadéquation, de la souffrance et de la solitude, au sens réel et au sens figuré, qui se perpétue de génération en génération. L'on pourrait penser finalement que les articulations sociales changent du fait que le dernier déplacement auquel nous ferons référence, et qui est exprimé en termes d'exil dans un autre pays, la France, peut servir à la nouvelle génération italo-argentine pour la mise en scène d'une autre modalité d'intégration sociale qui annonce une vision du monde plurielle. Le dernier roman analysé montre que l'éloignement du Sud favorise un autre ordre de vie

pour les personnages principaux en dehors des contraintes sociales, économiques ou politiques rencontrées au départ. Un nouvel horizon est ébauché malgré les difficultés. Celui-ci passe par l'accès à la formation et l'acquisition d'une autre langue et d'une autre culture sans pour autant renoncer à l'identité première, l'italianité. C'est dans l'effet des distances spatiale et temporelle que surgira, dans les deux cas, une autofiction libératrice et salvatrice du passé. L'expérience du Nord, malgré l'exil, incarne une transformation du Sud.

En tenant compte de ces données, notre analyse portera de manière simultanée sur trois noyaux conceptuels : le voyage intercontinental, le rapport de filiation père-fille, les personnages féminins étant les plus représentatifs du récit, et le souvenir du passé. Ces trois éléments établissent un fil de continuité entre les deux auteures, inhérents aux trois romans et illustratifs de trois moments problématiques de l'évolution sociale et existentielle des individus impliqués à l'intérieur de la fiction. Dans les trois cas il s'agit de romans écrits grâce au besoin de deux auteures de récupérer la mémoire de tous ceux qui, par leurs vies, ont contribué à modeler un meilleur avenir en Argentine ou ailleurs, à cause de leurs luttes sociale et politique.

## 1 Griselda Gambaro

*El mar que nos trajo* (2001) est un roman à la troisième personne où le narrateur raconte les différents voyages des protagonistes lors de leur départ d'Italie pour arriver en Argentine, ainsi que lors du voyage de retour en Italie, entrepris par le personnage focal, Agostino, du point de vue de sa fille, Natalia, et de sa mère, Luisa, personnages principaux, dont les vies se déroulent en Argentine. Le roman est articulé autour du voyage comme élément de séparation, de mort et de renaissance (Cannavacciuolo 2012, 23–30). L'ensemble offre une architecture équilibrée où l'action évolue de manière linéaire. Les coordonnées temporelles et spatiales sont minutieuses, les détails (mois, jours, heures) sont nombreux et le lecteur suit chaque événement de manière rigoureuse. Dans l'ensemble, l'œuvre tient à rompre le silence autour de tous les événements inconnus ou non-dits jusqu'au moment de l'écriture (Scarabelli 2016, 116–146).

En effet, une partie importante de la galerie des personnages est structurée autour d'Agostino, jeune homme de 19 ans qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en 1889, après s'être marié en Italie avec la jeune Adele, entreprend un voyage en bateau en partance de Gênes. Il arrive en Argentine dans l'objectif de trouver un meilleur avenir, dans une quête personnelle de l'Eldorado. Il quitte son île italienne d'Elbe où la vie est dominée par la misère et le manque de possibilités dans l'espoir d'améliorer son style de vie.



À Buenos Aires, l'oubli et la distance sont les éléments essentiels pour se faire une autre vie personnelle. Il fonde une nouvelle famille et se confronte à une vie où le travail, très exigeant, et la fatigue dominent toute son existence. De sa relation avec Luisa, jeune Italienne elle aussi immigrée en Argentine, naît une fille, Natalia, qui sera pour lui le moteur de son existence. Il l'appelle *Barquita mía* [mon petit bateau] afin de signifier sa tendresse envers elle. Or, les frères de sa femme l'obligent à retourner en Italie, et ce retour change sa vie inexorablement. Le retour à Buenos Aires devient impossible. En Italie, il retrouve sa femme, avec qui il conçoit un enfant, Giovanni. La vie d'Agostino reste divisée entre deux continents et la nostalgie ne le quitte plus jamais. Il regrette notamment Natalia, et il ne sera plus heureux. Avant de mourir, Agostino demande à son fils de prendre contact avec elle ; Giovanni le fera d'abord par lettre. Mais ensuite, il se rendra en Argentine où il rencontrera finalement sa sœur Natalia.

En Argentine, Luisa, la mère de Natalia, souffre de l'abandon d'Agostino et s'enfonce dans la douleur. Sa vie se dissout peu à peu ; elle travaille sans arrêt et toute sa vie se passe à l'intérieur d'espaces fermés, isolés et obscurs. Les lieux sans horizon montrent l'intérieur et le flux de pensées du personnage. Malgré elle, Luisa se voit obligée de refaire sa vie et de fonder une nouvelle famille avec un autre Italien, immigré lui aussi. Ils auront deux filles, Isabella et Agostina, qui meurt à l'âge de trois ans d'une maladie terrible, symbolisant à nouveau la souffrance et la rupture avec Agostino. Luisa meurt aussi, épuisée par la charge inhumaine de travail. Sa vie s'arrête, mais c'est Natalia et ses filles qui, par la suite, vont essayer de trouver une issue à leurs conditions de vie marquées par la misère et les difficultés. La mosaïque de personnages féminins annonce le pouvoir et la force de toute une nouvelle génération qui se sépare des contraintes patriarcales.

Le roman se termine sur la rêverie de Giovanni, qui a dû interrompre ses voyages à cause de la guerre de 39. Il se souvient en regardant la mer de Natalia et de son père et manifeste, malgré le profond sentiment de déchirure, une occasion de bonheur au moyen de l'imagination. Un bonheur impossible à saisir dans la vie réelle :

Giovanni, muy cerca de la orilla, movió unas piedras con el pie, contempló el mar, pensando en Natalia, en esos encuentros que habían tenido durante años hasta que estalló la guerra. Él había conocido a Giacinto, ese hombre tan basto, un poco tonto, y nunca pudo explicarse cómo Natalia se había casado con él, una mujer enérgica y despierta, con esa expresión intensa en los ojos verdes que le recordaban a los de su padre. Tanto se lo recordaba que Agostino se hacía presente en esos ojos, compartiendo el color y las sombras. En cada viaje había visto la pobreza de la casa, la pieza oscura, la máquina con los pantalones para coser, y él que se consideraba pobre pero tenía su casa propia (y el horizonte del mar) había valorado doblemente las comidas suntuosas en carnes que ella le preparaba. Miró al mar y se preguntó si Natalia estaría reunida con su padre y la congoja de su corazón le hicieron decir sí, que la muerte es la puerta que se abre a lo imposible. Si tiene algún sentido, la muerte, es la de

permitirnos la libertad de los deseos. Y lo imposible era esa barca que veía a lo lejos, navegando serena en el mar, con dos diminutas figuras en cubierta, Natalia y Agostino juntos. Y en esa ubicuidad posible de la muerte, estaría también Natalia con su madre, con todos los seres que ella había amado y que él no conocía (con su pequeña hermana Agustina, con Nino en una vida feliz ...). Eso pensó mirando el mar.

[Giovanni, tout près du rivage, remua du pied quelques cailloux, il contempla la mer, en pensant à Natalia, à ces rencontres qui avaient eu lieu pendant des années jusqu'à ce que la guerre éclate. Il avait connu Giacinto, cet homme si rustre, un peu simple, et ne s'était jamais expliqué comment Natalia, cette femme énergique et vive, avec cette expression intense dans ses yeux verts qui lui rappelaient ceux de son père, avait pu l'épouser. Elle le lui rappelait tellement qu'Agostino devenait présent dans ces yeux, en partageant la couleur et les ombres. À chaque voyage, il avait vu la pauvreté de la maison, la pièce sombre, la machine avec les pantalons à coudre et lui, qui se considérait pauvre mais avait sa propre maison (et l'horizon de la mer), avait doublement apprécié les repas si riches en viande qu'elle lui préparait. Il regarda la mer et se demanda si Natalia se trouvait réunie avec son père et l'angoisse de son cœur lui fit dire oui, la mort étant la porte qui s'ouvre sur l'impossible. Si elle a un sens quelconque, la mer, c'est de nous permettre la liberté des désirs. Et l'impossible était cette barque qu'il voyait au loin, naviguant sereinement sur la mer, avec deux minuscules silhouettes sur le pont, Natalia et Agostino ensemble. Et dans cette possible ubiquité de la mort, Natalia retrouverait aussi sa mère et tous ceux qu'elle avait aimés et que lui, il ne connaissait pas (sa petite sœur Agustina, Nino dans une vie heureuse...) Voilà ce qu'il pensa en regardant la mer<sup>2</sup>.] (Gambaro 2001, 152-153)

En quittant l'Argentine, Agostino prend avec lui une photo de sa fille qui, à partir de ce moment, sera l'inspiration de sa vie quotidienne jusqu'à la fin de sa vie (Gambaro 2001, 32).

En Italie le fils d'Agostino reçoit l'ordre d'aller à la rencontre de sa sœur. Il fait le voyage, et quand il rencontre Natalia à Buenos Aires, il lui transmet le message de leur père : la distance peut être grande mais les sentiments et le souvenir rattachent les personnes. Les bateaux aussi. Natalia découvrira avec Giovanni le bateau qui servait de pont entre les deux continents et entre les deux réalités culturelles :

Natalia miraba con los ojos de Agostino. Él había recorrido el barco, debió conocerlo como su propia casa, tal vez había baldeado la cubierta antes del amanecer, lustrado los bronce, arrojado las maromas para afianzarlo al muelle; en su primer y único viaje hacia el destino que la engendraría, había contemplado la ciudad, quizás de casas más bajas, el río amarrado. Lo sintió cerca y hasta sintió cerca el mar, que conocería poco antes de morir. [...] Hacía la medianoche, a punto de partir, Giovanni abrazó a Natalia fuertemente. Permaneció callado mientras los marineros los despedían a grandes voces desde la cubierta, y para los niños, para Natalia e Isabella ésa fue una fiesta que no olvidaron nunca. Antes de reiniciar

---

2 Traduction d'Éric Pardos Véglia.

a pie el camino hacia la casa, la más pequeña de las hijas de Isabella volvió la cabeza y dijo, con un suspiro: – ahí está el barco.

[Natalia regardait à travers les yeux d’Agostino. Lui, il avait parcouru le bateau, il devait le connaître comme sa propre demeure, sans doute avait-il lavé le pont avant le lever du soleil, astiqué les bronzes, lancé les gros cordages pour l’amarrer au quai ; lors de son premier et unique voyage vers le destin qui conduirait à sa naissance à elle, il avait contemplé la ville dont les maisons étaient peut-être plus basses, et la rivière aux teintes marron. Il le sentit tout près, et même il sentit la mer, qu’il connaîtrait juste avant de mourir. [...] Vers minuit, sur le point de partir, il étreignit fortement Natalia. Il resta silencieux pendant que les marins leur disaient au revoir à grands cris depuis le pont, et pour les enfants, pour Natalia et Isabella, ce fut une fête qu’ils n’oublièrent jamais. Avant de repartir à pied vers la maison, la fille cadette d’Isabella tourna la tête et dit, avec un soupir : – Il est là-bas, le bateau<sup>3</sup>.] (Gambaro 2001, 148–149)

D’un point de vue symbolique, le pays d’origine, l’Italie, peut être compris comme la métaphore de la contrainte qui sera transmise dans un premier moment à sa fille, Natalia. Par la suite, les autres figures féminines, la fille de Natalia, Isabella, et plus tard la fille de celle-ci, devront rompre avec les contraintes socio-culturelles et économiques et aller au-delà du déterminisme social du Sud. Le constat d’une absence, celle du père éloigné, et par la suite la récupération de sa mémoire, conduisent le lecteur vers la création d’un encadrement orienté vers l’écoute et le dialogue. Le roman, dès la perspective énonciative, est articulé sur une forte articulation dialogique, ce qui renforce la volonté de quête d’un espace polyphonique.

## 2 Laura Alcoba

Laura Alcoba aborde la question du voyage et de la révolution dans son roman *Les passagers de l’Anna C.* (2012). Elle y évoque une manifestation singulière du voyage de nature politique en rapport avec le contexte de la révolution cubaine en Amérique latine à la fin des années 1960<sup>4</sup>. L’auteure expose, à la 3<sup>e</sup> personne du singulier, des souvenirs d’un passé où son père et sa mère ont participé à la Résistance en tant que militants révolutionnaires. Du point de vue des événements, un groupe de cinq jeunes gens, après avoir abandonné de manière clandestine leur pays, l’Argentine, se lancent dans un voyage d’initiation à la Révolution cubaine et à la formation à la guérilla. De même, Laura Alcoba, l’auteure, née lors de ce

<sup>3</sup> Traduction d’Éric Pardos Végliá.

<sup>4</sup> Pour une étude plus approfondie de ce roman, nous renvoyons à notre analyse (Alfaro 2018).

même voyage, prend en charge une voix intradiégétique dont le but est de mettre en question la mission politique d'un groupe de jeunes militants qui, très naïvement, voulaient changer le monde.

Du point de vue formel, nous découvrons un récit de fiction articulé autour de trois parties. En outre, une série d'éléments paratextuels encadrent la fiction. Ces éléments sont de nature différente et illustrent les traits d'objectivité et de vraisemblance que renferme la narration. Ainsi l'auteure place-t-elle une dédicace, une photo et une citation à l'ouverture du roman (Alcoba 2012, 13).

L'écriture surgit donc du désir de l'auteure de dévoiler une histoire inconnue :

Le goût du secret qu'a cultivé toute une génération de révolutionnaires, voilà ce à quoi je me suis d'abord confrontée. Discrétion et clandestinité. En toute circonstance, occultation, feintes et faux-semblants. On peut dire que c'est réussi, oui. Les mémoires des uns et des autres semblent s'y être au bout du compte pas mal égarées. Mais je connais un peu ces jeux de piste et de masques, alors je vais tenter de retrouver l'histoire qui y est longtemps restée cachée et muette. (Alcoba 2012, 15–16)

Le voyage aura lieu entre le mois de septembre 1966 et la fin du mois de mai 1968, quand les personnages principaux rentrent en Argentine, leur pays natal. Après un grand détour, ils arrivent à Gênes. Ici, ils embarquent sur l'*Anna C.*, navire qui les mène à Buenos Aires. Pendant la traversée, ils ont récupéré l'image des leurs aïeux qui avaient laissé l'Europe pour se rendre au Nouveau Monde.

Une fois arrivés en Argentine, les protagonistes vont reprendre leur activité politique clandestine. L'auteure raconte ses souvenirs dans son premier roman publié, *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), où ses parents, Manuel et Soledad, participent au groupe Los Montoneros, confronté à la dictature militaire. Son père sera arrêté et jeté en prison, et sa mère quittera l'Argentine afin d'échapper à la prison, voire à la mort. Le destin de sa mère, réfugiée en France, à Paris, sera finalement le destin de Laura qui, à l'âge de 10 ans, quittera elle aussi La Plata pour rencontrer sa mère et commencer une nouvelle vie en tant que réfugiée politique. Laura raconte ses premières expériences dans la société d'accueil et ses premiers contacts avec la langue française dans son roman *Le Bleu des abeilles* (2013)<sup>5</sup>.

Or, dans son dernier roman publié, *La danse de l'araignée* (2017), elle revient sur ses souvenirs d'adolescence à Paris mais d'un point de vue très particulier, alors qu'elle vit avec sa mère et une amie de sa mère, elle aussi réfugiée, Amalia. Notre protagoniste, qui prend en charge l'écriture, évoque le rapport établi avec

---

5 Cf. notre analyse du premier roman de l'auteure et de son roman *Le Bleu des abeilles* (2013), dans lequel elle décrit ses souvenirs d'enfance, tout d'abord à La Plata, où elle mène une vie caractérisée par la clandestinité, puis durant son exil en France, où elle doit s'intégrer dans la société d'accueil et apprendre la langue française (Alfaro 2016, 329–345 ; 2015, 25–28).

son père qui se trouve en prison en Argentine. Ce roman, *La danse de l'araignée*, se sert de la première personne et situe le lecteur dans la lignée des souvenirs des romans précédents. La voix énonciative se souvient du temps de son adolescence sur un ton innocent et acidulé à la fois ; elle vient de quitter avec sa mère le Blanc-Mesnil, la banlieue parisienne où elles habitaient depuis son arrivée en France, car elles se sont installées à Bagnolet, aux portes de la capitale. Le contexte socio-politique annonce une nouvelle ouverture et se profile au moment des élections présidentielles disputées entre Valéry Giscard d'Estaing et François Mitterrand, ce dernier remportant la victoire. Pendant cette étape, les souvenirs du passé argentin continuent à être très présents. Les personnages représentent les deux continents. Sa mère et son amie Amalia évoquent les souvenirs du passé et les mœurs argentines. Laura, cependant se situe à la charnière d'une nouvelle construction identitaire.

Du point de vue narratif, et tout au long de quatorze tableaux, nous assistons à l'évolution personnelle et existentielle de Laura qui poursuit sa formation secondaire dans un nouveau collège, le CES Travail. C'est ici qu'elle découvre une nouvelle galerie de camarades qui représentent une pluralité sociale et culturelle. Fatou et Sagar, d'origine africaine, lui font découvrir les changements physiques en rapport avec son âge. Clara et Line se détachent des autres par leur beauté, elles sont blondes et ont des yeux très clairs. Cependant, ce qui devient le fil le plus important, et qui s'entrelace avec le précédent, c'est le rapport établi avec son père depuis son exil en France. Tous les deux, père et fille, maintiennent leur contact vivant au moyen de lettres qu'ils échangent de manière régulière, tandis que son père continue à être en prison en Argentine, à La Plata. Nous assistons donc au processus de maturité de Laura malgré les difficultés de la distance :

Après un an et demi d'expérience, nous pouvons prévoir à deux ou trois jours près le temps qu'il faut à une feuille de papier glissée dans une enveloppe pour traverser l'Atlantique – nos estimations tombent de plus en plus juste. Mais pour en arriver là, il nous a fallu beaucoup d'entraînement, quelques francs ratages et pas mal d'approximations [...] Mais quelques mois plus tard, quand j'ai lu *Celle-ci devrait te parvenir le jour de ton anniversaire*, il avait vu juste, la lettre était arrivée à la bonne date, le 10 avril 1980, pile pour mes douze ans, par le courrier du matin. (Alcoba 2017, 15)

Laura qualifie cette expérience de *tir à l'arc*, elle regrette son père et établit un lien très profond avec lui (Alcoba 2017, 16). Ils nourrissent leurs secrets, qui ne sont pas partagés avec sa mère. Notamment, son père développe son imagination avec l'histoire de la mygale argentine de compagnie, qui donne son titre au roman, et l'inquiétude en faveur de nouvelles connaissances. Le père de Laura manifeste régulièrement sa préoccupation envers les lectures de sa fille, de même qu'il l'avait déjà fait dans le roman précédent (Alcoba 2017, 65).

Laura, de son côté, s'exerce à la traduction ; elle reprend des poèmes de Paul Verlaine ou de Théophile Gautier, les auteurs qui font partie de son programme de français. C'est ainsi qu'elle prend conscience des difficultés d'expression, car elle est obligée de n'écrire qu'en espagnol si elle ne veut pas que sa lettre, qui doit passer le contrôle de la police argentine, disparaisse.

Sa mère cependant est chargée de la motiver à apprendre des langues : c'est pour cela qu'elle a voulu qu'elle apprenne l'allemand (Alcoba 2017, 93). Laura profite de cette situation de privilège. Elle adore l'allemand, ses déclinaisons, le neutre et les corrections de sa prononciation effectuées par son professeur (Alcoba 2017, 102). Elle prend conscience de la richesse de vivre dans un entourage qui favorise l'interculturel au moyen de l'ouverture au plurilinguisme.

Soudain, une lettre annonce des changements très importants dans leurs vies. Le père est libéré et Laura réalise avec douleur le rapport problématique entre son père et sa mère :

Depuis longtemps déjà, il y a quelque chose que je sais sans savoir, quelque chose que j'ai appris et reconstitué par bribes, ces dernières années : au moment où mon père a été arrêté, il y a plus de six ans, mes parents étaient en train de se séparer. Voilà pourquoi c'est à moi que mon père écrit toutes les semaines. Et presque jamais à ma mère. Parfois, il me pose des questions à son sujet – mais entre eux, ils ne correspondent presque pas » (Alcoba 2017, 119–120).

Par la suite les sentiments en rapport avec sa situation de division et de déchirure se déclenchent : le bonheur face aux larmes, la honte et la peur. Laura ajoute :

Mais je ne sais très bien que je ne pleure pas seulement de joie.  
Je pleure tout ce que je n'ai pas pleuré avant.  
Je pleure la peur aussi bien que l'attente. Je pleure tout ce qui s'est passé là-bas. Je pleure pour nous mais aussi pour tous les autres. Pour tout ce que je sais et pour ce que j'ignore encore. (Alcoba 2017, 139)

Les derniers paragraphes du roman décrivent l'arrivée de son père en France :

C'est étrange de voir mon père après tout ce temps. Je ne saurais pas dire s'il a changé, lui. En fait, j'ai l'impression de le voir pour la première fois. Il est là, devant moi. Je sais qui il est pourtant et je ne le reconnais pas tout à fait. Comme ça arrive parfois, dans les rêves – c'est bien mon père mais à la fois on dirait quelqu'un d'autre. Son écriture petite et ronde, la forme des mots que durant tout ce temps il a tracés sur des centaines de feuilles de papier me sont plus familières, je crois, que son visage. (Alcoba 2017, 142)

Une arrivée laissant derrière le Sud réel et symbolique. La narration nous a décrit un fait et nous introduit dans un acte rhétorique du personnage principal. Ce voyage libère donc la contrainte initiale du père, déterminée par une appartenance

idéologique, et laisse le lecteur imaginer un nouveau scénario. Un nouveau cadre dont Laura deviendra le principal actant.

### 3 Conclusion

Griselda Gambaro et Laura Alcoba activent dans leurs œuvres de fiction les souvenirs de leurs familles et de leurs parents ainsi que les circonstances sociales, économiques et politiques, et donc de leurs origines. Gambaro reprend les expériences des voyages des immigrants de sa famille en Argentine où les personnages féminins sont porteurs des histoires et, par conséquent, de la mémoire d'un peuple qui, une centaine d'années plus tard, acquiert une identité autre, capable d'évoluer en fonction de nouveaux défis (Gambaro 2001, 156). La figure du père éloigné et réintégré au pays natal, espace d'isolement et de misère, favorise la présence des femmes pour qui le roman offre un espace d'initiation et de formation en dépit de l'organisation patriarcale dominante, dont elles parviennent peu à peu à se détacher.

De roman en roman, Alcoba évoque, par le recours à une énonciation autobiographique au féminin, les souvenirs de la génération de ses parents. Elle laisse entrevoir qu'il y a deux fonctions importantes du roman. D'un côté, la réappropriation de la mémoire au moyen du témoignage de ceux qui ont participé à l'aventure de la révolution. Et, d'un autre côté, la volonté de vraisemblance et la nécessité d'enregistrer tous les faits et même les dates les plus marquantes.

Sans doute, la valeur profonde de ces trois récits de fiction est la possibilité de faire perdurer le témoignage intergénérationnel et d'introduire une réflexion à propos de l'évolution sociale et politique en Argentine. Finalement, de nos jours, et après un siècle de voyages entre les deux continents, une nouvelle épistémologie, incarnée par le personnage féminin du dernier roman analysé, s'impose en faveur de l'interculturel et de l'ouverture (Rondeau 2013).

Si Gambaro exprime et décrit une vision du passé en rapport avec la situation des immigrants en Argentine, Alcoba représente actuellement une manifestation littéraire singulière, le phénomène complexe de la littérature interculturelle en Europe écrite au féminin où les croisements et l'hybridation se transforment en piliers herméneutiques.

## Bibliographie

- Alcoba, Laura. *Manèges. Petite histoire argentine*. Paris : Gallimard, 2007.
- Alcoba, Laura. *Les Passagers de l'Anna C*. Paris : Gallimard, 2012.
- Alcoba, Laura. *Le Bleu des abeilles*. Paris : Gallimard, 2013.
- Alcoba, Laura. *La Danse de l'araignée*. Paris : Gallimard, 2017.
- Alfaro, Margarita. « Laura Alcoba: la rememoración de los orígenes en lengua francesa ». *Dossier de Literatura Femenina Migrante. Quimera. Revista de Literatura* n° 384 (2015) : 25–28.
- Alfaro, Margarita. « Laura Alcoba et ses souvenirs d'enfance. Les langues de la clandestinité et de l'exil ». *Plurilinguisme dans la littérature française*. Alicia Yllera et Julián Muela Exquerra (dir.). Berne : Peter Lang, 2016, 329–345.
- Alfaro, Margarita. « El viaje de la Revolución en América latina. Cuba: del sueño a la realidad ». *Un viaje literario por las islas*. Javier Rivero et Alba Diz (dir.). Madrid : Editorial Síntesis, 2018 (sous presse).
- Cannavacciuolo, Margherita. « Viajes y tramas simbólicas. *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro ». *Revolución y Cultura* 2 (avril–mai–juin 2012) : 23–30.
- Clavaron, Yves, et Jean-Marc Moura (dir.). *Histoire des lettres transatlantiques. Les relations littéraires Afrique-Amériques*. Bécherel : Perséides, 2017.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del Sur*. Mexico : Clacso Coediciones, 2009.
- Gambaro, Griselda. *El mar que nos trajo*. Buenos Aires : Editorial Norma, 2001.
- Rondeau, Dany. « Une épistémologie interculturelle comme condition du pluralisme ». *The Tocqueville Review/La Revue Tocqueville* vol. 34, n° 1 (2013) : 43–63.
- Scarabelli, Laura. « *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro: una lectura transgeneracional ». *Gamma* XXVII, 56 (2016) : 133–144.

**Margarita Alfaro** is a tenured professor at Madrid Autonomous University, where she teaches Contemporary French Literature and Francophone Literatures. She heads the ELITE research group (*Étude des Littératures et Identités Transnationales en Europe*), which focuses on the study of French-speaking intercultural literature in Europe. She participated in the collective work *Passages et Ancrages. Dictionnaire des écritures migrantes en France depuis 1981* (Paris: Champion, 2012) with entries about four writers from Eastern Europe: Matei Vișniec, Rouja Lazarova, Eva Almassy, Oana Orlea. More recently she has edited publications on intercultural literature in Europe and feminine xenographies: *Paseos literarios por la Europa intercultural* (Madrid: Calambur, 2012), *éliminer Xenografías femeninas en Europa. Atlas literario intercultural* (Madrid: Calambur, 2014) and *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (Bruxelles: Peter Lang, 2020).





Vassiliki Lalagianni

# Migration, mémoire et multiculturalisme en Méditerranée : les écrivaines de la diaspora libanaise

**Résumé:** L'œuvre des écrivaines de la diaspora libanaise Etel Adnan et Evelyne Accad porte en elle le poids de l'histoire collective ; en même temps, elle est mise en relation avec un désir de sortir de la surdétermination du passé et de ses représentations. Avoir passé les frontières d'autres cultures, avoir pénétré la toile d'une autre langue transforme la vision que l'on garde du passé et aboutit à une sorte de « nomadisme cosmopolite ».

**Mots clés:** migration, guerre, mémoire, retour, multiculturalisme

Au Liban, où une guerre civile<sup>1</sup> s'était déclarée en 1975, plusieurs écrivaines libanaises ont reflété dans leurs textes les atrocités de la guerre, la division du pays entre chrétiens et musulmans, ainsi que les exils que la situation a provoqués : « [...] all the Lebanese literature written during and after the civil war is a work of processing memory » (Neuwirth et Pflitsch 2001, 15). Fortement ancrée dans une relecture du passé, l'œuvre d'écrivaines de la diaspora libanaise comme Vénus Khoury-Ghata, Evelyne Accad, Abla Farhoud, Nadine Ltaif, Etel Adnan et bien d'autres, fait partie de cette littérature mémorielle qui, n'étant pas directement autobiographique, communique pourtant une connaissance de son auteur et de son parcours. L'œuvre de ces écrivaines porte en elle le poids de l'histoire collective, mais elle est également très souvent mise en relation avec un désir de sortir de la surdétermination du passé et de ses représentations. Avoir passé les frontières d'autres cultures, avoir pénétré la toile d'une autre langue transforme la vision que l'on garde du passé et aboutit à une sorte de « nomadisme cosmopolite », d'après les paroles d'Etel Adnan. Deux auteures en particulier, Evelyne Accad et Etel Adnan ont écrit leurs textes hors du Liban, c'est-à-dire dans une situation migratoire et exilique.

Etel Adnan, poétesse, écrivaine et peintre, a quitté le Liban après le début de la guerre civile. Actuellement, elle vit à Paris et elle voyage souvent en faisant de

---

1 La guerre du Liban était également une guerre régionale, et même internationale car nombre d'autres puissances y ont joué un rôle majeur (Nikro 2012, 10). Mais je la qualifie ici de « guerre civile » en suivant l'exemple des intellectuels et des écrivains éminents qui utilisent cette appellation (Nikro 2012 ; Haugbolle 2010 ; Neuwirth et Pflitsch 2001).

longs séjours à Sausalito, en Californie, et à Beyrouth. Née au Liban en 1925 d'un père syrien, officier d'état-major de l'Empire ottoman, et d'une mère grecque de Smyrne, Etel a vécu son enfance à Beyrouth. Elle parle le grec comme langue maternelle, mais aussi le français, car dans la famille on se parle en français ; elle est scolarisée à l'école française dirigée par des religieuses pour qui parler arabe est une faute. C'est son père qui lui apprend l'arabe, langue qu'elle pratique quand elle se trouve au Liban. La famille quitte le pays au début de la guerre civile et s'installe à Paris. Étudiante à Berkeley, elle apprend l'anglais et se lance dans la peinture pour résoudre les rapports conflictuels des différentes langues qui la traversent, comme elle le confesse. Mais pendant toute sa vie elle pratique le bilinguisme, en écrivant en français et en anglais et en assurant l'autotraduction d'une langue à l'autre.

Ayant vécu dans de nombreux lieux sur trois continents, Adnan a trouvé son inspiration dans ses expériences transnationales, qui lui ont inspiré la production d'un corpus de travaux littéraires notables, traduits dans plusieurs langues. Très récemment, en janvier 2014, Etel Adnan a été nommée chevalier des Arts et des Lettres de la République française, lors d'une cérémonie qui a eu lieu à l'Institut du Monde Arabe à Paris. Il semble donc que l'institution littéraire en France la considère comme une écrivaine francophone, tandis que les Américains, l'incluent dans la liste des auteurs arabo-américains éminents. Etel Adnan a publié de nombreux recueils de poésie, des essais, des textes autobiographiques, un récit de voyage, des romans. Elle a publié aussi des livres d'art où elle pratique le *visual reading* de ses poèmes. Elle a en outre réalisé de nombreuses expositions à New York, à Paris, à Beyrouth. Elle a également écrit des pièces de théâtre et des performances. Il s'agit d'un théâtre pacifiste, souvent un théâtre de critique sociale. Ses pièces se préoccupent des relations entre l'Orient et l'Occident et des conflits armés qui ensanglantent la région. Avec la pièce *Like a Christmas Tree*, Etel Adnan met en scène la guerre du Golfe. L'important pour elle, c'est de faire entendre un point de vue non occidental sur le Proche-Orient, de mettre en valeur les points communs plutôt que les différences qui séparent peuples et individus.

Le roman *Sitt Marie Rose*, publié en 1977, en pleine guerre, aux Éditions des Femmes à Paris, est traduit dans une dizaine de langues et s'est vu décerner le prix France-Pays Arabes. Le roman est connu pour sa critique des conditions sociales et politiques du Liban, mais aussi pour sa forte analyse féministe. Il met véritablement en scène la guerre civile libanaise à partir d'une histoire vraie, celle de Marie Rose Boulos, femme éprise de justice et d'égalité, qui s'est battue pour l'émancipation des femmes au Liban et qui, finalement, à cause de ses croyances (elle était gauchisante et pro-palestinienne), a été kidnappée et assassinée par de jeunes miliciens chrétiens. C'était en 1976, la guerre civile libanaise durait depuis un an, et Etel Adnan a appris cette mise à mort à Paris, où elle vivait alors ; et c'est

là qu'elle a écrit ce roman, « en trois jours et trois nuits ». Le texte met l'accent sur la guerre, les haines identitaires et l'absurdité de la vie au Liban à cette époque ; en même temps, il critique divers aspects de la culture libanaise, y compris la xénophobie et le rôle de la femme dans la société.

Toute sortie de guerre pose la question de la mémoire et de l'oubli, question dont les enjeux se trouvent exacerbés dans le cas particulier des guerres civiles. Dans le cadre du Liban et de la guerre civile de 1975–1990, les gouvernements successifs d'après-guerre s'abstiennent de promouvoir toute commémoration de la guerre et tout débat public sur la question, attitude qui en vint à être décrite comme un phénomène d'amnésie à l'égard de la guerre civile, surtout après la loi d'amnistie de 1991, censée servir la réconciliation nationale. Face à l'absence de mémoire officielle<sup>2</sup> et à l'absence de commémoration, le devoir de mémoire a dès lors été entièrement porté par la société civile – intellectuels, artistes et associations, comme l'association « Mémoire pour l'avenir » (Nikro 2012, 3 ; Hauball 2010, 6).

La relation entre l'État et la mémoire – ou, tout aussi cruciallement, l'absence de mémoire – qu'il promet et les diverses voix qui émanent de la société civile se révèle primordiale dans le contexte libanais. Le travail de mémoire portant sur la guerre civile libanaise tel qu'il est articulé par les intellectuels et artistes de la société civile, exprime indéniablement une volonté d'opposition au silence étatique, et s'inscrit également dans un mouvement de dénonciation du silence dans lequel avaient choisi de s'enfermer la majorité des Libanais dès la fin de la guerre, encouragé par l'absence de mémoire officielle (El Maizi 2012, 207).

Le roman *Sitt Marie Rose* se révèle très important : il est le premier roman francophone à traiter de la question du conflit de 1975, et plus précisément de ses premières années. Etel Adnan revient à plusieurs reprises à la question de la guerre civile dans ses poèmes, même dans ses recueils les plus récents, et de ce fait, ceux-ci présentent un intérêt particulier en ce qu'ils cristallisent les préoccupations mémorielles que soulève toute sortie d'une guerre civile. Le roman montre les effets les plus dramatiques du confessionnalisme et du nationalisme extrême à travers le sort réservé au personnage de Marie Rose, institutrice dans une école pour enfants sourds-muets.

Le roman s'inspire de l'histoire de Marie Rose Boulos, une Syrienne qui avait immigré au Liban pour travailler dans une école pour enfants handicapés, tout en dirigeant des projets humanitaires dans les camps palestiniens de Beyrouth ; elle

---

<sup>2</sup> Myriem El Maizi explique le terme *official memory* d'après Ashplant, Dawson and Roper : « Le terme "mémoire officielle" renvoie à ces discours dominants ou hégémoniques qui soutiennent et aident à l'organisation de la mémoire et de la commémoration d'une guerre au niveau de l'État-nation » (El Maizi 2012, 207).

fut assassinée en raison du soutien qu'elle apportait à la cause palestinienne. Dans le roman d'Etel Adnan, la femme syrienne devient libanaise ; parmi ses assassins se trouve Mounir, son ami d'enfance, jadis amoureux d'elle et aujourd'hui milicien chrétien fanatique. Dans le roman, les enfants handicapés mentaux deviennent des enfants sourds-muets. Adnan explique cette transformation :

Pour moi, les sourds-muets représentent les peuples arabes... Je voulais montrer comment certaines valeurs culturelles qui, en temps de paix, ont leur bon côté, conduisent au génocide en temps de guerre. C'est l'aspect le plus dangereux du Proche-Orient... Je crois que mon livre traite de la mort physique et morale d'une ville. Il faudra beaucoup de temps pour se sentir innocent dans Beyrouth. (Accad 2007, 223)

Les peuples arabes deviennent des peuples subalternes, opprimés pendant des décennies par les puissances coloniales, qui se sont imposées au Proche-Orient. Selon Gayatri Chakravorty Spivak, le silence de l'individu subalterne contribue à la consolidation de l'héritage du colonialisme (1985). Les femmes aussi sont silencieuses dans ce roman, des femmes qui obéissent et qui subissent la discrimination de leur genre. Marie Rose, émancipée et active, qui lutte contre la guerre, la haine et la séparation des communautés au Liban, fait exception et marque tout le roman.

Thomas Foster note que *Sitt Marie Rose* souligne le thème de l'écriture du corps genré comme « crucial pour comprendre l'histoire récente du Liban, en démontrant le rôle essentiel de la répression idéologique des femmes dans le contexte des luttes politiques pour la formation nationale, l'affiliation religieuse et l'identité ethnique »<sup>3</sup> (Foster 1995,60).

La romancière associe la ville de Beyrouth – à laquelle elle est très attachée – à l'image d'une femme violée, victime de la guerre :

C'est la ville en tant que grand être qui souffre, trop folle et trop survoltée, et qui maintenant est matée, éventrée, violée, comme ces filles que les miliciens ont violées à trente ou quarante, qui sont folles dans les asiles, et que les familles, méditerranéennes jusqu'au bout, cachent au lieu de soigner... mais comment soigner la mémoire ?

Cette ville, comme ces filles, a été violée.

[...]

C'est ainsi que Beyrouth était devenue petit à petit une immense plaie ouverte : si l'on pouvait mesurer la souffrance au poids et au centimètre carré on aurait pu dire que la ville souffrait à cause des « événements » plus que ne l'avait fait tout autre ville du vingtième siècle : ni Berlin, ni Saïgon, ni Athènes, n'avaient subi la concentration de meurtres et de sadisme que cette ville s'était infligée. (Adnan 2010, 109)

---

3 C'est moi qui traduis.

L'espoir et la possibilité d'un renouveau seront représentés par l'image de la mer, par le bleu méditerranéen.

C'est dans des régions et des villes de la *mare nostrum*, la Méditerranée, qu'Adnan voyage entre juin 1990 et août 1992, surtout à l'occasion des expositions de peinture auxquelles elle participe. Dans son récit autobiographique *Des villes et des femmes. Lettres à Fawwaz*, publié en 2014 à Paris, Etel décrit son déplacement géographique d'une ville à l'autre, en visitant Barcelone, Aix-en-Provence, l'île grecque de Skopelos, Murcie, Amsterdam, Berlin, Beyrouth, Rome et encore Beyrouth. Le livre est composé de neuf lettres qu'Etel envoie de chaque ville à son ami, l'intellectuel libanais Fawwaz Traboulsi. Il s'agit d'un « nomadisme textuel » (Ouyang 2001, 75) où Adnan, bien que présentant la vie quotidienne et intellectuelle de chaque ville, revient, presque dans chaque lettre, à Beyrouth. On dirait que chaque ville est une étape qui la rapproche de Beyrouth. Je cite à titre d'exemple, ce qu'elle écrit de Skopelos où elle a passé trois semaines chez des amies :

Les survivances du passé dans l'île comme dans le reste de la Grèce, sont attachantes [...]. Et je ne peux, retenue sur une île pour les deux derniers jours qui me restent à passer ici, que regarder plus longuement la mer. Le vent frais d'un début de septembre éveille de vieux souvenirs. Des rochers du café Ajram à Beyrouth (café détruit depuis très très longtemps). Et l'odeur des orangers brûlés cinquante ans plus tard au napalm. Notre mémoire à nous est tissée de guerres. (Adnan 2014, 36, 42)

Le phénomène qu'est Beyrouth nous enveloppe jour et nuit. Il a scellé notre vie dans ses détails les plus intimes et le besoin de revenir à nos origines est si fort que nous nous jetons dans le souffle de sa fournaise avec bonheur. (Adnan 2014, 102–103)

Adnan en revient toujours au Proche-Orient, un Proche-Orient riche dans sa diversité ethnique et religieuse<sup>4</sup>. Le pluralisme et la diversité mélangés au désir de vie, d'amour et de réconciliation se trouvent au centre de son écriture.

Romancière de la diaspora libanaise aux États-Unis, Evelyne Accad est professeure émérite de littérature comparée à l'Université de l'Illinois, où elle a enseigné les littératures francophones. Née à Beyrouth en 1943, elle a immigré en France avec sa famille quand la guerre a éclaté. Elle avait 22 ans. De mère suisse et de père libanais né en Égypte, Evelyne a reçu une éducation protestante rigide à Beyrouth, ville qui, à l'époque, était la plus cosmopolite du Proche-Orient. À l'école mais aussi à la maison, on parlait français, et la jeune fille maîtrisait mal l'ar-

---

4 « In Beirut it was puzzlement and everyday life, in Damascus it was magic and recreation. In Beirut I was a little Christian. In Damascus I was at the door of the Islamic World. » (Adnan 1990, 11).

abe, qu'elle avait étudié comme seconde langue, tard dans son adolescence. Par la suite elle voyage aux États-Unis pour faire des études. Elle publie ses ouvrages en français ou en anglais et elle pratique l'autotraduction d'une langue à l'autre. Dans son roman *Coquelicot du massacre* (1988), elle déclare à travers sa protagoniste, de manière quasi-autobiographique : « Je me sens très Libanaise » (154). Elle parle souvent dans ses écrits de son bilinguisme et de son identité plurielle :

[...] avec l'éclatement de la guerre au Liban, j'ai commencé à saisir de manière plus aigüe, plus nette, avec un sentiment d'intensité et d'urgence, l'importance de l'identité liée à la langue. Mais je ne partage pas le sentiment de nombreux écrivains nord-africains de la Diaspora qui parlent de leur écartèlement entre deux cultures, leur déchirement et leur malheur dans l'« Entre-deux ». Moi j'insiste sur la valeur du mélange, de l'hybridation, et souligne le cosmopolitisme, l'enrichissement, la tolérance, l'ouverture d'esprit qu'on y gagne. (Accad 2007, 227)

C'est dans son essai « Beirut: The City That Moves Me », publié en 2002, qu'elle décrit le mieux son affection pour le Liban : « I have a crazy nostalgia for Beirut [...]. I have never felt in exile in Beirut » (Accad 2002, 169). Dans cet essai, elle parle de sa découverte de la ville de Chicago, et explique comment cette ville lui fait reconnaître les complexités de sa propre identité : elle décrit Chicago comme une métropole tentaculaire où la richesse est évidente. Mais les gratte-ciels qui s'élancent en hauteur contrastent vivement avec les bidonvilles et les quartiers pauvres au sud de la ville.

Son expérience avec Chicago lui a permis d'analyser sa ville natale de Beyrouth avec ses divisions sociales, et sa banlieue sud qui se trouve également dans un cycle de brutalité et de disparité économique. Bien que l'exil ait permis à Accad de trouver des réponses à certaines questions philosophiques, d'autres ont surgi pour elle, des questions qui ne se seraient peut-être pas révélées si elle était restée au Liban. (Toman 2014, 89–90)

Accad écrit pour sa part :

Ayant vécu la guerre de première main mais aussi de loin, j'essaie d'expliquer sa cruauté de façon scientifique et existentialiste. Comme les mêmes oppressions qui ont provoqué ma fuite du Liban à l'âge de 22 ans sont étroitement liées au conflit interne, je me sens donc poussée à faire les rapprochements entre le rôle de la femme et les relations entre les hommes et les femmes et la guerre.<sup>5</sup> (Accad 2002, 87)

Dans *Le Coquelicot du massacre*, la protagoniste vit silencieusement dans une ville qui contient des femmes recluses, des femmes sans voix :

---

5 C'est moi qui traduis.

Ce monde des hommes lui est interdit, comme il est défendu de traverser la ville. Pourquoi n'a-t-elle pas le courage de prendre la parole... alors qu'elle a décidé de franchir la ville ? Est-ce plus difficile de surmonter cette coupure-là, se demande-t-elle ? (Accad 1988, 27)

À travers l'*écriture féminine*, Evelyn Accad, dans *Le Coquelicot du massacre*, associe la sexualité à la guerre<sup>6</sup> (voir aussi Solheim 2007, 303). De même, dans son essai *Des hommes, des femmes et la guerre* où elle explique le rapport entre la condition des femmes et une propension à la guerre :

Pour moi, la sexualité est fondamentalement impliquée dans les motivations des guerres, et si les problèmes posés par les femmes étaient pris en compte, les guerres pourraient être évitées ; les luttes révolutionnaires et les mouvements de libération prendraient une voie différente. La justice ne peut triompher par l'injustice. (Accad 1993, 43)

Dans son ouvrage *From Eve to Dawn*, Marilyn French constate qu'Evelyn Accad a conseillé vivement aux Libanais d'adopter et le nationalisme et le féminisme – le premier pour pouvoir surmonter les oppositions politiques et unifier le pays et le dernier pour changer le système de valeurs actuel qui favorise la « propriété-jouissance »<sup>7</sup>. (2008, 474)

Selon Accad, il faut distinguer le nationalisme et la notion d'un patriotisme où le patriarcat et la domination sont inextricablement liés. Le nationalisme qu'Accad voudrait attribuer au Liban, c'est le libanisme, ou le « choix de l'appartenance à une culture conçue comme pluraliste et acceptant les différences de l'Autre » (Accad 1993, 41). Cette définition nécessite la participation de la femme dans la société ; elle propose un mouvement « féminhumaniste ». Elle présente ce féminhumanisme en relation « avec un nationalisme réformé, débarrassé du chauvinisme mâle, de la guerre de la violence » (41). Elle envisage une société libanaise multiculturelle, ouverte vers l'Europe, ajoutant : « I believe that both men and women must work together to bring about the changes. » (Accad 1990, 26).

À propos de son roman *L'Excisée*, qui est une recherche d'écriture où le biblique et le coranique s'entrecroisent, Accad écrit : « C'est l'histoire de mon adolescence piégée par une famille dont le totalitarisme religieux étouffe, dans un pays où chaque appartenance religieuse est sans pitié vis-à-vis des autres, où la tolérance et l'acceptation de l'autre sont difficiles. » (Accad 2007, 229). Le roman ra-

---

6 « By *sexuality*, I mean not only the physical and psychological relations between men and women, or the sexual act in itself, but also the customs – Mediterranean, Lebanese, and religious – involved in relations between men and women, and the feelings of love, power, violence, and tenderness as well as the notions of territory attached to possession and jealousy. Sexuality [...] is the bridge between opposing forces. » (Accad 1990, 2).

7 C'est moi qui traduis.



conte la vie d'une femme « devant un mur. Femme qui triche pour vivre. Femme qui s'arrange pour vivre. Femme qui troue le mur avec une épingle pour pouvoir apercevoir l'autre côté de sa prison, le côté espace. » (Accad 1982, 31). C'est aussi une histoire d'amour entre une chrétienne et un musulman, qui se termine mal. Comment l'amour peut-il exister dans un pays divisé par les haines, lorsque les amants « risquent la mort, l'assassinat, là, en pleine rue, sous le soleil qui écrase et qui tue ? » (Accad 1982, 77). Marquée par l'exil et par sa relation à la terre natale, Evelyne Accad écrit pour panser les blessures de la guerre, de l'oppression et de la violence.

Au centre de l'écriture d'Evelyne Accad et d'Etel Adnan, se trouvent donc le pluralisme et la diversité mêlés au désir de vie, d'amour et de réconciliation. C'est précisément l'exil qui permet aux deux écrivaines d'aborder dans leurs écrits plusieurs thèmes d'une façon plus objective, tels que les nécessités du multiculturalisme que la guerre essaie de défier directement. Toutes les deux ironisent avec lyrisme, dans des images surprenantes, à propos de la schizophrénie de la société libanaise fragmentée. À travers une écriture forte et convaincante, Etel Adnan désigne les problèmes d'un monde qui se défait et rêve d'une société arabe en devenir. Evelyne Accad cherche « les voix différentes et harmonieuses qui peuvent exprimer un nouvel humanisme permettant d'offrir une lueur au milieu d'un horizon si menaçant » (Accad 2007, 231).

## Bibliographie

- Accad, Evelyne. *L'Excisée*. Washington, DC : Three Continent Press, 1982.
- Accad, Evelyne. *Coquelicot du massacre*. Paris : L'Harmattan, 1988.
- Accad, Evelyne. *Sexuality and War: Literary masks of the Middle East*. New York : New York University Press, 1990.
- Accad, Evelyne. *Des hommes, des femmes, et la guerre. Fiction et réalité au Proche-Orient*. Paris : Côté Femmes, 1993.
- Accad, Evelyne. « Beirut: The City That Moves Me ». *World Literature Today* 76.1 (hiver 2002) : 85–89.
- Accad, Evelyne. « S'écrire : des femmes francophones libanaises ». *Problématiques identitaires et discours de l'exil*. Anissa Talahite-Moodley (dir.). Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007. 215–232.
- Adnan, Etel. « Growing up to be a Woman Writer in Lebanon ». *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*. Margot Badran et Miriam Cooke (dir.). Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1990. 5–20.
- Adnan, Etel. *Sitt Marie Rose*. Paris et Beyrouth : Tamyras, 2010.
- Adnan, Etel. *Des villes et des femmes. Lettres à Fawwaz*. Paris et Beyrouth : Tamyras, 2014.
- Adnan, Etel. *Écrire dans une langue étrangère*. Paris : Échoppe, 2015.
- El Maizi, Myriem. « Enjeux mémoriels et guerre civile dans *L'Ombre d'une ville* d'Élie-Pierre Sabbag ». *Nouvelles Études Francophones* 27.1 (2012) : 206–220.

- Foster, Thomas. « Circles of Oppression, Circles of Repression: Etel Adnan's *Sitt Marie Rose* ». *PMLA* 110.1 (Janvier 1995) : 59–74.
- French, Marilyn, et Margaret Atwood. *From Eve to Dawn: A History of Women in the World*. New York : The Feminist Press, CUNY, 2008.
- Haugbolle, Sune. *War and Memory in Lebanon*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.
- Neuwirth, Angelika, et Andreas Pflitsch. *Crisis and Memory in Islamic Societies*. Beyrouth : Orient Institute, 2001.
- Nikro, Norman Saadi. *The Fragmenting Force of Memory: Self, Literary Style, and Civil War in Lebanon*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Ouyang, Wen-chin. « From Beirut to Beirut: Exile, Wandering and Homecoming in the Narratives of Etel Adnan ». *Etel Adnan. Critical Essays on the Arab-American Writer and Artist*. Lisa Suhair Majaj and Amal Amireh (dir.). Jefferson et London : McFarland & Company, 2001. 67–88.
- Solheim, Jennifer. « “Tenter de les évoquer” : Testimony and *Écriture Féminine* in Evelyne Accad's *Coquelicot du massacre* ». *On Evelyne Accad. Essays in Literature, Feminism, and Cultural Studies*. Cheryl Toman (dir.). Birmingham, Alabama : Summa Publication, 2007. 285–305.
- Spivak, Gayatri. « Can the Subaltern Speak? Speculations on the Widow-Sacrifice ». *Wedge* 7.8 (hiver–printemps 1985) :120–130.
- Toman, Cheryl. « Écrire la guerre, la migration et l'exil : voix des femmes du Liban et de Croatie ». *Espaces méditerranéens. Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*. Vassiliki Lalagianni et Jean-Marc Moura (dir.). Amsterdam et New York : Rodopi, 2014. 85–95.

**Vassiliki Lalagianni** is a professor of European literatures at the University of the Peloponnese. She is the author of numerous articles on the Francophonie, on migration literature and on travel literature; she has published the following books: *Voyages des femmes en Orient* (Roes, 2007, in Greek) and *Espace méditerranéen : écriture de l'exil, migrations et discours postcolonial* (co-ed. with J.-M. Moura, Rodopi, 2014).



Sandra Folie

# The Ethnic Labelling of a Genre Gone Global: A Distant Comparison of African-American and African Chick Lit

**Abstract:** Originally defined as an Anglo-American phenomenon, starting with Helen Fielding's best-selling novel *Bridget Jones's Diary* (1996), chick lit has spread rapidly across various linguistic and cultural markets. There is a broad consensus that this is a transfer from the centre to the periphery, from the original genre to numerous adapted subgenres and variations. For the latter, the problematic term "‘ethnic’ chick lit," which in the broadest sense includes all chick lit by authors with non-Western sociocultural backgrounds, has become established. The implicit (re-vision, recovery) and explicit (circulation, collage) comparative strategies introduced by Susan Stanford Friedman serve as a methodological framework for analysing such practices of ethnic labelling. These strategies are applied not through a close reading of primary literature but through a distant reading, or rather comparison, of the Anglo-American chick-lit label with two of its so-called "ethnic" subgenres or variations: African-American and African chick lit. A re-visioning of Anglo-American chick lit through a recovery of African-American chick lit, as well as a focus on the label's circulation in Africa, resulting in a collage of African chick lit, demonstrates that the label's dissemination was not as linear as has been suggested by the dominant discourse of chick lit gone global.

**Keywords:** chick lit, ethnicity, literary genres, women's fiction, world literature

Since the 1990s, there has been a lot of controversy about comparative literature in the global era, especially with regard to world literature.<sup>1</sup> In a qualitative way, world literature has been defined as a canon, an established body of classics or masterpieces which has the reputation of being relatively andro- and Eurocentric, a "white-male affair in large part" (Damrosch 2003, 16, paraphrasing Guillory 1993, 32). From a strictly quantitative point of view, world literature would be the sum total of the world's literatures, which remains, of course, an abstraction. But nonetheless, it is the quantitative approach – the inclusion of more and more literatures – that has challenged and even troubled our discipline lately. This dis-

---

1 While researching and writing this article, I was supported by a doctoral fellowship from the Austrian Academy of Sciences.

cord is perhaps represented most famously by Gayatri Spivak in her book *Death of a Discipline* (2003), in which she takes a rather pessimistic view of the increasing anglophonicity of globally oriented comparative literature studies. Ten years later, Emily Apter (2013) opted, in *Against World Literature*, for world literatures in the plural, and so does Aamir R. Mufti (2016) with the call of his *Forget English!* These scholars are opposed not to the globalization of world literature (studies) in general, but to the Anglocentric and monolingual way in which it generally seems to be handled. Apart from the conclusion that comparative literature always seems to be in crisis (Saussy 2014), one gets the impression that it is primarily the methodological frame – the how-to – that has to be (re)negotiated. As Franco Moretti (2000, 54–55) ponders in his controversial essay “Conjectures on World Literature,” “the question is not really what we should do – the question is how. What does it mean, studying world literature? How do we do it?” In response, he introduces distant reading as opposed to the traditional method of close reading. Although “distant reading” is often used these days as a synonym for “digital humanities,” it started out as “a patchwork of other people’s research” (Moretti 2000, 57), permitting literary scholars “to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems” (57). Moretti initially studied and compared the development of the novel as it was described in several international literary histories. The conclusion of this synthesis was what he called “the law of literary evolution”: “in cultures that belong to the periphery of the literary system (which means: almost all cultures, inside and outside Europe), the modern novel first arises not as an autonomous development but as a compromise between a western formal influence (usually French or English) and local materials” (58). Within such a centre/periphery model, evolutions or modernizations always seem to start in the West, spreading like a virus or a remedy – depending on the perspective – to every part of the globe.<sup>2</sup> This does not mean that sympathies lie with the West but that a Eurocentric perspective dominates; such is the case in discussions of chick lit, the genre of contemporary women’s fiction (or rather, a label for a form of it) which is the main topic of this article.

---

<sup>2</sup> Pascale Casanova (1999, 15), another prominent scholar to draw on the centre/periphery approach, claimed in *La République mondiale des lettres* that Paris (representing French literature in general) is “le ‘méri-dien de Greenwich’ littéraire,” or, in other words, the primary centre of the literary world.

## 1 Chick lit gone global, or The ethnicization of a genre

Although the term “chick lit” has been around since the 1980s – when it was a slightly derogatory name for Elaine Showalter’s course on the female literary tradition at Princeton University (Betterton 1988, 113) – it took another decade until it became widely known in the context of contemporary women’s fiction. First used thus by Cris Mazza and Jeffrey DeShell (1995) in the title of their short-story collection, which, according to Mazza (2006, 19), “transgressed the mainstream or challenged the status quo,” chick lit has ironically become known as a description for the mainstream or status quo it was initially supposed to undermine: popular fiction about “career girls looking for love” (19), first and foremost Bridget Jones and Carrie Bradshaw, who both started life as the main characters of a newspaper column but had their significant breakthrough when published in novel form and adapted for the screen. Originally defined as an Anglo-American phenomenon, chick lit has spread rapidly across various linguistic and cultural markets. Its worldwide popularity has repeatedly been interpreted as a transfer from the centre to the periphery, from the original genre to numerous adapted subgenres or variations. With her *New York Times* article “The Chick-Lit Pandemic,” Rachel Donadio started the discussion about chick lit being a global phenomenon. The article opens:

In the near decade since Bridget Jones first hit the world stage – endearing, hung over and running late for work – an international commuter train of women has been gathering speed close behind. From Mumbai to Milan, Gdansk to Jakarta, regional varieties of chick lit have been sprouting, buoyed by the demographic that’s both their subject and readership: 20- and 30-something women with full-time jobs, discretionary income and a hunger for independence and glamour. (Donadio 2006)

Several years later, the discourse of chick lit gone global was taken up by the academic community. Drawing on the example of Chinese chick lit, more precisely Wei Hui’s novel *Shanghai Baby* (1999), Eva Chen (2012, 214) demonstrates that chick lit has “gone global”; so does Radha S. Hegde (2014, 98) when she proclaims that “global ‘chick lit’ is springing up in Latin America, China, India, and Eastern Europe, with similar themes that unite young urban women in a global community of consumers.” A more critical view is to be found in Sandra Ponzanesi’s analysis of Indian chick lit:

though the genre reveals common patterns of denomination, linked to consumerism, female upward mobility and rapid urbanization, it presents inherent features linked to the country-

specific economic development, particular histories of feminism and locally inflected responses to commoditized patterns of behaviour. So to speak of global chick lit might be too simplistic and celebratory. (Ponzanesi 2014, 176)

All of these authors emphasize that there are different varieties of chick lit in different parts of the world. Like Moretti, they do not write of a simple genre-export such that the product moves from one place to another without any local adaptation. But, with the exception of Ponzanesi, there still remains a tendency in their arguments “to flatten the distinction between an Anglo-American version on the one hand and ‘the global chick lit’ on the other,” as Sorcha Gunne (2016, 244) has accurately observed.

This reproduction of the *West vs the rest* binary is also found in the common terminological distinction between “chick lit” and “‘ethnic’ chick lit,” which has primarily been used for chick lit from and about ethnic minorities in the US, especially for African- and Hispanic/Latina-, but also for Asian-American chick lit. According to Cathy Yardley (2006, 25), who wrote a manual on how to write a chick-lit novel, these flourishing subgenres show “the universality of Chick Lit issues and elements” and, at the same time, “give mainstream readers [whom Yardley seems to equate with white Western readers] a taste of a culture completely different from their own, appealing to women across the ethnic spectrum.” Later on, global, quite often postcolonial variations were also considered to be “ethnic” chick lit (Ponzanesi 2014, ch. 6). In the broadest sense, the label includes all chick lit whose authors or protagonists have non-Western sociocultural backgrounds. One major criterion, however, seems to be the concept of race/ethnicity, which often correlates with skin colour. There are at least three reasons why this terminological distinction is problematic. First, it suggests that white Anglo-American chick lit is not ethnic.<sup>3</sup> Second, it indicates a hierarchy between the prototypical, or even original, chick-lit genre and the adapted subgenres or varieties subsumed under the term “‘ethnic’ chick lit.” Third, this subsumption homogenizes the wide field of contemporary women’s fiction around the globe.<sup>4</sup>

---

**3** What Richard Dyer (2008, 1) observed with regard to racial imagery also seems to be applicable to the ethnic imagery applied in “ethnic” chick lit: “As long as race is something only applied to non-white people, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people.”

**4** This line of argument – exemplified by African-American and African chick lit (among other examples), though based on another methodological framework (intersectionality) – is also put forward in Folie (2018; in German).

## 2 Distantly comparing “ethnic” chick lit(s)

Nowadays, in comparative literature studies as well as in other disciplines engaged with transnational research, a circulation model is favoured over a centre-periphery approach. Circulation models are based on current theories of travelling cultures, transnational cultural traffic, and hybridity. In her article “World Modernisms, World Literature, and Comparativity,” Susan Stanford Friedman (2012) suggests four potential comparative strategies for research on a planetary scale, which take into account the centre-periphery as well as the circulation model. The first two – re-vision and recovery – she describes as implicit forms of comparison. They help to reflect the ways in which the centre-periphery model was constituted in the first place. The latter two – circulation and collage – represent more explicit forms of comparison, as they scrutinize the dominant centre-periphery relationships and focus on “multiple centers and conjunctures across the globe” (Friedman 2012, 507–508). Through these comparative strategies, which are in practice often interwoven, I will describe my field of research, chick lit – a supposedly global phenomenon whose globality has been, quite inadequately, subsumed under the term “‘ethnic’ chick lit.” I am going to do this in a rather distant mode, by analysing not primary literature but the labelling of contemporary women’s fiction as “ethnic” chick lit. I would not call my approach a distant reading, but perhaps one of distantly reading/comparing, as it is a comparative metastudy about gendered and ethnicized labelling practices in various media.

### 2.1 Re-vision and recovery: African-American chick lit

Re-vision, the first strategy, “implies seeing from a different vantage point, that is, different from how one has seen before” (Friedman 2012, 508). Chick lit has been perceived as an Anglo-American genre of contemporary women’s fiction, starting with Helen Fielding’s bestseller novel *Bridget Jones’s Diary* in 1996. Journalists (e.g. Skurnick 2003) and scholars (e.g. Peitz 2010) have tried to establish a genre configuration by analysing prototypical chick-lit novels. This configuration became extended and, I would argue, undermined by the emergence of various subgenres. Originally, chick lit was defined by its young protagonists, educated single women in their twenties or thirties who lived in a Western metropolis, where they struggled with their jobs and private lives until they finally met Mr Right. Soon, there was hen or lady lit for women over forty, and teen or young adult chick lit for women under twenty; subgenres like bride or mum lit left the protagonists’ obligatory single status and hunt for men behind. “Ethnic” chick lit dis-



missed the characters' Western sociocultural backgrounds, and often their whiteness. The emergence of many more subgenres that go beyond the rather narrow chick-lit formula<sup>5</sup> indicates the expansion of the genre in the direction of a cultural phenomenon (Missler 2016) or a catch-all term and label for several mouldings of contemporary women's fiction (Folie and Kreuter 2018, 48–56). "Ethnic" chick lit's alleged subgenre status proves equally questionable, as does the genre status of chick lit once the archaeological strategy of recovery is applied. The strategy of recovery "does more than expand the archive; it also asks how the archive [...] got established in the first place as a Eurocentric framework that has steadfastly marginalized non-Western expressive cultures" (Friedman 2012, 510). By recovering African-American chick lit, one of several supposedly ethnic subgenres of Anglo-American chick lit, I will draw attention to the severe imbalance caused by the linkage of ethnicity with literary subclassification.

Imelda Whelehan (2005, 17–18), in her book *The Feminist Bestseller*, claims what is according to her "probably already clear to the reader": "feminist bestsellers and chick lit are predominantly the work of white, middle-class, heterosexual women." She states that she thought about including "black writings" but it seemed somehow too far-fetched because, as she writes, she did not "know of any black women writers who have produced work that fits into the broad category of the feminist bestseller" (18). Astonishingly, Whelehan herself, however, quotes Terry McMillan's *Waiting to Exhale* (1992), which, in other secondary sources, is described as the precursor and prototype of African-American (Guerrero 2006) or "ethnic" (Hedrick 2015, 3) chick lit. Along with Terry McMillan, Connie Briscoe and Benilde Little are considered the "midwives of black chick lit" (Lee 2005). If black African-American chick lit is defined as a subgenre of Anglo-American chick lit, which is said to have come into existence several years later with Fielding's *Bridget Jones's Diary* (1996), the supposition that the chick-lit tradition became "whitened" seems reasonable (Konchar Farr 2009, 203). Apparently, we have not overcome Eurochronology yet, a spatio-temporal concept according to which innovation and originality usually start in the West, from where they may or may not travel to the always already late rest (Prendergast 2004, 6). That authors of African-American chick lit, who are usually born in and usually live in the US, are considered to belong to "the rest" illustrates that Eurochronology is not only, and perhaps not even primarily, a spatio-temporal but also a highly racialized concept. However, these ethnic labelling practices should not distract from the fact that "the West" – in this case represented by Anglo-American chick

---

<sup>5</sup> Lists of subgenres are to be found, for example, in Vnuk (2005); Ferriss and Young (2006, 5–6); Yardley (2006, 17–28); Missler (2016, 33–34).

lit – is itself an extremely vague category. According to Sorcha Gunne (2016, 250), “to yolk [sic] together British and American chick lit under the Anglo-American umbrella creates a category of the ‘west’ that is similarly problematic to the tendency to categorize chick lit from beyond this Anglo-American sphere as ‘global’ and by implication ‘the rest.’” Furthermore, the Anglo-American category, if used exclusively for British and US-American literature, overshadows chick lit by authors from other English-speaking countries like, for example, Ireland. Although the novel *Watermelon* – published in 1995, one year before *Bridget Jones’s Diary* – by the Irish author Marian Keyes is considered to be one of the first chick-lit novels, it has hardly ever been mentioned as a genre-defining prototype, in contrast to its US and UK counterparts.<sup>6</sup>

Admittedly, the ways in which scholars describe stories of origins and genre hierarchies seem to change, at least in part. Heike Missler (2016), in her monograph on chick lit, describes African American chick-lit novels, notably McMillan’s *Waiting to Exhale*, more appropriately as “*avant-la-lettre*” (15) or as “forerunners of the genre, which have conveniently been subsumed under the heading of chick lit for marketing purposes” (154). Moreover, she lists Marian Keyes alongside Helen Fielding and Candace Bushnell as one of “the godmothers of the genre” (18). Nevertheless, despite this delinquent recuperative tendency, the awkward questions remain: why not call McMillan a godmother of the genre, in the sense of a possible starting point? Why not call Fielding and Bushnell midwives of *white* chick lit, or their books variations or even subgenres of *black* chick lit? Richard Dyer’s (2008, xiii) general observation that “white people have had so very much more control over the definition of themselves and indeed of others than have those others” might be able to provide a partial answer. However, individual acts of resistance like Guerrero’s (2006) coinage of the alternative label “sistah lit” and McMillan’s dismissal of the “chick-lit” label (in Wright 2016) point to an alternative, and certainly more empowering answer.

## 2.2 Circulation and collage: African chick lit

The re-visioning of chick lit through the recovery of African-American chick lit already indicates more complex ways of circulation than a transfer from the supposedly dynamic Anglo-American centre to the supposedly static ethnic periphery.

---

<sup>6</sup> This is, at least, the case in the standard works on chick lit (e.g. Ferriss and Young 2006; Peitz 2010) and in the better-known definitions, both academic (e.g. Baldick 2015) and popular such as the “Chick Lit” article on Wikipedia (2018).

A focus on the strategy of circulation, moreover, “encourages the tracing of networks among not only the conventional metropolises [...] but also the other culture capitals of the world” (Friedman 2012, 512). Examples from such diverse culture capitals can be used to form collages, which Friedman describes as “nonhierarchical encounters between works from different parts of the world that are not conventionally read or viewed together to see what insights such juxtapositions might produce” (516). Whereas Anglo-American and African-American chick lit have already been read or viewed together, even if quite often in a somewhat restricted fashion, there are fewer comparisons between chick lit and its variations from the global South, like African chick lit.

Donadio’s “Chick-Lit Pandemic” article (2006) concludes with Helen Fielding’s statement that “the really interesting thing would be to see chick lit coming out of Africa.” Although African chick lit might not have been not a big topic in the mid-2000s, it is worth mentioning that, only a couple of months after Fielding’s statement, Chimamanda Ngozi Adichie’s short story “The Thing Around Your Neck” (2006) was published in a collection with the significant title *This Is Not Chick Lit: Original Short Stories by America’s Best Women Writers*. In this anthology, Adichie, born and raised in Nigeria, is considered to be an American writer because she moved to the US at the age of nineteen and still partly lives there. Heather Hewett (2010), on the other hand, mentions Adichie alongside Adaobi Tricia Nwaubani and Petina Gappah as probably the first and most visible authors of “a new generation of African Women Writers” who “make New Waves” exploring “such issues as everyday life, domesticity, female desire, resilience, and globalization.” The British writer of Nigerian and Ghanaian origin Taiye Selasi (2005) settles neither for “American” nor for “African,” but for “Afropolitan,” a term she popularized for a new generation of cosmopolitans with African backgrounds “who belong to no single geography, but feel at home in many” – in Ghana or Nigeria as well as in Great Britain or in the US. Therefore, Adichie’s story, which deals with migration, settling in, and cultural hybridity, might be called Afropolitan literature. But then again, Adichie would probably disapprove as she finds the term “Afropolitan” “very annoying”: “I’m not an Afropolitan. I’m African, happily so,” she says in an interview. “I’m comfortable in the world, and it’s not that unusual. Many Africans are happily African and don’t think they need a new term” (quoted in Barber 2013).<sup>7</sup> In any case, these accounts do not give the impression that Africa was not ready for chick lit. It rather seems as if some wo-

---

7 In a recent call for papers, Afropolitanism has been described as “contradictory and controversial: it is liberating but confining, African but western-orientated, and academic but steeped in popular culture” (Hodapp 2017). For further information regarding Afropolitanism and/in literature, see Knudsen and Rahbek (2016).

men writers with African backgrounds, along with their publishers, quite consciously distanced themselves from this kind of export label, or even decided, in the case of Selasi, to create their own – no less controversial – labels instead.

That does not mean that there is no “chick lit coming out of Africa” (Donadio 2006). In 2014, some articles were published with headlines like “Where’s the African Chick-Lit?” (Abrams 2014) or “Is There a Chick-Lit Gap in African Literature?” (Owino 2014), promoting chick lit written by, about, and for young black African women. However, to write of “the” African chick lit as if it were a phenomenon concerning the whole continent in similar ways can be irritating. According to my research, only three publishers in two out of fifty-four African countries used the label with a relatively broad impact, and then only temporarily and, in part, for quite different products.

In 2010, South African Kwela Books introduced the imprint Sapphire Press, which was described as “Chick Lit for Black Diamonds” (Sitole 2010). In the same year, they published, albeit in their general fiction section, Cynthia Jele’s *Happiness is a Four-Letter Word* (2010), which was marketed as an African version of *Sex and the City* (Kwela Books n.d.). Furthermore, it is the first book by a South African black female author that was adapted as a film. Jele said in an interview that “books with strong female characters like *Bridget Jones’s Diary* by Helen Fielding” inspired her, “but before all of that there was Terry McMillan’s *Waiting to Exhale*” (quoted in Tshikhudo 2015). Also in 2010, the South Africa-based MME Media Group started Nollybooks, a series of easy-to-read, chick-lit romance fiction titles with South African storylines and characters. These bookazines, a combination of the book and magazine format, are cheap, rather short, and interactive, with word puzzles, quizzes, and a glossary of difficult words at the back – features that according to Nollybooks founder Moky Makura appeal to the local, mostly poor, and often partially illiterate black audience. In contrast to Sapphire Press, and chick lit in general, there are no sex scenes included “because of the high incidence of AIDS in South Africa” (Mabuse and Wither 2011). Christopher Warnes (2014, 154) claims that the South African novels “represent [...] a new departure in South African writing: the arrival in prose form of the mass-produced fantasy for black women,” a development which would not have been possible under apartheid, “a system in which legalized racism colluded with patriarchy to position black women as the most subjugated in an already oppressive society” (155). Three years later, in 2013, StoryMoja, a publishing house in Kenya, launched the Drumbeat-Romance-Series. There was “a call for authors to submit chick lit stories with the intention of creating a local version of the UK’s Mills and Boon in e-Book format” (Abrams 2014). Their initial plan was to tie in with the success of the non-novelistic, already existing chick-lit genre in Kenyan monthly magazines and weekly newspaper pull-outs.

Right now, there is not much discussion surrounding those imprints, which were, according to the media, supposed to close the African chick-lit gap. Either this gap was not so large after all, or, more likely, the label just did not stand the test. In any case, the product – contemporary Anglophone romance novels with African settings and storylines, and strong female characters – continues to exist without the label. The collage of labels for contemporary African women’s fiction indicates that the use of a lingua franca and of established genre or labelling conventions – both guarantors for a certain amount of visibility – can be useful, sometimes even necessary steps towards a diversification of the local literary landscape. Despite the partial incorporation of Western forms, the products do not necessarily equate to a simple imitation of an Anglo-American prototype, but rather comply with a form of cultural mimesis: “the imitation of others’ representational forms, *with a difference*” (Friedman 2012, 512; emphasis in original).

### 3 Conclusion: Ethnic chick lit between reproduction and resistance

I have attempted to show that certain binary and distinguishing concepts like genre/subgenre, chick lit/ethnic chick lit, and Anglo-/African-American/African chick lit, which go hand-in-hand with the *West vs the rest* dichotomy, are able to disguise and even to whiten a literary tradition. A re-visioning of the global phenomenon of “ethnic” chick lit has demonstrated that there are usually more than two sides to recover. “The West” is not solely composed of Anglo-American chick lit from the UK and the US, just as “the rest” does not constitute a homogeneous “ethnic” mass. While the recovery of African-American chick lit has clarified that most certainly no transfer took place of *Bridget Jones’s Diary* to Terry McMillan, such a transfer did take place to Africa. Still, the circulation strategy indicates that the new generation of African, American, or Afropolitan women writers seems more to reject than to embrace the label (“This Is Not Chick Lit”), or else to coin a new one (Afropolitan literature), like Guerrero (sistah lit) did to designate African-American chick lit. Starting in 2010, however, some African publishers made an effort to establish the chick-lit label for contemporary women’s fiction, mostly set in local urban environments, featuring young and independent black female protagonists. To write too generally of “chick lit coming out of Africa” (Donadio 2006) is, nevertheless, inadequate, as only three publishers (Kwela Books, MME Media, and StoryMoja) from two African countries (South Africa and Kenya) have made an effort to sell fiction under this label so far. The collage of their short-lived

imprints indicates that the chick-lit label has not proved entirely applicable to the context of African literatures and cultures.

Altogether, the distant comparison of African-American and African chick lit permits two conclusions. First, the classification of popular fiction by women with non-Western sociocultural backgrounds as an “ethnic” subgenre and variation of an Anglo-American original not only demonstrates existing inequalities in the literary market, which include gender and ethnic biases, but also helps to reproduce them. The resistance of some authors of colour to accept such ethnicized labels unquestioningly, might, on the other hand, also be interpreted as pointing to their agency rather than to their lack of power over a discourse that is so overtly racist and sexist as that of chick lit.

## Works cited

- Abrams, Dennis. “Where’s the African Chick-Lit?” *Publishing Perspectives* 7 April 2014. <http://publishingperspectives.com/2014/04/wheres-the-african-chick-lit/> (15 September 2017).
- Adichie, Chimamanda Ngozi. “The Thing around Your Neck.” *This Is Not Chick Lit: Original Stories by America’s Best Women Writers*. Ed. Elizabeth Merrick. New York: Random House, 2006. 3–13.
- Apter, Emily S. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.
- Baldick, Chris. “Chick Lit.” *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4th ed. Oxford: Oxford University Press, 2015. 57–58.
- Barber, John. “New Novel Shows that Chimamanda Ngozi Adichie Gets the Race Thing.” *The Globe and Mail* 9 June 2013. <https://beta.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/new-novel-shows-that-chimamanda-ngozi-adichie-gets-the-race-thing/article12423909/?ref=http://www.theglobeandmail.com&> (21 September 2017).
- Betterton, Don M. *Alma Mater: Unusual Stories and Little-Known Facts from America’s College Campuses*. Princeton: Peterson’s Guides, 1988.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999.
- Chen, Eva. “Shanghai(ed) Babies: Geopolitics, Biopolitics and the Global Chick Lit.” *Feminist Media Studies* 12.2 (2012): 214–228.
- “Chick Lit.” *Wikipedia*. 2018. [https://en.wikipedia.org/wiki/Chick\\_lit](https://en.wikipedia.org/wiki/Chick_lit) (29 December 2018).
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Donadio, Rachel. “The Chick-Lit Pandemic.” *The New York Times* 19 March 2006. <http://www.nytimes.com/2006/03/19/books/review/the-chicklit-pandemic.html> (15 September 2017).
- Dyer, Richard. *White*. London and New York: Routledge, 2008.
- Ferriss, Suzanne, and Mallory Young. “Introduction.” *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. Ed. Ferriss and Young. New York: Routledge, 2006. 1–13.
- Folie, Sandra. “Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?! Die Rezeption eines transnationalen Genres im plural-queeren Vergleich.” *Open Gender Journal* 2 (2018): 1–20. <https://doi.org/10.17169/ogj.2018.21> (4 February 2019).
- Folie, Sandra, and Andrea Kreuter. “Ausschnitt M|macht Gattung: Zum Verhältnis von Gattungskommentar und Gattungs(re)konfiguration.” *Der Zeitungsausschnitt: Begleitbuch zur*

- Ringvorlesung*. Ed. Thomas Ballhausen and Robert Huez. Vienna: danzig & unfried, 2018. 43–65.
- Friedman, Susan Stanford. "World Modernisms, World Literature, and Comparativity." *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Ed. Mark A. Wollaeger and Matt Eatough. Oxford: Oxford University Press, 2012. 499–525.
- Guerrero, Lisa A. "'Sistahs Are Doin' It for Themselves': Chick Lit in Black and White." *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferriss and Mallory Young. New York: Routledge, 2006. 87–101.
- Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Gunne, Sorcha. "World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit." *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity*. Ed. Jernej Habjan and Fabienne Imlinger. New York: Routledge, 2016. 241–253.
- Hedrick, Tace. *Chica Lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2015. Latino and Latin American Profiles.
- Hegde, Radha S. "Gender, Media, and Trans/National Spaces." *The Routledge Companion to Media and Gender*. Ed. Cynthia Carter, Linda Steiner, and Lisa McLaughlin. New York: Routledge, 2014. 92–101.
- Hewett, Heather. "A New Generation of African Women Writers Make New Waves." *Women News Network*. 8 August 2010. <https://womennewsnetwork.net/2010/08/08/new-gen-africa-women-authors/> (15 September 2017).
- Hodapp, James. "CFP: Afropolitan Literature as World Literature." *Africa in Words*. 18 June 2017. <https://africainwords.com/2017/06/18/cfp-afropolitan-literature-as-world-literature-deadline-1-august-2017/> (21 September 2017).
- Knudsen, Eva Rask, and Ulla Rahbek. *In Search of the Afropolitan: Encounters, Conversations, and Contemporary Diasporic African Literature*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.
- Konchar Farr, Cecilia. "It Was Chick Lit All Along: The Gendering of a Genre." *You've Come A Long Way, Baby: Women, Politics, and Popular Culture*. Ed. Lilly Goren. Kentucky: University Press of Kentucky, 2009. 201–214.
- Kwela Books. "Happiness is a Four-Letter Word, Cynthia Jele." *www.kwela.com*. n.d. <http://www.kwela.com/Books/19281> (17 October 2018).
- Lee, Felicia R. "Black Chick Lit Hits Middle Age." *Star-News* 7 March 2005: 6D. <https://news.google.com/newspapers?nid=1454&dat=20050703&id=3H0WAAAAIABJ&sjid=qR8EAAAAIABJ&pg=4937,621174&hl=de> (15 September 2017).
- Mabuse, Nkepile, and Emily Wither. "New Wave of Chick Lit Has Romance – but No Sex." *CNN*. 16 February 2011. <http://edition.cnn.com/2011/WORLD/africa/02/16/nollybooks.romance.reading/> (15 September 2017).
- Mazza, Cris. "Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre." *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferriss and Mallory Young. New York: Routledge, 2006. 17–28.
- Mazza, Cris, and Jeffrey DeShell, eds. *Chick Lit: Postfeminist Fiction*. Carbondale: Fiction Collective 2, 1995.
- Missler, Heike. *The Cultural Politics of Chick Lit: Popular Fiction, Postfeminism and Representation*. New York and London: Routledge, 2016.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review* 1 (2000): 54–68.
- Mufti, Aamir R. *Forget English! Orientalisms and World Literatures*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2016.

- Owino, Anjellah. "Is There a Chick-Lit Gap in African Literature?" *Standard Digital* 30 March 2014. <http://www.standardmedia.co.ke/article/2000108129/is-there-a-chick-lit-gap-in-african-literature> (15 September 2017).
- Peitz, Annette. *Chick Lit: Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*. Frankfurt am Main: Lang, 2010.
- Ponzanesi, Sandra. *The Postcolonial Cultural Industry: Icons, Markets, Mythologies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Prendergast, Christopher. "The World Republic of Letters." *Debating World Literature*. Ed. Benedict Anderson and Prendergast. London and New York: Verso, 2004. 1–25.
- Saussy, Haun. "Comparative Literature: The Next Ten Years." *State of the Discipline Report*. 3 September 2014. <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/comparative-literature-next-ten-years> (15 September 2017).
- Selasi, Taiye. "Bye-Bye Babar." *The LIP Magazine* 3 March 2005. <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76> (15 September 2017).
- Sitole, Ayanda. "Chick Lit for Black Diamonds." *Mail&Guardian* 30 September 2010. <http://mg.co.za/article/2010-09-28-chicklit-for-black-diamonds/> (15 September 2017).
- Skurnick, Lizzie. "Chick Lit 101: A Sex-Soaked, Candy-Colored, Indiscreet Romp through the Hottest Gal Tales of the Season." *Orlando Weekly* 20 November 2003. <http://www.orlando-weekly.com/orlando/chick-lit-101/Content?oid=2260390> (15 September 2017).
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Tshikhudo, Mpho. "South African 'Chick-Lit' Heads to the Big Screen." *Mail&Guardian* 2 October 2015. <http://mg.co.za/article/2015-10-01-south-african-chick-lit-heads-for-the-film-industry/> (21 September 2017).
- Vnuk, Rebecca. "'Chick Lit': Hip Lit for Hip Chicks. Collection Development." *Library Journal* 15 July 2005. <https://web.archive.org/web/20101201234015/http://www.libraryjournal.com/article/CA623004.html> (2 January 2019).
- Warnes, Christopher. "Desired State: Black Economic Empowerment and the South African Popular Romance." *Popular Culture in Africa: The Episteme of the Everyday*. Ed. Stephanie Newell. New York: Routledge, 2014. 154–171.
- Whelehan, Imelda. *The Feminist Bestseller: From "Sex and the Single Girl" to "Sex and the City"*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Wright, Abbe. "Terry McMillan on No More 'Chick Lit.'" *YouTube*. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=AtQUGSZWgAU> (18 October 2018).
- Yardley, Cathy. *Will Write for Shoes: How to Write a Chick Lit Novel*. New York: St. Martin's Press, 2006.

**Dr. Sandra Folie**, BA MA MA, is an assistant at the Department of Comparative Literature at the University of Vienna. Her research interests are feminist studies, gender studies, as well as intersectional studies, the sociology of literature, women's fiction, and world literatures.





---

## **5 Transfer Between Literatures and Digital Globalization**



Marta Skwara

# How to Cross Cultural Borders While Discussing National Literature Internationally

**Abstract:** In this article, various intercultural connections of Polish literature, considered to be a “minor” literature, are explored in order to situate it within a European context and demonstrate how Polish literature has functioned outside the national context. The article focuses on three possible ways of introducing foreign readers to Polish literature: by discussing texts that were originally written by Polish (and bilingual) authors in “major” languages, by interpreting world-literature texts that are intertextually connected with Polish ones and/or their authors, and by the comparative analysis of translations that have been produced by different translators of Polish literature working in different parts of the world. “Minor”-literature strategies are connected with the need to adopt widely read languages, which is often driven by mechanisms of the World Republic of Letters as described by Pascale Casanova. When “minor” literary authors/works establish themselves internationally, they enter other literatures and produce intercultural intertextuality. Translations play a crucial role in the above-mentioned processes, and they can serve as tools for comprehensive understanding and interpretation, which will also be explored in depth in order to add a currently missing element to our knowledge of what European literature is, and how particular European literatures contribute to it.

**Keywords:** European literature, global literature, intertextuality, Polish literature, translation

In this article, I will present possible ways of crossing cultural borders in the context of a one-volume English-language history of Polish literature that I am currently working on. The compendium addresses both foreign and Polish readers, and presents traditional forms, genres, and themes of Polish literature, as well as new forms which have been developing in the multicultural world and also on the multicultural internet. The balance between tradition and (post)modernity, local and global, will enable foreign readers to acquire some perspective on one of the relatively less well-known European literatures, whereas domestic readers will be able to see their own well-known literature from different cultural angles.

While being a European literature in its own eyes, Polish literature is usually described by outsiders as being one of the Eastern European (or East-Central Eur-

opean) literatures. Such umbrella terms not only deprive it of its individual features but also of the Western European and transatlantic connections which have always been important for its development (Skwara 2015, 222–228). Therefore, I find it important to emphasize the various intercultural connections of Polish literature. This will help to situate it within a European context and demonstrate how Polish literature has functioned outside the national context, adding a missing element to our knowledge of what European literature is and how particular European literatures contribute to it. Here, I will focus on three possible ways of introducing foreign readers to Polish literature: by discussing texts that were originally written by Polish (and bilingual) authors in “major” languages; by interpreting world-literature texts that are intertextually connected with Polish ones and/or their authors; and, last but not least, by comparative analysis of translations that have been produced by translators of Polish literature working in different parts of the world. These three exemplary ways of crossing cultural borders by “minor”-literature authors are connected with a well-known process that shapes world literature – the need to adopt widely read languages. As I will demonstrate, it is not limited to authors with immigrant background and it is often driven by mechanisms of the World Republic of Letters as described by Pascale Casanova (notwithstanding the fact that the historical centres of the Republic change). In turn, literary authors/works that have established themselves internationally enter other literatures and produce intercultural intertextuality. Translations play a crucial role in the above-mentioned processes, and they can serve not only as transmitters of originals but also as tools for comprehensive understanding and interpretation, which I will also try to explore.

Obviously, translations are the key to understanding any foreign literature, and they determine the extent to which that literature, and its function in European/world literature, can be comprehended. Let me begin with an example:

Cinema Palace: *killing in Bombay*

ay ay ay ay ay ay ay  
 the sea a car four oaks  
 someone at a porter frowns  
 Ola Föns gets on my nerves  
 How awful a herring smells  
 A flea bit Hela's calf  
 How ugly his teeth are  
 Someone's stood over me and stands there  
 Aren't you afraid of God Sir  
 Sit down for God's sake I am calling  
 Mia May out of a window is falling  
 She is sure to lose her life

no longer alive no longer alive  
 four footmen carry her up  
 she is fine gets up gets up  
 alive alive alive alive  
 what a sensational dive  
 A Pause a pause they fetch pie  
 Do not tussle as you try  
 Do not press me come on  
 The light is on still on still on  
 In a drama secrets hide  
 Will he die or revive  
 In a box laughs Co-cotte  
 Film dust irks some rot. (my translation, emphasis in the original)

If an English-language reader read only the above poem, I doubt whether the culture of its origin would be easy to pinpoint. For specialists in the history of cinema, the names of the actresses might be a hint – but they would be hints about the epoch rather than about any particular literature/culture. As a matter of fact, it is a poem by Tytus Czyżewski,<sup>1</sup> a versatile Polish avant-garde poet and painter, rather seldom known outside of Poland, whose early (1921) poem perceptively describes features of mass film culture which we still discuss today. In many respects, the poem is more global than local. Unfortunately, it was not translated, and thus it did not participate in global discussions on the intermediality of literature. I invoke the poem by Czyżewski not only because of its intercultural/intermedial potential but also because of the fact that its author, together with other Polish avant-garde poets of the time, was distinctly conscious of the significance of translation and the necessity of active participation in intercultural exchange. One could say that he was conscious of the rules of the World Republic of Letters long before Pascale Casanova formulated the concept. It was in collaboration

---

1 “Kino Palace: *mord w Bombaju* // aju aju aju aju / morze auto cztery drzewa / ktoś na portiera się gniewa / Ola Föns na nerwach gra mi / Jak tu strasznie czuć śledziami / Pchła ugryzła Helę w łydkę / Jakie on ma zęby brzydkie / Ktoś nade mną stanął stoi / Czy Pan Boga się nie boi / Na miły Bóg niech pan siada / Mia May z okna wypada / Ona pewnie się zabije // już nie żyje już nie żyje / czterej niosą ją lokaje / nic jej nie jest / wstaje wstaje / żyje żyje żyje żyje / co za sensacyjne chryje / Pauza pauza niosą ciasta / Niech pan zbytnio się nie szasta / Panie niech mnie pan nie gniecie / Bo jeszcze światło się świeci / Dramat tajemnice kryje / Czy on umrze czy ożyje / W łóżu śmieje się Ko-ko-ta / Film kurz nerwy trochę błota” (Czyżewski 2009, 81; emphasis in the original). My line-by-line translation may help foreign readers follow a digital adaptation of the original poem which is accessible online ([http://ha.art.pl/czyzewski/sensacja\\_w\\_kinie.html](http://ha.art.pl/czyzewski/sensacja_w_kinie.html). [22 April 2019]). The animated adaptation can also serve as an illustration of the second life of poetry nowadays in intermedial contexts.

with other artists that Czyżewski established a bilingual art magazine, *L'Art Contemporain/Sztuka Współczesna* [Modern Art], in Paris in the late 1920s (1929–1930); it was meant to be read and perceived from within a cultural centre, as well as to participate on an equal basis in European cultural exchange. Each of the magazine's three issues included an introductory article entitled "Kilométrage" [Mileage] by Jan Brzękowski (1903–1983), in both French and Polish, a bilingual practice that applied to other content as well, such as essays on art and Polish and French poetry. While short-lived, the magazine's attempt to enter the European cultural stage is symptomatic of Polish writers' conscious effort to become a real part of European artistic and literary exchange. The editor of the magazine, Brzękowski, became a bilingual Polish poet whose poetry appeared in French and Polish until the late 1970s.

Bilingualism is not very common in Polish writers, particularly poets, for whom the Polish language has always been a unique tool. Yet I believe it is worth remembering some meaningful exceptions with readers both at home and abroad in mind: to introduce foreign readers to a literature which sometimes *can* be read in their own languages, and to familiarize readers at home with the forgotten cases of how international their own, apparently familiar, literature really is.

Apart from the *Art Contemporain* circle, French was used by Polish authors in a number of other cases. The first eminent one is a novel by an Enlightenment man of letters, Count Jan Potocki (1761–1815). Written at the beginning of the nineteenth century, when French was the recognized language of the European cultural centre, *Manuscrit trouvé à Saragosse* [The Saragossa Manuscript] is a masterpiece of narrative writing. Its author, a graduate of Lausanne and Geneva schools, spent most of his life either in Poland, Europe, or on exotic travels. His novel appeared at the beginning of the nineteenth century in both St Petersburg and Paris. Exceptionally, while Potocki was a Pole and played an active role at the Polish court and in the early parliamentary system (as well as at tsarist institutions after the partitions), he wrote only in French. His choice of language was motivated not only by his education, but also by the idea of a common Europe with a common language at a time when French seemed to be the lingua franca of the epoch. Still, Potocki's novel is not an ideological work, nor is it explicitly connected to either francophone or Polish culture. First and foremost, it is a highly sophisticated adventure narrative, relating the Spanish travels of a certain Alfons van Worden, who meets unusual people of different cultural backgrounds on his way to Madrid and has strange, often supernatural experiences. The people he meets narrate their stories, and the heroes of their stories tell their own, and so on, making the novel into a fine example of the "story within a story" technique that is also typical of the *Thousand and One Nights* tales. Its peculiar nature – it is the work of a Polish author written in French – meant that it functioned mostly on the

peripheries of Polish culture, at least until it was adapted for the cinema by the famous Polish film director Wojciech Hass in the mid-1960s. Indeed, a revival of interest in the novel is underway at the moment. The modern critical editions and new scholarly interpretations based on the latest findings in French, Polish, Spanish, and Russian libraries have been published in France, while the first unabridged translation into Polish by Anna Wasilewska appeared in Poland (2015), as did the first online adaptation.<sup>2</sup> Potocki's novel is a fine introduction to European Enlightenment culture with its search for universality and a transnational narrative. It can also be read, as French biographers and interpreters of Potocki put it, as "le dernier grand roman des Lumières européennes" [the last great novel of the European Enlightenment] (Rosset and Triaire 2004, 335; my translation). With Hass's masterful film adaptation, *The Saragossa Manuscript*, now digitally remastered under the auspices of Martin Scorsese and available in many languages, this intriguing example of international Polish writing may find new life in the changing cultural environment of a united Europe.

The French influence has many other eminent representatives among Polish authors, albeit in different historical and cultural contexts. In the nineteenth century, Adam Mickiewicz's work most obviously springs to mind. Simultaneously a political exile and professor of Slavonic literatures at the Collège de France in Paris, Poland's leading Romantic poet lectured in French in the early 1840s to an international audience not only on Slavonic literatures, or on the political and mystical issues which caused him to be later expelled from the position, but also on a wide range of academic interests that included world literature and philosophy. For instance, Mickiewicz included the essays of the American philosopher Ralph Waldo Emerson, completely unknown in continental Europe at the time, in his lectures in translation and (or) paraphrase, usually along with his own comments. Two of Emerson's essays ("History" and "Man the Reformer") later appeared separately in the magazine *La Tribune des peuples* [People's Tribune], which Mickiewicz edited. His versions of these essays are intriguing due to his daring attempt at finding his voice among three cultures: US, French, and Polish (Skwara 2004, 121–145). Mickiewicz's lectures, which also included many of his translations from Polish and other Slavonic literatures, were likewise later published in French and Polish translations on the basis of versions produced by copyists present during the lectures, and later revised by Mickiewicz. For those who do not read Polish, the French versions of Mickiewicz's lectures offer what is still a fascinating introduction to Slavonic literary cultures (and politics!).

---

2 [http://haart.e-kei.pl/rekopis/00\\_intro.html](http://haart.e-kei.pl/rekopis/00_intro.html)(22 April 2019).



Not only French was used by Polish writers. German also proved to be quite popular – the best-known modernist example of a Polish writer writing in both German and Polish is Stanisław Przybyszewski (1868–1927), the *enfant terrible* of the Young Poland period. Having studied at a German gymnasium in Toruń (Thorn), he went to Berlin to study architecture. There, he engaged with Nietzsche’s philosophy, Satanism, and the bohemian life, as well as beginning his literary career, publishing both psychological essays and literary works.<sup>3</sup> Przybyszewski also prepared the Polish editions of his works, sometimes depending on fellow writer-translators, and composed long prose poems and dramas in Polish. One of his most famous works, the trilogy *Homo Sapiens*, was first published in Germany (1895–1896), where it was well received. Its Polish version was then published in Lwów (Lviv) at the turn of the nineteenth century and translated into English within the next decade. Przybyszewski’s bilingualism has already been analysed in a monographic study, whose author claims that his original German texts are more interesting than the Polish versions since they are driven by a spirit of real creativity, while the latter are more like “recreations” (Łuczyński 1982, 71–72). These works were also characterised by Przybyszewski’s passionate struggle with language, which his friend, the German poet Richard Dehmel, played a helping hand in resolving. There is certainly more to explore in Przybyszewski’s vast *œuvre*.

The tradition of Polish-German writing continued with emigrant writers during the 1980s, though on quite a different basis. Having found political asylum and economic support, they began writing in a new language to tell their life stories, which could not be published in Communist Poland for political reasons. This is the case with Christian Skrzyposzek (1943–1999), whose *Wolna Trybuna* [Free Tribune] was published in German translation by Olaf Kuhn as *Freie Tribüne* (1983), and then in the original Polish version as *Wolna Trybuna* in Berlin (1985) and finally Warsaw (1999). Skrzyposzek’s bilingual work includes a now-lost autobiography, a play published in the theatre magazine *Dialog* in Poland in the 1960s, and Polish versions of his German texts. However, such work receded, in the end, in favour of writing in German. His last novel, *Die Annonce* [The Announcement] (2005), which was edited and published after his death in Germany, became a part of German literature as naturally as the works of Artur Becker. Dariusz Muszer (b. 1959) presents a different case, for he consistently translated his novels into Polish. The best-known examples – *Die Freiheit riecht nach Vanille/Wolność pachnie*

---

<sup>3</sup> An example of the former is *Zur Psychologie des Individuums: I. Chopin und Nietzsche; II. Ola Hansson* (1892), whereas the latter are represented by *Totenmäss* (1853), *De Profundis* (1895), *Vigilien* (1895), *Homo Sapiens* (1895–1896), and *Satanskinder* (1897), to name only a few examples.

*wanilią* [Freedom Smells of Vanilla] (1999/2008) and *Gottes Homepage/Homepage Boga* [God's Homepage] (2003/2013) – were written in German and first published in Germany. Muszer fills the Polish versions of his novels with various hybrid language forms: creative translations of phrases and idioms, thought-provoking language calques, as well as various alienation effects. His *Wolność pachnie wanilią* also includes metalinguistic commentary, for instance: “Głupio pobiegło [*dumm gelaufen*], jak to mawiają w Niemczech, gdy chcą powiedzieć, że głupio wyszło” [It ran silly, as they say in Germany, when they want to say that something went wrong] (Muszer 2008, 29; my translation). The author also includes German words in the Polish lexical system and vice versa, with the conscious play on languages seen as a characteristic feature of his bilingual writing.

Another interesting example of a Polish-German writer, this time defined by a borderland context, is Piotr (Peter) Lachman (b. 1935), a poet, essayist, playwright, translator, and theatre director who was born before World War II into a German family in Gleiwitz, which became Gliwice – and part of Poland's territory – after the war. Gleiwitz/Gliwice had always had a bicultural character, and Lachman, who attended Polish schools there, continued to write in two languages despite leaving for Germany, where he spent most of his life. According to Przemysław Chojnowski, currently preparing a monograph on his “liminal” writing, Lachman is a model example of a man whose language and culture are typical of borderlands (Chojnowski, in press).

From the second half of the twentieth century onward, bilingual writing is dominated by Polish-English writing, possibly in connection with English becoming a global language. Here, just as in cases of Polish-German authors, self-translations and working in both languages are characteristic features. Stefan Themerson (1910–1988), a writer, poet, philosopher, photographer, filmmaker, and composer, is one of the most important and widely known Polish writers. Having started his brilliant career in Poland before World War II, he successfully continued it after the war in Great Britain. Besides Polish and English, he occasionally wrote in French, as well as translating some of his Polish works into English. His best-known work, the philosophical satire *Wykład Profesora Mmaa*, was written in Polish in the 1940s, then self-translated into English and published in London as *Professor Mmaa's Lecture* in 1953 (with a foreword by Bertrand Russell). The novel enjoyed a worldwide career because of both its unusual idea (a professor giving a lecture on *Homo sapiens* to an audience of termites) and its linguistic and philosophical complexity. Of today's authors, Ewa Kuryluk (b. 1946) – an artist, art historian, and writer – has also translated her English texts into Polish (*Grand Hotel Oriental*, 1997) while continuing to write in English and, increasingly, in Polish as well.

Czesław Miłosz (1911–2004) was probably the most prestigious of Polish self-translators into English, although it is difficult to identify him as the clear-cut

author of his English poems, which were almost always written first in Polish (with a few exceptions, such as “To Raja Rao”) and translated in cooperation with a native English speaker, most often Robert Hass. What seems more important in Miłosz’s bilingual case, however, is his influential participation in the life of English-language, and especially US, literary and cultural circles. Miłosz not only met English-language readers and poets, conducted seminars on poetry, and wrote essays on literature in English, but also compiled an anthology of world poetry, *A Book of Luminous Things* (1996), which included Polish poems and had a slightly different Polish antecedent (*Wypisy z ksiąg użytecznych* [Excerpts from Useful Books], 1994). With its publication, Miłosz became the first Polish author to try to shape the world canon of poetry, or at least the first to play a leading, active role in such an endeavour. Up until then, Polish authors had not functioned in this manner in the World Republic of Letters, even when bilingual and/or bicultural. But Miłosz did, and he fully recognized that the Republic’s language was no longer French, but English, thus switching into English (also aided by his long sojourn in the US) from his international debut in French (*La prise du pouvoir* [The Seizure of Power], 1953).

Miłosz’s activities and English publications made him one of the most influential Polish poets in the US, to the point where he became a kind of hypotext for many American poems. In Robert Cording’s poem “Czeslaw Milosz’s Glasses,” a masterly balanced portrait of a great moral poet, for instance, Miłosz becomes something of a paragon for a generation of poets. Edward Hirsch’s poem entitled “A Partial History of My Stupidity” (2008) is a good example of such a dialogue. It begins with the first line of the English version of Miłosz’s poem “Rachunek” [Account] (1980) – “The history of my stupidity would fill many volumes,” and alludes to its ending – “The history of my stupidity will not be written. / For one thing, it’s late. And the truth is laborious” (trans. Miłosz and Pinsky; Miłosz 2001, 395). For a Polish reader, both Cording and Hirsch are intriguing examples of rereadings of Miłosz, who was perceived completely differently by a younger generation of Polish poets. In Poland, young poets had to overcome the shadow of the great poet, often by spectacular metaphoric annihilation. In the US, poets could simply refer to him without having to fight for their own position – Miłosz, a Noble Prize laureate (1980), was not as titanic a figure there as he was in Poland. These examples lead us to the second field of natural intercultural contexts for Polish literature, namely: intertextual references.

Bruno Schulz (1892–1942), a Polish author of Jewish origin who wrote in Polish (perhaps also in German, although no stories in German have survived), holds a special position in the field of intercultural intertextuality. We can even talk about a Schulz-derived literature, that is, novels which allude to his writing and tell his life story, or rather his after-life story, as is the case in novels by Dawid Grossman or Cynthia Ozick. Each of the (to date) six Schulz-derived novels – *Clepsidra* by Danilo

Kiš (1972), *See Under: Love* by Dawid Grossman (first published in Hebrew as עיין ערך: אהבה [Ayen Erekh: Ahavah], 1986), *The Messiah of Stockholm* by Cynthia Ozick (1987), *The Prague Orgy* by Philip Roth (1985), *Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer (2010), and *Un uomo che forse si chiamava Schulz* [A Man Who Was Perhaps Called Schulz] by Ugo Riccarelli (2012) – contains various intertextual references to Schulz's two collections of short stories, *Sklepy cynamonowe* [The Cinnamon Shops] and *Sanatorium pod Klepsydrą* [Under the Sign of the Hourglass]. The novels can also reshape his text, as Foer's *Tree of Codes* does. Foer literally carved out a new story by removing words from his favourite book to which he had earlier written a foreword (Bruno Schulz's *Street of Crocodiles*, 2008). All the words in the new book are still Schulz's (or rather those of his translator into English, Celine Wieniawska), but the book itself is by Foer. In this way, a sculptural object came into existence, as the publisher, Visual Editions, claims.<sup>4</sup> Foer's artistic endeavour has already been analysed many times and from different angles, and even adapted for the stage; it has, not surprisingly, been appreciated more as an art object than as a literary text.

The phenomenon of raising Schulz's stories to the level of a widely recognized hypotext has its roots in his deeply symbolic and metaphoric writing, which can be read as a parable for life and an archetypal search for its meaning. His own tragic death – being shot by a German Nazi officer in his native Drohobycz in 1942 (in revenge for shooting the officer's "Jewish slave") – made him a painful example of a Holocaust victim, which increased his literary popularity. The other famous example of a Polish writer who himself became a hypotext is Witold Gombrowicz (1904–1969), one of the pre-eminent figures of Polish modernist literature. After spending much of his adult life in Argentina, to which he came just before the outbreak of World War II, Gombrowicz began to write in Spanish. He prepared the Spanish-language editions of some of his works, including his *Diary*, which differs considerably from the Polish version. Most significantly, *Diario argentino* is supplemented by new entries on Argentina, which creates a kind of heterotopia, a place where many cultures and spaces exist at the same time. Silvana Mandolessi carefully interprets this phenomenon, wondering whether Gombrowicz became part of Argentinian literature (Mandolessi 2011, 245–261). He certainly became an unusual member of Argentinian literary and artistic circles; some details are mentioned in his Spanish correspondence with Goma, for example. Gombrowicz also became a hypotext for Argentinian writers. He appeared, for instance, in Ricardo Piglia's *Respiración artificial* [Artificial Breathing] (1980) and Luis Martín's *Las cartas profanas* [Profane Letters] (2008) as a European intellec-

---

<sup>4</sup> See [https://en.wikipedia.org/wiki/Tree\\_of\\_Codes](https://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_Codes) (22 April 2019).

tual – *escritor extranjero* “foreign writer” – a partner in the ongoing discussions about Argentina and the world (see Gendaj 2012, 224–229). On the other hand, the same Gombrowicz became a paragon of avant-garde writing in Norwegian culture, especially for Dag Solstad, who in his novel *Irr! Grønt!* [Patina! Green!] (1969) makes various references to Gombrowicz’s version of the *Bildungsroman* – *Fredydurke* (1937). Solstad’s main hero is a pendant of Gombrowicz’s Józio, and the climax of his novel is a “duel fought with faces” – Gombrowicz’s typical metaphor of a psychological struggle for one’s own position in life.

There are also more exotic references to Polish novels, especially to *Quo vadis*, a classic on the life of early Christians in Rome written by Henryk Sienkiewicz, who received the Noble Prize for his epic achievements in 1905. Koichi Kuyama has studied Japanese translations and adaptations of the novel (twenty-seven in total) and carefully analysed various references to it in six Japanese novels, including *Hideyoshi and Rikyu* by Nogami Yeako (1962–1963), that he considers to be adaptations of the Polish text to incorporate the realities of medieval Japan (Kuyama 2012, 44). Sienkiewicz’s novel even influenced, as Kuyama claims, the Japanese language, where “Quo vadis” – an abbreviation of “Quo vadis, Domine?”, the question asked by St Peter on the road to Rome – became a popular saying. In South Korea, another Polish Noble laureate – Wisława Szymborska (1923–2012) – made her name as a universal philosophical poet oft-quoted by Korean critics, essayists, writers, singers, and even social and political commentators. Choi Sung Eun (Estera Czoj), a Korean scholar and translator of Polish, believes that this widespread reception was boosted by the fact that “this poetry contains elements that are close to our mentality and the philosophy of the East” (2014, 221; my translation). A collection of Szymborska’s poetry was published by Munji, one of the biggest Korean publishers, as part of a prestigious series called “World Literature Daesan,” and soon became a steady seller which entered the culture of the Far East in many different ways. Films alluding to her texts appeared in, for example, the Hong Kong production *Turn Left, Turn Right* (2003), which uses a motto from Szymborska’s poem, or a film by the Korean director Min Kyu Dong entitled *Kkeut-kwa sijak* [The End and the Beginning] (2009), which is the title of the Munji collection of Szymborska’s poetry. Uniquely, a ballet performance, *Sireul ilneun sigan* [Time for Poetry] (2010), based on eight of Szymborska’s poems, was prepared by the Chang Sun Hee ballet ensemble and performed at the Seoul Arts Center in 2010 (Choi 2014, 208–209). This last example shows the unusual intermedial potential of Szymborska’s poetry, which has been considered as universal by many European readers, and which has proved to be prone not only to intercultural but also to intermedial rereadings.

For foreign students/readers of literature, all these examples of Polish canonical writing that function intertextually in foreign languages and literatures have

the potential to become a kind of introduction to Polish literature. For Polish readers, foreign references are usually a surprising and fascinating lesson on how their own literature entered world literature and is not as unknown or obscure as it is often claimed.

Although texts written in foreign languages by Polish authors, together with their intertextual (and intercultural) references, can make an interesting intercultural introduction to Polish literature, the full scope of the latter can be accessed only via translations. Since – as should not be forgotten – every translation is an interpretation, comparative translation analysis should be present in compendia on particular “minor” literatures. Typically, however, only one chosen translation is presented, due to practical reasons and lack of space. It is usually taken for granted, and only sporadically are some minor comments added; cf., for example, the latest compendium of Polish literature (*Ten Centuries of Polish Literature*, 2004). Yet there are differences between translations and commentaries on them, and these differences can enable foreign readers to access the complexities of the original meanings, sound patterns, and artistic forms. Domestic readers, on the other hand, can be confronted with the (often surprising) forms in which Polish texts reach the world. To give an example of how translation analysis could be included in a discourse on a national literary history, I will discuss a piece from early Polish poetry, namely our Renaissance jewel, *Treny* [Threnodies/Laments] by Jan Kochanowski.

The *Treny* were created at the peak of the Polish Renaissance (1580) and have occupied a central place in Polish poetry ever since. Devoted to the poet's late daughter Orszula, the cycle of nineteen poems went far beyond the literary conventions of the funeral literature of the epoch, both artistically and emotionally. Not only did the poet compose a masterfully shaped epicidium cycle on the death of a little girl, which was exceptional in European literature at the time, but he also inscribed elegiac topoi (artfully transferred from Latin into Polish) into his own existential experience. Since the *Treny* raise universal questions and express deep individual emotions, employing imagery, metaphors, and motifs important in Graeco-Roman and Biblical culture, they have often gained much attention and understanding outside Poland. The cycle has been commented on by scholars from all over the world in encyclopaedia articles and detailed analyses, and is usually described as the poet's greatest achievement. It has also attracted a number of translators. For instance, individual poems from the *Treny* have been translated into English nine times so far, and five translators have completed the whole cycle. Despite many obstacles, not least due to the peculiarity of early Polish modes of expression, sometimes not easily comprehensible even to modern Polish readers, the poetic art of the *Treny* seems to come across to a wide variety of readers. Whether we take a translation as an attempt to imitate the early Polish

language (for example, the early nineteenth-century translation by John Bowring), or a modernized but faithful one (by Michał J. Mikoś), or a version liberated from verse and rhyme patterns (by Adam Czerniawski), or, finally, one composed by two famous poets from two cultures (by Stanisław Barańczak and Seamus Heaney, often regarded as the most poetic version), we find poetic texts that have attracted attention and a wide readership in new literary cultures.

The perfection of Kochanowski's poetic language – emphasized by the Romantic poetic titan Adam Mickiewicz during his lectures at the Collège de France in the early 1840s – is based not only on concise phrases, sophisticated enjambments, idiomatic metaphors, and artfully constructed anaphors and periphrases or elaborate similes, but also on the unique sense of a new literary language and its ability to express human experience in a new cultural context. For the first time, a typical epicedium scheme consisting of both *laudatio* (a praise of the dead, and a demonstration of the great significance of the loss) and *comploratio* (the lament itself, including consolation and exhortation) was used for mourning a little girl, the daughter of the poet.

The *Treny* begin with an invocation to “all lamentations” and “all sorrows,” alluding to those once expressed by Heraclitus and Simonides, to help the poet deal with the acts of “niepobożna śmierć” [impious death – Petrarch's *impia mors*].<sup>5</sup> This initial disquieting expression returns in the fourth poem of the cycle. Talk of the “impious death” who “ravaged the poet's eyes” by making him see his little child die, introduces the existential and religious doubts of the poet and the deep emotional tone of the cycle. Ancient figures – Niobe, who turned to stone having seen her children die (referenced in *Tren IV*), or Persephone, who takes Kochanowski's daughter to the underworld (*Treny II, IV, V*) – are used to create scenes of death and mourning based on ancient images. Yet the most dramatic question is addressed to Christian religious beliefs. Before we find this question in *Tren X*, the poet paints a picture of his cheerful daughter, unique and lovable, calling her the “Sappho of the Slavs” (despite her being under three years of age) but also a *droga szczebiotka*. The latter is a particularly tender expression, never translated successfully, which stands for a sweet, darling, talkative creature, a joy to her parents.

*Tren X*, especially popular among Polish readers,<sup>6</sup> expresses the poet and suffering father's deepest doubts. They are introduced by questions about where his daughter might have gone. Both ancient mythical places (the Fortunate Isles, Charon's disconsolate lakes, far lands, celestial spheres) and Christian imagery

---

5 Translations from the *Treny* in this paragraph are my own.

6 Stefan Żeromski, a twentieth-century writer, describes in his essays (*Snobizm i postępek* [1929, 20]) a simple shoemaker reciting this poem at his work.

(Heaven, Paradise, Purgatory) are hesitantly invoked, before the poet reaches a final sceptical conclusion and formulates a plea:

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości,  
A nie możesz li w onej dawnej swej całości,  
Pociesz mię, jako możesz, a staw się przede mną,  
Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną! (Kochanowski 1972, 19)

As the translations clearly show, it is difficult to interpret these seemingly simple lines with their masterly rhythm and rhymes, lines in which both the grief and the religious doubts reach a climax. The suffering father urges his daughter “wherever she is, if she is” (my rendition) to pity him and appear before his eyes in any form if her former self is lost. Mikoś’s interpretation, the most faithful to the original when it comes to both verse form and to meaning, uses English which sounds slightly strange and loses some of the refinement of the original:

Wherever you are if you are, pity my dole,  
And if you are not able as your former whole,  
Console me, as you can, and make an appearance  
As a dream, a shade, or an illusory substance. (Kochanowski, trans. Mikoś 1995b, 49)

Czerniawski, after earlier attempts, finally produced a completely modern and almost shockingly simple version (2001):

Wherever you are, if you are, take pity on my grief.  
And if you cannot in the flesh  
Console me and appear  
As dream, shade or vision! (Kochanowski, trans. Czerniawski 2001, 43)

Barańczak and Heaney, with their characteristic “fluidity of verse” (Bogdan Czaykowski’s expression) produced a highly poetical rendition that does, however, depart from the original:

Wherever you may be – if you exist –  
Take pity on my grief. O presence missed,  
Comfort me, haunt me, you whom I have lost,  
Come back again, be shadow, dream or ghost. (Kochanowski, trans. Barańczak and Heaney 1995a, 21)

The poets take liberties here with the original shape of Kochanowski’s verses, and also with some words and expressions. The word “ghost” for *mara nikczemna* (which might be rendered as “poor apparition”) may seem stereotypical, especially when combined with the verb “haunt,” whereas the phrase “If you exist” for *jeśliś jest* (literally “if you are”) loses the simplicity, artistic repetition, and soft re-



peated sibilants of the original: *gdziekolwiek jest jeśliś jest*. One should note that this very formulation, often omitted by early translators but emphasized by more modern ones (“If you exist at all, pity my grief,” reads Jerzy Peterkiewicz’s translation [Kochanowski 1970]), is the pious poet’s most drastic expression of doubt in the whole cycle.

To conclude, it should, I believe, be emphasized that a perception of any foreign literature, especially a “minor” one, depends on translations, and that there are always different possible ways of translating any literary work. Comparative analysis, for which there is usually no place in a narrative on literary history, has the potential to restore readers’ attentiveness to the nature of texts that they can read only in translation.

Each of the three possible ways of introducing readers to Polish literature and enriching knowledge of it that I have described above has its own function. The texts written in “major” European languages can be seen as a gesture of invitation made by a “minor” literature to the wider world. They are also an attempt to provide that world with a direct access point to another culture. After all, as Mickiewicz claimed in his Paris lectures delivered in French and infused with his Emersonian intuition and English quotations, the term *Słowianie* “Slavs” comes from the word *słowo*, meaning “word.” Presentation and discussion of European/world texts that are intertextually connected with Polish ones can demonstrate the multicultural dimension of a literature that has too easily been labelled as “Eastern European,” with various unfortunate consequences and limitations. Analysis of translations produced by various translators can, by contrast, reveal a variety of existing interpretative possibilities but also protect readers from misunderstandings arising from interpreting only interpretations (i.e. translations). I believe that the propositions presented above address not only the question of the presentation of one “minor” literature on a global literary history market, but also a wider question of the possible methods and tools that may be applied to any national discourse of literary history. Unless we stop seeing European/world literatures as single entities (or only chosen entities) which are not interconnected, we will not be able to see what European/world literature is and how it has been shaped over the ages.

## Works cited

- Borkowska, Grażyna, et al. *Ten Centuries of Polish Literature*. Trans. Daniel Sax. Warsaw: Instytut Badań Literackich PAN, 2004.
- Choi, Sung Eun [Czoj, Estera]. “Recepcja poezji Wisławy Szymborskiej w Korei Południowej.” *Pamiętnik Literacki* 105.4 (2014): 195–211.

- Chojnowski, Przemysław. *Liminalność i bycie pomiędzy w twórczości Petera/Piotra Lachmanna: Studium literacko-kulturowe*. Cracow: Universitas TAIWPN. In press.
- Czyżewski, Tytus. *Wiersze i utwory teatralne*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- Gendaj, Natalia. "Gombrowicz polityczny? Miejsce pisarza w literaturze argentyńskiej." *Oblicza światowości*. Ed. Romuald Cudak. Katowice: Uniwersytet Śląski: Wydawnictwo Gnome, 2012. 220–231.
- Kochanowski, Jan. "Tren X." *Five Centuries of Polish Poetry 1450–1970*. Ed. Jerzy Peterkiewicz and Burns Singer. London: Oxford University Press, 1970. 6.
- Kochanowski, Jan. *Treny*. Ed. Janusz Pelc. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.
- Kochanowski, Jan. *Laments*. Trans. Seamus Heaney and Stanisław Barańczak. London: Faber and Faber, 1995a.
- Kochanowski, Jan. *Treny: Laments*. Trans. Michael J. Mikoś. Warsaw: Constans, 1995b.
- Kochanowski, Jan. *Treny: The Laments of Kochanowski*. Trans. Adam Czerniawski. Ed. Piotr Wilczek. Oxford: Legenda, 2001.
- Kuyama, Koichi. "Quo vadis w Japonii – konteksty recepcyjne." *Oblicza światowości*. Ed. Romuald Cudak. Katowice: Uniwersytet Śląski. Wydawnictwo Gnome, 2012. 30–46.
- Łuczyński, Krzysztof. *Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego 1892–1900*. Kielce: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Kielcach, 1982.
- Mandolessi, Silvana. "Heterotopia i literatura narodowa w *Dzienniku argentyńskim* Witolda Gombrowicza." Trans. Natalia Gendaj. *Rocznik Komparatystyczny* 2.2 (2011): 245–261.
- Miłosz, Czesław. *New and Collected Poems 1931–2001*. New York: Ecco Press, 2001.
- Muszer, Dariusz. *Wolność pachnie wanilią*. Szczecin: Wydawnictwo Forma. Stowarzyszenie Literackie Forma, 2008.
- Rosset, François, and Dominique Triaire. *Jean Potocki: Biographie*. Paris: Flammarion, 2004.
- Skwara, Marta. *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku: Dzieje recepcji, idei i powinowactw z wyboru*. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2004.
- Skwara, Marta. "Between 'Minor' and 'Major': The Case of Polish Literature." *Major versus Minor? Languages and Literatures in a Globalized World*. Ed. Theo D'Haen, Iannis Goerlandt, and Roger D. Sell. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2015. 221–231.
- Żeromski, Stefan. *Snobizm i postęp*. Warsaw: Wydawnictwo Jakuba Morkowicza, 1929.

**Marta Skwara** is a professor of Polish and Comparative Literature at the University of Szczecin, and has been the head of its comparative unit since 2005. She is the editor-in-chief of the *Comparative Yearbook/Rocznik Komparatystyczny/Komparatistisches Jahrbuch*. Her research interests include comparative literature, particularly reception and translation studies, and intertextuality.



Norbert Bachleitner und Juliane Werner

# Österreichische Periodika in französischer Sprache als Medien des Literaturtransfers (1750–1850)

**Abstract:** Der Beitrag präsentiert am Beispiel von vier in Wien erschienenen frankophonen Periodika, auf welche Weise, in welchem Umfang und mit welchem Ziel französische Literatur zwischen 1750 und 1850 nach Österreich vermittelt wurde. Nicht weniger als 97 – oft kurzlebige – Zeitschriften liefern vor allem dem mittleren bis höheren Bürgertum, bei dem es sich in dem behandelten Zeitraum um noch kein allzu umfangreiches Publikum handelt, Informationen über die Kultur der *République des Lettres*. Anhand der Inhalte des *Journal de Vienne, dédié aux amateurs de la littérature* (1784–85) aus der josephinischen Ära, der *Anthologie littéraire et universelle* (1805–06) aus der Phase der napoleonischen Kriege, des *Spectateur. Journal historique, littéraire, moral, politique et dramatique* (1819) aus der Zeit des Kaisertums unter Franz I. und des *Journal de la littérature étrangère* (1841) aus der Epoche des Vormärz werden Gestalt und Bedeutung von Periodika für den französisch-österreichischen Kulturaustausch in einer von historischen Diskontinuitäten geprägten Epoche stichprobenartig beleuchtet.

**Keywords:** Zeitschriften, Literaturtransfer, Österreich, Frankreich

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war Paris die Hauptstadt Europa's. Als Voltaire in Potsdam wohnte, meinte er in Frankreich zu sein. Wofür Ludwig XIV. seine Generäle, seine Armeen vergebens in das Feld geschickt hatte, das war für die Denker und Dichter, für die geistreichen Frauen Frankreichs die Frucht leichter Siege. Die Universalmonarchie des Geistes war gegründet, während die politische ein Phantom blieb, das noch einige Zeit die Völker schrecken sollte.

Leopold von Sacher-Masoch, *Kaunitz* (1873)

Als der österreichische Staatskanzler Kaunitz, „a peculiarly francophile mind“ (Szabo 1994, 34),<sup>1</sup> das im Vorfeld des Siebenjährigen Krieges geschlossene Defensivbündnis gegen Preußen und England (1756) in die Wege leitet, bereitet er dem beinahe 250 Jahre währenden habsburgisch-französischen Gegensatz ein Ende.

---

1 Kaunitz, zuvor Gesandter in Paris, ist mit französischen Bühnenwerken des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts bestens vertraut und ein „avid collector of French books, one of the first subscribers to the *Encyclopédie* and an enthusiastic reader of Voltaire“ (Szabo 1994, 33), daher der Ruf eines „Gallomanen“ (Wagner 1961, 509).

Mit der Überwindung der Rivalität um die Hegemonie in Europa durch dieses *renversement des alliances* rücken die Länder auch kulturell zusammen, was ein erheblicher Anstieg von Transferaktivitäten belegt. Zwar reichen die Kulturkontakte bis ins Mittelalter zurück (vgl. Fichtenau 1962), ein institutionell vermittelter Transfer substantiellen Ausmaßes ist jedoch erst seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu verzeichnen. Er weist en gros eine unilaterale Ausrichtung auf: Frankreich ist nicht nur in politischer Hinsicht „Experimentierlabor der neueren europäischen Geschichte“ (Wehler 2005, 345), auch seine Originalität in künstlerischen Belangen liefert traditionsmüden Geistern in kulturell konservativeren Ländern wie Österreich Inspirationen.

Ideen, weiß Philipp Joseph Schalbacher, einer der führenden Vermittler fremdsprachiger Texte im deutschsprachigen Raum (vgl. Frank und Frimmel 2008, 164), zirkulieren vor allem „par la conversation, par les livres et par les journaux“ [über Gespräche, über Bücher und über Zeitschriften] (*Anthologie* 1805 [Bd. 2, Nr. 2] 126). In Österreich erscheinen zwischen 1750 und 1850 insgesamt 97 Periodika in französischer Sprache,<sup>2</sup> von denen im Folgenden vier Literaturzeitschriften aus verschiedenen Jahrzehnten herangezogen werden, um die Kulturvermittlung in dieser durch starke Diskontinuitäten geprägten Epoche zu skizzieren: das *Journal de Vienne* (1784–1785), die *Anthologie littéraire et universelle* (1805–1806), *Le Spectateur* (1819) und das *Journal de la littérature étrangère* (1841). Die kulturelle Hegemonie Frankreichs veranschaulicht bereits die Tatsache, dass den 97 frankophonen Zeitschriften im selben Zeitraum insgesamt 94 anderssprachige gegenüberstehen, darunter italienische (21), ungarische (19), griechische (16), lateinische (7) und tschechische (6). Unter den 97 französischsprachigen Periodika lassen sich 17 primär dem literarischen Bereich zuordnen (mit Besprechungen, Literaturgeschichtlichem, Lyrik, Erzählungen, Roman- und Dramenausügen als überwiegendem Inhalt). An oberster Stelle in thematischer Hinsicht stehen 21 Musik-Periodika, bei denen es sich allerdings vornehmlich um Notenmaterial handelt. Ein dritter hervorhebenswerter Themenbereich umfasst dem Spracherwerb und der Erziehung dienende Zeitschriften. Während unter den Jugend- und Musikzeitschriften einige die Fünf-Jahres-Grenze überdauern, werden die meisten der 17 Literatur-

---

2 Diese auch im folgenden verwendeten Angaben stellen eine Auswertung der Datensätze aus der *Österreichischen Retrospektiven Bibliographie* (ORBI) dar (vgl. Lang und Lang 2006). Bei einigen Zeitschriften von kurzer Erscheinungsdauer hat sich nur ein bibliographischer Vermerk erhalten, aber kein Exemplar, so dass die tatsächliche Veröffentlichung fraglich ist. Während manche deutschsprachige Periodika in anderen Städten des Habsburgerreiches (Prag, Pressburg, Brünn) erscheinen, werden die frankophonen (mit Ausnahme des in Pest verlegten und in Wien gedruckten *Le nouvelliste français*, 1815–1816) in Wien, Residenzstadt und Zentrum der Diplomatie, herausgegeben.

zeitschriften innerhalb eines Jahres, spätestens innerhalb zweier Jahre eingestellt. Diese Tatsache relativiert die Ziffer 97, deren Gewicht indes ein Vergleich mit der Periodika-Anzahl der ersten Jahrhunderthälfte verdeutlicht, aus der trotz eines „starken Anwachsens der Buch- und Zeitschriftenproduktion“ (Jahn 2005, vii) lediglich zwei kurzlebige frankophone Zeitschriften bekannt sind.

Der seit dem ausgehenden siebzehnten Jahrhundert das europäische Geistesleben bestimmende Einfluss Frankreichs erreicht den vormals kulturell vor allem italienisch geprägten habsburgischen Hof „erst verhältnismäßig spät, dann aber umso intensiver“ (Wagner 1961, 507) zu Beginn der Regentschaft Maria Theresias im Jahr 1740. Nachdem sich schon in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts französische Wissenschaftler, Künstler und Architekten um Prinz Eugen, „un des vecteurs les plus efficaces de la langue et de la culture françaises“ [einer der wirkungsvollsten Vermittler der französischen Sprache und Kultur] (Teissier 1982, 217), in Wien eingefunden haben, trifft durch die Hochzeit Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen 1736 dessen aus Gelehrten und Künstlern bestehende frankophone Entourage ein; durch solche Vermittlerfiguren lässt sich die französische Kultur „nicht nur rezipieren, sondern transferieren“ (Schmale 2002, 105). Die Erziehung der Erzherzoge Joseph und Leopold in französischer Sprache und mit aufklärerischer Lektüre hat entscheidenden Einfluss auf deren politische Perspektive, dennoch folgt laut Vilain „a noticeable decline in the pre-eminence of French culture“ (Vilain 2005, 5) unter Joseph II., der anstelle der Imitation Frankreichs die Bereicherung der österreichischen Kultur durch die französische propagiert hat. Sinkt seit seinem Regierungsantritt „die Zahl der in Wien gedruckten französischen Bücher merklich“ (Wagner 1961, 511), nehmen die Erstveröffentlichungen französischsprachiger Zeitschriften infolge der literaturpolitischen Liberalisierung stark zu.<sup>3</sup>

Zwischen 1750 und 1780 beläuft sich die Anzahl neuer französischsprachiger Periodika noch auf jeweils fünf bis sechs pro Jahrzehnt, darunter auch die erste Literaturzeitschrift, die *Gazette française littéraire de Vienne* (1769), die jedoch im Jahr ihres Entstehens eingestellt wird. Zwischen 1780 und 1790, in der josephinischen Ära, steigt die Anzahl drastisch auf 22 an. Die Gebrüder Gay, aus Straßburg stammende Drucker, Buchhändler und Herausgeber des von 1784 bis 1785 wöchentlich erscheinenden *Journal de Vienne, dédié aux amateurs de la littérature*, verleihen im ersten Heft ihrer Freude über den toleranten, fortschrittlichen und geistreichen „grand Joseph“ (*Journal* 1784 [Bd. 1], 29) Ausdruck, der Wis-

---

<sup>3</sup> Übersicht der Anzahl an Neuerscheinungen französischsprachiger Periodika in Österreich: 1750–60: 5, 1760–70: 6, 1770–80: 5, 1780–90: 22, 1790–1800: 0, 1800–10: 21, 1810–20: 19, 1820–30: 6, 1830–40: 5, 1840–50: 8.

senschaft und Literatur schütze und unterstütze. Diese aus Literatúrauszügen und -besprechungen sowie Briefen, Abhandlungen und Anekdoten bestehende Zeitschrift beginnt mit einem Überblick über die Literaturgeschichte seit der Antike und widmet sich daraufhin ausführlich dem vergangenen und gegenwärtigen *état des lettres* in Frankreich, mit klarer Präferenz für ersteren. Als Glanzzeit der Künste wird die Epoche Ludwigs XIV. gepriesen, mit Lobreden auf Corneille, der Helden zeichne, wie sie sein sollten, auf Racines stets natürlichen und eleganten Stil, auf Molière und La Fontaine, die ohnegleichen blieben (vgl. *Journal* 1784 [Bd. 1], 16–17). Ganz anders die Gegenwart: In ihr seien Künste und Wissenschaften durchdrungen von der modernen Philosophie, einer fanatischen Sekte kalter und steriler Seelen (vgl. *Journal* 1784 [Bd. 1], 20f.). Nur der sechs Jahre vor Erscheinen der Zeitschrift verstorbene Voltaire bildet eine Ausnahme, er wird als Lyriker, Dramatiker und Epiker aufgerufen, der erheblichen Einfluss auf Geist und Sitte seines Jahrhunderts hatte, auf die Literatur allerdings einen nicht nur günstigen: Durch das Los, fast alle Literaturgattungen fabelhaft zu beherrschen, habe er diese vermengt, so dass sich in seinen Stücken pompöse Maximen (vgl. *Journal* 1784 [Bd. 1], 23) wiederfänden, die das nach Neuigkeiten gierende Publikum in Massen anzögen. Schlimme Folgen zeitige dabei weniger ein hervorragender Mann wie Voltaire als die mit weniger Talent ausgestatteten Epigonen, die zur Korruption des guten Geschmacks beitragen. Mit Nachdruck kritisiert man die Ungehörigkeit und Trivialität der Boulevard-Spektakel im Stil von Beaumarchais' Stück *La folle journée ou le Mariage de Figaro* (1778), die geschrieben würden „pour satisfaire l'avidité stupide de tout un peuple“ [um die stumpfsinnige Gier eines ganzen Volkes zu befriedigen] (*Journal* 1784 [Bd. 1], 24). Der am 27. April 1784 im Pariser Théâtre Français uraufgeführte *Figaro* – „une monstruosité d'intrigues, d'événements, de caractères“ [eine Monstrosität an Handlungen, Geschehnissen, Charakteren] (*Journal* 1784 [Bd. 1], 24) – beschäftigt das *Journal de Vienne* nachhaltig; nur ein Berichterstatter würdigt dabei die Neuartigkeit des Stückes: „Il semble que les auteurs comiques qui l'ont précédé, ont toujours eu l'intention de faire rire les grands aux dépens des petits; ici au contraire ce sont les petits qui rient aux dépens des grands [...]. On diroit qu'ils viennent se consoler de leur misère, en s'amusant des ridicules de ceux qui en sont les instrumens.“ [Es scheint, als ob die Komödien-Dichter, die ihm vorangegangen sind, immer die Absicht hatten, die Großen auf Kosten der Kleinen zum Lachen zu bringen. Hier dagegen sind es die Kleinen, die auf Kosten der Großen lachen [...]. Man möchte meinen, dass sie sich über ihr Elend trösten, indem sie sich über die Lächerlichkeiten derer amüsieren, die es bedingen.] (*Journal*, 1785 [Bd. 4], 44). Während Beaumarchais' umfangreiche Präsenz der Aktualität geschuldet ist, findet Voltaire, bei dem es sich um den am häufigsten ins Deutsche übersetzten (vgl. Lüsebrink et al. 1997, 69–72), zugleich aber meistverbotenen Autor dieser Zeit handelt (vgl. Bachleitner 2017,

80), in allen hier vorgestellten Zeitschriften Erwähnung. Sein Renommee gründet nicht auf seinen aufklärerischen Schriften, vielmehr wird er zum „Nestor et même le dictateur de la littérature française“ [Nestor und sogar Alleinherrscher über die französische Literatur] gekürt, vor allem als „l’immortel auteur de la Henriade“ [unvergänglicher Autor der Henriade] (*Spectateur* 1819 [Bd. 1, Nr. 6], 41).

Während das Zeitschriftenpublikum von entsprechendem Gedankengut ferngehalten wird, liest man die Schriften der Aufklärer vor allem im Adelsstand (vgl. Kreissler 1973, 21) und bei Hof. Die auf den Anregungen der französischen Aufklärer beruhenden wohlfahrtsstaatlichen Reformen sind, so Wagner, „weit über das hinausgegangen, was das Frankreich der Bourbonen geleistet hat“, paradoxerweise rüsten sie das Reich, „den Stürmen der großen Revolution von innen her Widerstand zu leisten“ (1961, 515). Nach dem Tod Josephs II. 1790 misslingt es seinem Bruder Leopold II., die kriegerischen Auseinandersetzungen im Gefolge der Revolution aufzuhalten: 1792, in seinem Todesjahr, erscheint die zuvor durch die Vermählung seiner Schwester Marie Antoinette mit Ludwig XVI. gefestigte Allianz zwischen Habsburgern und Bourbonen mit dem Ersten Koalitionskrieg endgültig als „ein gescheitertes Experiment“ (Hochedlinger 1992/93, 95). Nicht nur der Frieden, auch die Reformen haben ein Ende: Mit Leopolds Sohn Franz II. wandelt sich der aufgeklärte in einen reaktionären Absolutismus, die Hofburg zu „einem Zentrum der gegenrevolutionären Propaganda“ (Fehrenbach 2008, 45), das revolutionäres Gedankengut durch Zensurverschärfungen bekämpft (vgl. Bachleitner 2017, Kap. 3) und „neue Maßnahmen zur Kontrolle und Überwachung von Ausländern, insbesondere der Franzosen“ (Reinalter 1980, 172)<sup>4</sup>, setzt. In einem solchen Kontext dienen Medien weniger der Beförderung als der Blockierung von Kulturimporten, was sich darin äußert, dass in der Dekade 1790–1800 keine einzige neue französischsprachige Zeitschrift erscheint. Kriegsbedingt entsteht „un violent courant francophobe“ [eine heftige frankophobe Strömung] (Teissier 1982, 224), Wagner sieht „die Vorliebe für die französische Kultur“ nun „von Mißtrauen, schließlich von Haß und Abneigung abgelöst“ (1961, 511).

Dass kultureller Transfer „in engem Konnex mit gesellschaftlichen und politischen Macht- und Hegemonialverhältnissen“ (Suppanz 2003, 22) steht, zeigt sich neuerlich zwischen 1800 und 1810, dem Jahrzehnt der napoleonischen Belagerungen, in dem 21 neue frankophone Zeitschriften erscheinen. Die *Anthologie littéraire et universelle*, von 1805 bis 1806 vierzehntägig herausgegeben von dem aus Lothringen stammenden Verleger Philipp Joseph Schalbacher, setzt bewusst

---

<sup>4</sup> Zu ihnen zählen auch die unter den Herausgebern französischsprachiger Periodika in Österreich überproportional vertretenen Verleger aus dem frankophonen Ausland (Elsass, Lothringen, Belgien), wie etwa die genannten Gay und Schalbacher (vgl. Frank und Frimmel 2008, 49–50).



auf ein Frankreichbild aus besseren Zeiten. So wird im Porträt „Sur ce qu'on entendoit par homme aimable en France, il y a 50 ans“ [Über das, was man vor fünfzig Jahren in Frankreich unter einem lebenswürdigen Menschen verstand] der Franzose mithilfe althergebrachter positiver Stereotype in Erinnerung gerufen als „[a]mant romanesque, ami sûr et fidèle“ [romantischer Liebhaber, zuverlässiger und treuer Freund], „guerrier par honneur et par goût, philosophe sans le savoir, plein de franchise et de générosité, avec une raison supérieure“ [Krieger aus Ehre und Vorliebe, Philosoph, ohne es zu wissen, voll Offenherzigkeit und Großzügigkeit, mit überlegenem Verstand] (*Anthologie* 1805 [Bd. 2, Nr. 2], 128) und glühender Bewunderer der Künste. Mit der Perpetuierung eines vorrevolutionären Frankreichbildes, das trotz des veränderten politischen Klimas die Affinität zur französischen Kultur in Österreich anfachen soll, korrespondiert das geringe Verständnis für die oberflächlichen revolutionären Geister (vgl. *Anthologie* 1805 [Bd. 2, Nr. 3], 178), deren finsterer Atheismus deprimiere und den Menschen falsche Freiheit vorgaukle (vgl. *Anthologie* 1805 [Bd. 2, Nr. 3], 229), und die die Sitten, die Literatur, die Kunst, selbst die sicher geglaubte Wissenschaft verdorben hätten: So gebrauchte etwa Diderot seine Geisteskräfte dazu, das Fundament aller Religionen zu unterhöhlen; da durch die schlecht ausgewählten Mitarbeiter auch die *Encyclopédie* trotz einiger gelungener Beiträge „une infinité de choses mal vues“ [eine Unmenge falsch verstandener Dinge] (*Anthologie* 1805 [Bd. 2, Nr. 2] 135) aufweise, von der Obszönität der *Bijoux indiscrets* nicht zu reden, werde der Nachwelt von Diderot wohl nichts erhalten bleiben. Auch von Rousseau wird in der *Anthologie*, die reich an Artikeln zur Erziehung und zur Moral ist, abgeraten, denn sein *Émile* verwirre die Phantasie und das Urteilsvermögen, huldige den Leidenschaften und verkehre die soziale Ordnung (vgl. *Anthologie* 1805 [Bd. 2, Nr. 2] 104).

Die 21 Publikationen zwischen 1800 und 1810 sprechen für ein Abklingen der antifranzösischen Haltung, das auch die Auseinandersetzungen mit Napoleon nicht aufhält, vielmehr beschleunigt die militärische Expansion „die grenzüberschreitende Ausbreitung von Ideen, aber auch von Handlungsmodellen (etwa im Verwaltungsbereich) und Rechtsnormen“ (Lüsebrink und Reichardt 1997, 9f.). Zur Zeit der Belagerung Wiens 1805 lässt sich laut Kreissler eine „renaissance française“ (1973, 63) beobachten, die er auf einen gewissen Opportunismus der Wiener zurückführt, die „toujours enclins à parler la langue du vainqueur“ [immer geneigt, die Sprache des Siegers zu sprechen] (1973, 17f.) seien. Das Französische, seit theresianischen Zeiten Diplomaten-, Hof- und Adelsprache mit Ausbreitungstendenz auf die oberen Schichten des langsam wachsenden Bürgertums, findet durch die Präsenz der französischen Truppen Eingang in den Wortschatz des Volkes, wenn auch nur durch die Verwendung einzelner französisierter Wörter. Als sich 1808 ein neuer Konflikt mit Frankreich ankündigt, ist die Bedeutung des Französischen in Wien laut Kreissler noch immer groß, vor

allem wecke die Pressefreiheit unter der französischen Administration den Mut und „la sympathie des milieux libéraux“ [die Sympathie liberaler Schichten] (Kreissler 1973, 31, 32). Das Jahrzehnt endet, nach der zweiten Belagerung 1809, mit der im Frühjahr 1810 von Außenminister Metternich in die Wege geleiteten Verlobung der Erzherzogin Marie-Luise mit Napoleon.

Die Veröffentlichungswelle französischer Literaturzeitschriften hält mit einer Anzahl von 19 noch zwischen 1810 und 1820 an, trotz des sich verschärfenden Klimas von Verfolgung und Verboten nach Napoleons Niederlage und der Neuordnung Europas beim Wiener Kongress 1814/15. In die Restaurationszeit fällt das Erscheinen von *Le Spectateur. Journal historique, littéraire, moral, politique et dramatique*, zwei Mal wöchentlich von Jänner bis Juni 1819 samt unregelmäßig beigegeführtem *Feuilleton du Spectateur*, herausgegeben von dem Komponisten und Kulturschaffenden Eduard von Lannoy und dem aus Belgien stammenden Erzieher und Übersetzer Abbé Libert. Ihnen zufolge hebt sich das unter dem Leitspruch „Vérité, impartialité“ laufende Journal von anderen dadurch ab, dass es die sonst fast immer getrennten Bereiche Geschichte, Literatur und Moral vereint und dass die vertretenen „cosmopolites en littérature“ [Kosmopoliten in der Literatur] (*Feuilleton du Spectateur* 1819 [Nr. 10], 199, 200) nationale Ketten sprengen würden. Überdies kündigt der *Spectateur* interessante Neuerscheinungen an, doch dominieren auch hier Werke von bereits verstorbenen Schriftstellern, wie die *Œuvres de St. Lambert* oder die *Mémoires et Correspondances de Madame d'Épinay*, die Details über Épinays Verbindungen mit Duclos, Rousseau, Grimm, Diderot und sonstiger Literaturprominenz des achtzehnten Jahrhunderts beinhalten. Was den *Spectateur* tatsächlich von den bisher angeführten Zeitschriften unterscheidet, ist die Stimme der Verfasser, vernehmbar in Äußerungen zum Zeitgeschehen und in Angriffen auf konkurrierende Blätter und Kritiker; so wird unter anderem die Wahl des Französischen verteidigt mit der Vorrangstellung der Sprache in Europa:

L'accueil favorable que le public a fait à notre Journal a déplu à quelques envieux qui s'étonnent qu'un Journal écrit dans une langue étrangère plait à Vienne. Nous répondons à ces Messieurs que la langue française ne peut pas être nommée étrangère dans aucun Pays de l'Europe, car elle est la *langue diplomatique* et par cette raison la *langue universelle* qui doit jouir de tous les avantages dont le latin jouissait autrefois. [Die günstige Aufnahme unseres Journals durch das Publikum hat einigen Neidern missfallen, die sich darüber wundern, dass ein in einer Fremdsprache geschriebenes Journal in Wien Anklang findet. Wir antworten diesen Herren, dass die französische Sprache in keinem Land Europas als fremd bezeichnet werden kann, da sie die Sprache der Diplomatie und daher Universalsprache ist, die sich aller Vorteile erfreuen darf, derer sich das Lateinische einst erfreute.] (*Feuilleton du Spectateur* 1819 [Bd. 1, Nr. 12], 232)

Diese Aussage entwirft gewissermaßen ein Bild des Zielpublikums, wie ähnlich schon in den 1780er Jahren das *Journal de Vienne*, in dem es heißt, das Blatt sei

„en langue étrangère, mais presque universellement connue“ [in einer fremden, aber fast allbekannten Sprache] (*Journal* 1784 [Bd. 1] 29) geschrieben. Zwar erreicht die französische Sprache bald nach dem „Höhepunkt des französischen Einflusses“ (Wagner 1961, 509) von 1750 bis 1770 ihre größte Ausbreitung (vgl. Teissier 1982, 222), allerdings nur in ‚besseren‘ Kreisen. Die Angesprochenen bilden einen Bruchteil der Bevölkerung, von der man in ihrer Masse behaupten kann, ihr sei jeder Zugang zur Literatur und selbst zur Zeitschriften-Lektüre verwehrt (vgl. Kreissler 1973, 21).

In weiterer Folge verliert die französische Sprache durch die wachsende Bedeutung des Deutschen (vgl. Oravetz 1930, 20), die einen Aufschwung des Übersetzungswesens bewirkt, zunehmend an Wichtigkeit. Das Schwinden der frankophonen Literaturimporte ist Folge der in Auflösung begriffenen kulturellen Verflechtungen durch nationalstaatliche Bestrebungen wie auch der Ausbreitung des Lesens auf weniger gebildete Schichten. Sind es zwischen 1810 und 1820 noch 19, sinkt die Zahl der französischsprachigen Literaturzeitschriften im Verlauf des Vormärz auf nur mehr sechs zwischen 1820 und 1830, und fünf zwischen 1830 und 1840.<sup>5</sup> Unter den acht Zeitschriften zwischen 1840 und 1850 findet sich das von Jänner bis Dezember 1841 drei Mal wöchentlich erscheinende *Journal de la littérature étrangère* des Herausgebers und Redakteurs Anto[i]n[e] Langerhanns. Die darin vorgestellten und erstmals überwiegend mit Verfasserangaben versehenen Werke sind recht aktuell, so z. B. Eugène Sues historischer Roman *Le Colonel de Surville* (1840). Die Zeitschrift befasst sich ihrem Titel gemäß mit ausländischer Literatur, d. h. neben der französischen etwa auch mit der spanischen, niederländischen und vor allem englischen, vertreten unter anderem durch Passagen aus Charles Dickens' *Master Humphrey's Clock* (1840). Weiters erhält die Leserschaft Einblicke in die Lebensgewohnheiten anderer Länder durch Porträts wie „Esquisse de la vie privée de Londres“, „Un dîner anglais“ oder „Antiquités skandinaves“. Neben Dumas' Reisebericht „L'été à Florence“ verdeutlichen auch Georges Sands „Le besoin de voyager“, Jules Janins „Le voyage d'un homme heureux“ und Théophile Gautiers „Tournée en Espagne“ die Bedeutung der Reiseliteratur in einer Zeit zunehmender Mobilität. Ähnlich wie der ebenfalls kurzlebige Vorgänger dieses Organs, die *Alliance littéraire* (1839–1840), und der Nachfolger, die *Bibliothèque instructive et récréative* (1842), setzt die Zeitschrift auf längere, sich über mehrere Hefte erstreckende Literaturauszüge zuungunsten von Besprechungen und Unterhaltungsrubriken. Diese Strategie hat ebenso wenig Erfolg wie

---

<sup>5</sup> Analog dazu nimmt ab ca. 1805 der Prozentsatz französischsprachiger Titel unter den in Österreich verbotenen Schriften ab (vgl. Bachleitner 2017, 165).

der auf Sitten, Moral, Reisen und Geschichte ausgedehnte Literaturbegriff, der in den anderen hier vorgeführten Zeitschriften Anwendung fand. Letzterer führt zu einer Diversität, die in Anbetracht der großen Konkurrenz an thematisch breit aufgestellten Zeitschriften einen Nachteil dargestellt haben mag; das Hauptanliegen, die Leserschaft am aktuellen literarischen Leben Frankreichs teilhaben zu lassen, gerät so in den Hintergrund. Auch stellt der Aktualitätsanspruch aller Zeitschriften im Hinblick auf ihr häufiges Erscheinen, mit bis zu drei Heften pro Woche, eine Schwierigkeit dar, zumal fehlende Angaben zu sonstigen Mitarbeitern meist auf eine Ein-Mann-Redaktion in Person des Herausgebers schließen lassen. Da insgesamt viele Artikel französischen Periodika entnommen sind und kaum zum Lebensumfeld der österreichischen Leser in Beziehung gesetzt werden, bleibt der Mehrwert gegenüber den zahlreich aus Frankreich zu beziehenden Literaturzeitschriften fraglich. Ein Argument bietet der *Spectateur*, indem er sich der eigenen Unvoreingenommenheit durch den weit von Paris entfernten Standort rühmt, „à l’abri de la cabale des auteurs, & exempts de tout esprit de parti“ [geschützt von allen Autoren-Intrigen und frei von aller Parteinahme] (*Journal de Vienne* 1784 [Bd. 1], 30). Ergänzen ließe sich hier die Flucht vor der zeitweise, z. B. im vorrevolutionären Frankreich (vgl. Darnton 2014) und unter Napoleon (vgl. Horn 2013), selbst im Vergleich mit Österreich ausnehmend strengen Zensur in Frankreich.

Zwar lässt die durch die Liberalisierung des Literaturmarktes ermöglichte „floraison des gazettes littéraires“ [Aufblühen der Literaturzeitschriften] (Teissier 1982, 222) gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, und vor allem die Hartnäckigkeit, mit der sich die Herausgeber der 97 frankophonen Periodika um Erfolg bemühen, auf großes Interesse an französischer Literatur schließen, doch geht dies hauptsächlich von den „oberen Gesellschaftsschichten“ (Wagner 1961, 507) aus. Es stellt sich die Frage, inwieweit innerhalb dieser des Französischen mächtigen Elite, für die auch Preisunterschiede zu in Frankreich erschienenen Literaturzeitschriften sicher nicht kaufentscheidend waren, Informationsbedarf durch in Österreich produzierte Literaturmagazine bestand, denn die rasch in Wien eintreffenden Buch-Neuerscheinungen wurden in der ‚Gesellschaft‘ herumgereicht (vgl. Wagner 1961, 513). An sie scheinen die Inhalte der Zeitschriften indes ohnehin kaum adressiert; der implizite Leser der vorgestellten Periodika ließe sich am ehesten im mittleren bis höheren Bürgertum verorten, das zwischen 1750 und 1850 noch kein ausreichend umfangreiches Publikum dargestellt haben dürfte. Wie sich die frankophonen österreichischen Zeitschriften zu den in Frankreich erschienenen verhielten, von wem die Artikel in den österreichischen Periodika stammten, ob die Literaturlauswahl und die Berichterstattung eine Form der Zensur darstellten oder sich eher als Flucht vor Zensur interpretieren lassen, inwieweit die häufig von den Rändern des französischsprachigen Raums kommenden Herausgeber eine für den Transfer privilegierte Position zwischen Kulturen ein-

nahmen – diese Fragen müsste eine umfassende Erforschung des hier nur in Form von Sondierungen erschlossenen Untersuchungsfeldes beantworten.

## Zitierte Periodika

*Anthologie littéraire et universelle*. 1805–1806.

*Journal de la littérature étrangère*. 1841–1842.

*Journal de Vienne, dédié aux amateurs de la littérature*. 1784–1785.

*Le Spectateur. Journal historique, littéraire, moral, politique et dramatique*. 1819.

## Literaturverzeichnis

Bachleitner, Norbert. *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848*. Mit Beiträgen von Daniel Syrový, Petr Píša und Michael Wögerbauer. Wien, Köln, Weimar: Böhlau [= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 28], 2017.

Darnton, Robert. *Censors at Work. How States Shaped Literature*. New York und London: Norton, 2014.

Fehrenbach, Elisabeth. *Vom Ancien Régime zum Wiener Kongress*. München: Oldenbourg [= Oldenbourg Grundriss der Geschichte; Bd. 12], <sup>5</sup>2008.

Fichtenau, Heinrich. „Biographisches zu den Beziehungen zwischen Österreich und Frankreich im Mittelalter“. *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 70 (1962): 1–28.

Frimmel, Johannes, und Peter R. Frank. *Buchwesen in Wien 1750–1850. Kommentiertes Verzeichnis der Buchdrucker, Buchhändler und Verleger*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2008 [= Buchforschung. Beiträge zum Buchwesen in Österreich; Bd. 4].

Hochedlinger, Michael. „Österreich und die Französische Revolution 1789–1792. Prolegomena zu einem Forschungsdesiderat“. *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich*. [= Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts; Band 7/8 (1992/93)]. 81–110.

Horn, Pierre. „Vom autokratischen Kaiserreich zur konstitutionellen Monarchie: Zensur und Emanzipation der französischen Presse im Vormärz (1804–1848)“. *Zensur im Vormärz. Pressefreiheit und Informationskontrolle in Europa*. Hg. Gabriele B. Clemens. Ostfildern: Jan Thorbecke, 2013. 23–38.

Jahn, Bruno. „Vorwort“. *Die deutschsprachige Presse. Ein biographisch-bibliographisches Handbuch*, Band 1, A–L. München: Saur, 2005. vii–ix.

Kreissler, Félix. *Le français dans le théâtre viennois du XIXe siècle*. Paris: Presses universitaires de France, 1973.

Lang, Helmut W., und Ladislaus Lang, unter Mitarbeit von Wilma Buchinger. *Bibliographie der österreichischen Zeitschriften 1704–1850* [= Österreichische Zeitschriften 1704–1945; Bd. 3]. München: Saur, 2006.

Lüsebrink, Hans-Jürgen, René Nohr, und Rolf Reichardt. „Kulturtransfer im Epochenbruch – Entwicklung und Inhalte der französisch-deutschen Übersetzungsbibliothek 1770–1815 im Überblick“. *Kulturtransfer im Epochenbruch. Frankreich–Deutschland 1770–1815*. Hg.

- Hans-Jürgen Lüsebrink und Rolf Reichardt, zusammen mit Annette Keilhauer und René Nohr. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag [= Deutsch-Französische Kulturbibliothek; Bd. 9.1], 1997. 29–86.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, und Rolf Reichardt. „Kulturtransfer im Epochenumbruch. Fragestellungen, methodische Konzepte, Forschungsperspektiven. Einführung“. *Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich–Deutschland 1770–1815*. Hg. Hans-Jürgen Lüsebrink und Rolf Reichardt, zusammen mit Annette Keilhauer und René Nohr. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag [= Deutsch-Französische Kulturbibliothek; Bd. 9.1], 1997. 9–26.
- Oravetz, Vera. *Les impressions françaises de Vienne (1567–1850)*. Paris: Presses universitaires de France, 1930.
- Reinalter, Helmut. *Aufgeklärter Absolutismus und Revolution. Zur Geschichte des Jakobinertums und der frühdemokratischen Bestrebungen in der Habsburgermonarchie*. Wien, Köln, Graz: Böhlau [= Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs; Bd. 68], 1980.
- Sacher-Masoch. Leopold von. *Kaunitz*. Kultur-historischer Roman. 3 Bde. 1: *Kaunitz und Voltaire*. Leipzig: Ernst Julius Günther, 1873.
- Schmale, Wolfgang. „Kulturtransfer im thesesianischen Zeitalter?“ *Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters*. Hg. Franz M. Eybl. [= Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts; Bd. 17 (2002)]. 95–109.
- Suppanz, Werner. „Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen“. *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Hg. Frederico Celestini und Helga Mitterbauer. Tübingen: Stauffenburg, 2003 [= Studien zur Inter- und Multikultur; Bd. 22]. 21–35.
- Szabo, Franz A. J. *Kaunitz and enlightened absolutism 1753–1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Teissier, Philippe. „La presse de langue française éditée à Vienne au XVIIIème siècle“. *Le Journalisme d'Ancien Régime*. Hg. Pierre Rétat. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1982. 217–226.
- Wagner, Hans. „Der Höhepunkt des französischen Kultureinflusses in Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“. *Österreich in Geschichte und Literatur* 5 (1961): 507–517.
- Wehler, Hans-Ulrich. *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*; 2. Bd.: *Von der Reformära bis zur industriellen und politischen „Deutschen Doppelrevolution“ 1815–1848/49*. München: Beck, 42005.

**Norbert Bachleitner** ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien. Er hatte zahlreiche Gastprofessuren inne, unter anderem an der Sorbonne nouvelle, und ist Mitglied wissenschaftlicher Gesellschaften wie der Academia Europaea. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen Rezeptionsforschung, die literarische Übersetzung, Buchgeschichte und Zensur sowie Intermedialität und Digitale Literatur.

**Juliane Werner** ist Universitätsassistentin und Lehrbeauftragte am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen franko-, anglo- und germanophone Kulturtransfers des 18. bis 20. Jahrhunderts, Wechselbeziehungen von Literatur und Philosophie, Word and Music Studies und Raumtheorie.

Tzu-yu Lin

# Lost and Found: Issues of Translating Japanophone Taiwanese Literature

**Abstract:** A high percentage of colonial Taiwanese literary works during the late Taishō period to the Shōwa period (1920–1946) was written in Japanese. To write in Japanese was not only a promising way to have works published in imperial Japan, but also provided a possible path for Taiwanese authors to reach a wider readership among Japanophone communities in East Asia. However, in the immediate post-war years, the body of Japanophone Taiwanese literature was “torn off” from Taiwanese literary history in the name of “decolonization.” All publications in Japanese were abolished in Taiwan from 1946, and it was not until the lifting of the thirty-eight-year period of martial law that Japanophone Taiwanese literature was finally reintroduced to post-war Taiwanese generations in Chinese translation. This article will tackle the issues of how Japanophone Taiwanese literature was “translated back” into Chinese in order to reflect “authentic” Taiwanese culture. The translations of the Taiwanese writer Nao Weng’s works will be used as examples, as his modernist literary representation is particularly worthy of scrutiny and highly challenging for translators to render “faithfully.”

**Keywords:** Japanophone Taiwanese Literature, Minnanyu, Weng Nao, post-colonial translation, Taiwanese New Literature

## 1 Introduction

In the later years of Japanese colonial rule,<sup>1</sup> literacy in the Japanese language was high in Taiwan due to the high percentage of attendance at the colonial public schools on the island (Matsunaga 1998, 332). In 1944, the last year of Japanese colonial rule, 71.17 % of Chinese descendants (Hakka and Minnan people) and 83.38 % of aboriginal children attended the Japanese public schools (Matsunaga 1998, 332). Colonial education had successfully solidified the status of Japanese in every area of life on the island, and having better (Japanese) language skills could therefore secure better career prospects for an individual. In the 1930s, the

---

1 Taiwan was ceded to Japan in the Treaty of Shimonoseki after Ch’ing China lost the First Sino-Japanese War, and Taiwan was then under Japanese Colonial Rule from 1895 to 1945.



first generation of Taiwanese young adults who had completed the full compulsory colonial education were ready to express their thoughts in Japanese (Matsunaga 1998, 332).<sup>2</sup> The prevalence of Japanophone writing on the island was, again, accelerated by the 1937 colonial law that all printed publications should be written in Japanese, and this produced an entire generation of Taiwanese authors who read and wrote in Japanese. For Taiwanese authors during the 1920s and 1930s, Japanese had become the major language for writing, and the influence of Japanese and Western literature (through Japanese translation) resulted in a boom of Taiwanese New Literature (Tarumi 1998, 3–4; Kleeman 2003, 194–195).

Taiwanese authors at the time also flocked to Japan, and sought every possible opportunity to have contact with Japanese authors, publishers, and readers in the hope of finding themselves a forum in the Japanophone literary field. It was important for Taiwanese authors to publish their work in Tokyo's publishing houses, as this would ensure that their works reached a wider readership among Japanophone communities in East Asia. In addition, it was a promising detour by which their works could make their way back to a Taiwanese readership in order to offer a different voice from those imported from imperial Japan.<sup>3</sup> Many different types of anti-colonial associations were nurtured by the flourishing development of New Taiwanese Literature in Japanese. In this regard, the Japanese language no longer belonged exclusively to Japan; Japanophone Taiwanese literature had also become an important signature of diverse Taiwanese cultures and had come to bear Taiwan's colonial memory.

However, it was not until the martial law (1949–1987) which was announced by Chiang Kai-shek was brought to an end on the island that the younger Taiwanese generation learned of Taiwanese literature in Japanese. After a forty-year delay, in 1991 a collection of Taiwanese literary writing in Japanese was reintroduced to Taiwan's post-war generations in Chinese translation. Unlike the dilemmas of writing in the imperial or pre-colonial language, which are widely

---

<sup>2</sup> The Japanese compulsory colonial education system began in 1896 (F. Chen 2011, 46).

<sup>3</sup> The colonial authorities in Taiwan were authorized in 1897 to make laws according to the “specific” needs of ruling the Taiwanese people. People on the island lived in fear of being arrested and punished if the colonial authorities suspected that they were against the colonial government, so many anti-colonial societies and literary magazines were established in Tokyo in order to escape from the colonial laws on the island. Literary magazines, such as the *Taiwanese People's Newspaper*, were published in Tokyo and took a detour back to Taiwanese audiences (Chang 1985, 212). Ironically, for Taiwanese writers, Japan was a liberal destination for pursuing a literary career, as their works did not have to be closely examined by the colonial authorities on the island (Chang 1985, 129).

discussed in post-colonial discourse, the case of Japanophone Taiwanese being translated “back” into Chinese, which has been widely considered as a “pre-colonial” language, seems to provide an extreme example of “returning.” As most Taiwanese people of the post-war generations can no longer read the literature of their predecessors in its original language, they have to depend significantly on the translated texts in order to rediscover the literary production of this lost period in Taiwanese literary history.

When translating the cultural/historical context of Japanophone Taiwanese literature, translators are burdened with the heavy responsibility of transmitting cultural and historical memory while navigating the varying historico-political contexts of the Japanese colonial period and the Chinese Nationalist government’s rule. This article will discuss what may have been gained or lost during the translation processes and investigate the different translation strategies of the translators, and the challenges that they faced during the process of negotiating between linguistic/cultural authorities. The translations of Weng’s works will be used as examples since his contributions to modernist literary representation<sup>4</sup> are especially challenging to translate “faithfully.” The works included in the discussion are his poem “An Ode to the Bird” (1935), his novella *Streets with a Port* (1939), and his short story “A Stubborn Old Man” (1935). I will explore three different facets of Weng by discussing how and why his works have been translated in divergent ways.

## 2 Three facets of Weng

In translating Weng’s works, each translator has his/her own preferences and concerns. The Sino-Taiwanese literary critic and translator Yang Xiang, for example, translates the poem “An Ode to the Bird” into archaic Chinese, which makes the piece read like an archaic Chinese poem. The Japanese translator Ai Sugimori translates Weng’s *Streets with a Port* whilst maintaining some Japanese vocabulary in the translation. Still other Minnan-Taiwanese translators use Taiwanese

---

4 Among Taiwanese diasporic writers in Japan during the 1930s, Weng was well known as one of the few Taiwanese neosensualist writers in Tokyo. The Japanese modernist school of *shin-kankakuha* (neosensualism) was led by many major Japanese modernist writers, such as Yasunari Kawabata 川端康成 (1899–1972), Jun’ichirō Tanizaki 谷崎潤一郎 (1889–1965), Riichi Yokomitsu 横光利一 (1889–1947), Fumiko Hayashi 林芙美子 (1901–1947), and Waruo Sato 佐藤春夫 (1892–1964). Influenced by European modernism, neosensualism insisted on literary writing presenting the “primacy of aesthetics over politics or any other ‘extra-literary’ considerations” (Starrs 2011, 153–154).

vernaculars to demonstrate Taiwanese-ness in Weng's works. In the following sections, I will explore how these three different strategies are applied to translating Weng's works, and will discuss the ideologies behind these methods.

In his poem "An Ode to the Bird," Weng mixes kanji and katakana to create a sense of the antiquity of the Japanese language (Xiang 2009, 270).<sup>5</sup> This kind of usage can be traced back to Japan's Heian period (AD 794–1192), and was mainly used by male authors, but it is no longer common in contemporary written Japanese, which is mainly composed in hiragana and kanji (Xiang 2009, 270).<sup>6</sup> Weng's poetic language shows, in a way, his nostalgic affection toward old Japan, and also reinforces the idea of his preference for masculinist writing.<sup>7</sup> Due to his familiarity with a foreign language (English) and katakana, Weng's poetic language ingeniously presents the double nature of the linguistic code system – the old and the new, the nostalgic and the modern, the authentic and the imported. Below is how Xiang translates this poem:

鳥啼  
於黎民與暗黑之境  
吱吱 吱吱 吱吱吱  
為出於昏闇  
而悲耶  
為光明之來  
而喜耶  
吱吱 吱吱 吱吱吱  
自天空至山谷  
自山谷至野地. (Xiang 2009, 271–272)

[Birds sang  
Between the dawn and the dark.  
Chi-chi chi-chi chi-chi-chi

5 Kanji 漢字 were adapted from Chinese ideographs that were introduced by Buddhist monks from Korea. In using the adapted Chinese characters, the Japanese also made their own contributions and changes to their usage (Heisig 2008, 2, 4-5). Katakana 片仮名 is one of the three written systems and one of the two kana systems in Japanese. It is only used for foreign (except Chinese) loanwords, foreign names, foreign places, onomatopoeia, and words that depict psychological states or bodily feelings (Henshall 1990, 9–10). After westernization and modernization, much of Japanese vocabulary has been replaced by foreign expressions and imported words, and the use of katakana often conveys a sense of fashion and modernity (Haarmann 1989, 123).

6 Hiragana 平仮名 is one of the three writing systems and one of the two kana systems in Japanese. It is a Japanese syllabary, and is used for everything which is not written in katakana or kanji (Henshall 1990, 9).

7 His deferred modernist writing has followed European and Japanese masculinist writing in the hope of constructing the masculine identity of the author by objectifying female characters, as can be found in his works "Musical Clock," "Remaining Snow," and "A Love Story before Dawn."

To fly out of the dark  
 Sad as they are.  
 To welcome the daylight  
 Delighted as they are.  
 Chi-chi chi-chi chi-chi-chi  
 From the sky to the valley  
 From the valley to the heath.] (my translation)

Xiang translates the first sentence of the original poem, 鳥ハ黎明ト暗黒トノ境ニ啼夕 [Birds, between the dawn and the dark, sang] (Weng 1997, 21; my English translation), as 鳥啼 於黎明與暗黒之境 [Birds sang between the dawn and the dark] (my English translation), whilst another translator, Tsao-hsiang Chen (in Weng 1997, 18), translates it as 鳥兒，牠在黎明與黑暗之際叫著 [Bird, it between the dawn and the dark, sang] (my English translation), which preserves the Japanese grammar and is closer to the original phrasing. In the original text and Chen's version, the subject, "the bird," comes first in the line and the verb, "sang," appears at the end, whilst in Xiang's version, the subject, "birds," and the verb, "sang," are put together at the beginning, which is in accord with the grammar of archaic Chinese. From the fourth line to the seventh line, Xiang's translation contains characteristically written poetic expression: he only uses sixteen words to translate 闇ヲ出タノガ 悲シイノカ 光ガ來タノガ 嬉シイノカ [Out of the dark, so they are sad. Comes the light, so they are delighted] (Weng 1997, 21; my translation). The archaic word 闇 is used to mean "darkness" and "dimness,"<sup>8</sup> although it is more often replaced by the word 暗 today. Compared to Xiang's translation, Chen's translation is more oral and accords with the modern language used in Taiwan. Chen translates these four lines as 妳是否在悲泣? 悲泣妳飛出了漆黑? 或是在高興? 高興妳迎接了光明? [Are you crying? Crying for your flying out of the darkness? Or are you delighted? Delighted for you are about to welcome the brightness?]" (in Weng 1997, 18; my English translation), which is eleven words longer than Xiang's version.<sup>9</sup> Xiang also uses the archaic Chinese modal particle 耶, which was often used in archaic Chinese classics but rarely appears in modern Chinese poetry. In doing so, the original text has been transformed into an authentic Chinese poem.

Translating Japanophone Taiwanese literature into a piece of fully "authentic" Chinese literary writing was a very typical strategy, as it met the standard of publishing in Taiwan in the years immediately following the war. For translators who worked with literature from this specific period, writing across different cul-

<sup>8</sup> It was used from the Zhou Dynasty (1045–256 BC) to the Han Dynasty (206 BC–AD 220).

<sup>9</sup> Classical Chinese is usually shorter in its expression than the spoken language.

tures usually involved compromise, since a translation of a text that reproduced rhetorical and authentic Chinese writing had a higher possibility of being accepted for publication. Although such a strategy has been challenged recently by some translators who prefer to translate Japanophone Taiwanese literature by using a hybrid Taiwanese language that is mixed with Japanese or Minnanyu, the prevailing strategy for translators is still that of standard Chinese translation, even decades after the end of martial law. Although a delicate translator, Xiang seems uninterested in passing on the memory of how a large group of Taiwanese intellectuals and Japanophone authors suffered from and fought against the oppression of the Chinese Nationalist government.

Chen, on the other hand, translates the poem by keeping the Japanese grammar in the original text. Although this does not cause any problems for comprehension by Taiwanese readers, it is very common for a translation like Chen's to be labelled a "bad" piece of translation, since the language used does not meet the standard of Chinese. In order to have their translations published, the older generation of translators would amend or soften the Japanese or Taiwanese identity of the original texts, otherwise the lines would be deleted by the editors at the publishing houses as it was thought that they might "offend" the Chinese Nationalist government.<sup>10</sup> Therefore, the translators had to compromise if they wanted to reveal a hybrid Japanese–Taiwanese identity in their translations under political oppression.

The hybrid linguistic practice in the translation of Japanophone Taiwanese literature was not accepted until the 1990s. It might have been inspired by the Sinophone Taiwanese New Literature established by the Taiwanese author Huang Chun-ming in the 1960s. By using the modified hybrid language (which mixes Minnanyu and Japanese with Chinese) as his narrative language, Huang, strategically, does not only visualize the seemingly daily conversations of "minor" characters in narrating stories of everyday life in rural Taiwan, but also modifies his language into something that is understandable to general Sinophone readers who do not know Minnanyu. As Huang himself explains regarding his strategy of language use in the novels, the most difficult stage is to modify the languages used in the daily conversation of characters. Most of the characters in his novels speak only one language, that is, their mother tongue, Minnanyu; therefore, when transforming the street conversations from Minnanyu into Mandarin Chinese, as Huang points out, something may be lost during the process of modification since he cannot find the exact expressions in Chinese. However, Huang (1994) argues that this is still worthwhile since the modified hybrid language can enable more

---

<sup>10</sup> Email correspondence with Prof. Liang-tse Chang in autumn 2011.

readers who know nothing about Minnanyu to read his works without causing any confusion. Since Minnanyu is a language with eight intonations (four more than Mandarin Chinese), reading the conversations out loud, as Huang (1994) proposed in the article “A Young Literatus from Lotung,” might be a good strategy for checking if the modified language still keeps the original flavour of Minnanyu. Widely recognized as a significant contribution to Taiwanese literature by prestigious Taiwanese scholars such as Fang-ming Chen and Bao-chai Jiang, Huang’s experimental hybrid linguistic practice has shown a new post-colonial Taiwanese identity. The Taiwanese scholar Kuo-wei Chen (2009, 330) also agrees that such hybrid linguistic representation can indeed preserve the original flavour of Minnanyu – dialogue can be more vividly presented, and a sense of nostalgia can be created.

Following this trend, the translators of Weng’s works, such as Chao-cheng Chung, Hsiao-nan Chen, and Ching-shiu Liao subscribe to the principle of hybrid linguistic literary representations established in this era. The dialogues in Weng’s works set in rural Taiwan, such as “A Stubborn Old Man,” “Little Lohan,” and “Poor A-Jui,” are translated using a hybrid language which has been mixed with Minnanyu and Mandarin Chinese in order to present the locality of the literature. For example, in “A Stubborn Old Man” Chao-cheng Chung translates A-Gim’s speech 你說啥？慣世跟阿足仔快轉來了呢[?] *Li kong shiah? Kuan-chi ka A-Tsu-a de ve den lai a ni[?]* [What are you talking about? Kuan-chi and A-Tsu-a are coming back(?)] (in Weng 1991a, 23; my English translation) as mixed language (Mandarin Chinese and Minnanyu). In standard Mandarin Chinese, this sentence can be translated as 你說什麼？慣世跟阿足快回來了嗎？ *Ni shuo she me? Kuan-shih ken A-Tsu kuai hui lai le ma?* [What are you talking about? Kuan-shih and A-Tsu are returning?]. Instead of being translated into 什麼 *she-ma*, the question word has been translated into Minnanyu 啥 *shiah*, the informal word for 什, which contains only one syllable. Whilst in standard Mandarin Chinese 什麼 is a two-syllable phrase (*she-ma*), the tone of Minnanyu *shiah* is the fourth (shang-ru tone) of the eight tones; Mandarin Chinese only has four tones and one neutral tone, and *she* is the second tone (young-pin tone) and *ma* is the neutral tone. In Minnanyu, *shiah* is short and ends with a stop, while in Mandarin Chinese the word *she* is pronounced as a long, flat sound with no stop at the end. This also shows the sound and the rhythm of Minnanyu in the conversation. Secondly, the names A-Gim, A-Chu-a, and A-Jui also reflect the special nickname system in Taiwan’s Minnanyu communities. In order to show intimacy between friends and families, Taiwanese Minnan (nick)names are usually formed by adding an “A” at the beginning of a name, and sometimes at the end of a name when the name is pronounced as a stop sound. The name 阿金 looks no different in Chinese characters, but the pronunciation is different. It is pronounced *A-Chin* in Mandarin Chi-

nese and *A-Gim* in Taiwanese Minnanyu.<sup>11</sup> Naming the characters according to the naming system of Minnanyu can thus show intimacy between the fictional characters and Taiwanese people. In addition, the verb 轉 in Mandarin Chinese means “turn,” but in Taiwanese Minnanyu it means “return.” So the verb phrase 轉來 can refer to “return” only when it is understood by a Taiwanese Minnanyu speaker. Lastly, the final particle 呢 *ne*, *ni* in the translation, which is relatively little used in Mandarin and should be replaced by the particle 嗎 *ma* in such a context, is a featured pronunciation used at the end of the sentence in the everyday conversations of Minnanyu speakers in southern Taiwan. As analysed above, these features all reflect Taiwan’s hybrid linguistic identity and its specific vernacular sound system.

Apart from that, the song sung by another character in the short story, *A-Hui*, is also in Taiwanese Minnanyu:

二十都過啦  
 還沒娶牽手咧  
 媒人婆仔  
 妳要把我怎麼樣  
 唉唷，唉唷嘿。(Weng 1991a, 28)

[Twenty years old la  
 Not yet have a wife le  
 Matchmaker-a  
 What are you gonna do  
 Ai-yo, ai-yo-hay.] (my translation)

In the passage above, the phrase 牽手 *kan chu* means “wife” in Taiwanese Minnanyu, whilst in Mandarin Chinese 牽手 *qian shou* means “holding hands.” The final particles, such as “la,” “lei,” “a,” “ai-yo,” “ai-yo-hay,” are used to show the rhythms and musicality of the Taiwanese vernacular.

The translation strategy employed in “Little Lohan,” another of Weng’s short stories which is also set in rural Taiwan, is to use Chinese quotation marks – 「」 – when it comes to Taiwanese vernacular language to show that the words are not used in standard Mandarin Chinese. For example: 「輕便車」 “mobile car” (Taiwanese Minnanyu: *kin-ban-chia*; Japanese: *kein-ben-shia*) (Weng 1991b, 85), 「圓籃 (音同「員林」)」 “round basket” (78), 「剃頭仔」 “barber” (82–83), 「火龍」 “fire dragon” (83), and 「粿仔」 “rice noodles” (82).

11 There is no *m* sound in the vocabulary of Mandarin Chinese, but it is frequently seen in Taiwanese Minnanyu. Also, the word begins with an alveolar in Mandarin Chinese but with a velar sound in Taiwanese Minnanyu.

Nevertheless, Weng's literary language, as he himself claims, follows the principles of standard Japanese writing in order to allow a Japanese audience to be able to read his works, given that they might not have been familiar with the Taiwanese vernaculars and cultural context (“台灣文學當前諸問題 – 文聯東京支部座談會” 1997, 225). Weng's original intent of producing standard Japanese in his works cannot be seen in the translation – this is the cost of translating his works with a mixed language of Chinese and Minnanyu. The modification of his written language in order to make it read like Japanese literature rather than Taiwanese literature was an important tactic because he would not have wanted to limit his readership to the island of Taiwan. By doing so, he hoped he could gain access to the Japanese metropolitan literary field rather than being stereotyped as an author from colonial Taiwan. However, such an intention can no longer be discerned if the vast majority of his readership depends only on the translated texts.

In 2009, the Japanese scholar and translator Ai Sugimori offered a brand-new envisioning of Weng's work to Taiwanese readers in her translation of *Streets with a Port*. Her linguistic representation differs significantly from those of the older generation of translators. Thus far, it is the only work that has been translated by a Japanese translator, as the rest of Weng's texts have all been translated by Taiwanese translators.

Weng's final work, *Streets with a Port*, can be seen as representative of his multiculturalism and the mixture of literary influences from the West and the East. The story is set in the final year of Taishō Japan (1926) in the multicultural streets of the international Kōbe port, an area that was full of exotic nightclubs, bars, and cafés. Unlike Weng's earlier works, where the Taiwanese cultural context is threaded through the narratives, the central characters of this work are mainly Japanese and all the episodes happen in mainland Japan.

Sugimori's strategy in representing such “Japaneseness” in this work is to maintain some Japanese vocabulary in her translation. This strategy works well, since a great amount of Japanese vocabulary and expressions still remain in Taiwanese vernaculars, and some have already become standard in Taiwanese Chinese. Therefore, even though some Japanese words are not translated into Chinese, most Taiwanese readers can still understand the meaning. Sugimori keeps these words without translating them. For example, 料理店 “restaurant” can be understood by Taiwanese readers, as it still remains in Taiwanese Standard Chinese.

In addition, other original Japanese phrases and words are retained in translation, such as 雨後の筍 “to mushroom like bamboo shoots after a spring rain” (Weng 2009, 308),<sup>12</sup> 木棉 “cotton tree” (276), 阪妻 (a Japanese family name;

---

12 See the relevant entry in the online dictionary Ministry of Education (n.d.).



234), 毛唐 “foreigners” (206), and 旅愁 “homesickness” (308). Some of the phrases are also used in Taiwan, such as 雨後の筍 and 旅愁, while others are mainly Japanese. However, although the phrases and words mentioned above are in the same form – kanji (Chinese characters) – the meanings are different from Standard Taiwanese Chinese. For example, the original meaning of 雨後の筍 is “to mushroom like bamboo shoots after a spring rain,” as mentioned above, but was mistakenly taken by Weng as “outstanding and especially high among others” (2009, 309; my English translation). Another example is 木棉, which in Japanese means cotton in general, but in Taiwanese Chinese refers to a specific species – the cotton tree, which belongs to the same family but a different genus from cotton. This foreignizing strategy of keeping Weng’s mistakes by using the wrong Chinese phrases and words creates an exotic element and sense of distance for Sinoophone readers. Although this strategy might cause some confusion, Sugimori’s translation of Weng’s *Streets with a Port* can be seen as a significant development in the study of Weng’s works, as her translation reveals the in-betweenness of Taiwanese linguistic and cultural identity (between Japan and China), which can hardly be found in any other earlier translation.

### 3 Conclusion

By discussing the three different facets of the translation of Weng’s works, I have explored the questions of how Japanophone Taiwanese literary works have been reintroduced back to Taiwan, and elucidated connections between translation strategies and the influences of political ideologies. As the examples have shown, the choice to translate Weng’s works into “authentic” Chinese or hybrid Taiwanese (mixed with Minnanyu) might be the outcome of the translators’ ideological (un)consciousness, which reflects either the legacy of political oppression from the Chinese Nationalist government or the Minnan-centred ideology in post-war Taiwan. The “rewriting” in these translations has therefore left traces of the earlier and current social and political values of post-war Taiwan. In this regard, each translation might not be able to “recall” the full memory that the author intended to convey in the original work, but it does show how the translators wanted future generations to “remember.” Unlike Taiwanese translators who would never translate Weng’s language with incorrect phrases or non-standard expressions, Sugimori’s “imperfect” translation creates a sense of unauthentic Chineseness for Weng’s work, which reflects the “foreignness” of colonial Taiwan and the awkward condition of Taiwanese cultural identity, which lies midway between Chinese and Japanese cultures/languages.

Different translations of the same author's works reveal that different points of view and ideologies will always coexist. It is difficult to say which translator's achievements are greater than the others, as they all contribute to the intellectual development of the nation of post-war Taiwan. Certain versions will prove more successful in a certain time or in certain circumstances, and others in another time or circumstances. Only when all these versions are taken together and analysed in relation to each other will a rereading of the original texts from different perspectives be facilitated and the task of passing the colonial and cultural memory of Taiwan to future generations be fulfilled.

## Works cited

- “台灣文學當前諸問題 – 文聯東京支部座談會” [Issues in Taiwanese Literature – Notes on the Literary Association Tokyo Branch Conference]. 1936. Trans. Tsao-hsiang Chen 陳藻香. 磯溪文學 – 翁鬧作品選集 [Huang-hsi Literature – Nao Weng's Literary Corpus]. Ed. Tsao-hsiang Chen 陳藻香 and Chun-ya Hsu 許俊雅. Chang-hua City: Chang-hua County Cultural Affairs Bureau, 1997. 221–236.
- Chang, Su-cheng 張素貞. “五〇年代臺灣新文學運動” [New Taiwanese Literary Movement in the 50s]. 中外文學 [Chung Wai Literary Quarterly] 14.1 (1985): 129–146.
- Chen, Fang-ming 陳芳明. 台灣新文學史上 [A History of Modern Taiwanese Literature. Vol. 1]. Taipei: Liking Books, 2011.
- Chen, Kuo-wei 陳國偉. “借火攻火 – 黃春明小說中現代主義與民族主義的位移” [Fight Fire with Fire: The Switch of Modernism and Nationalism in Chun-ming Huang's Novels]. 泥土的滋味: 黃春明文學論集 [The Smell of the Mud: Analysis of Chun-ming Huang's Works]. Ed. Bao-chai Jiang 江寶釵 and Chen-shan Lin 林鎮山. Taipei: Lien-he wen-hsüeh, 2009. 320–351.
- Haarmann, Harald. *Symbolic Values of Foreign Language Use: From the Japanese Case to a General Sociolinguistic Perspective*. Berlin and New York: Mouton De Gruyter, 1989.
- Heisig, James W. *Remembering the Kanji*. 1977. Vol. 1. 5th ed. Hawaii: University of Hawai'i Press, 2008.
- Henshall, Kenneth G., with Tetsuo Takagaki. *A Guide to Learning Hiragana and Katakana: First Steps to Reading and Writing Japanese*. Tokyo: Tuttle, 1990.
- Huang, Chun-ming 黃春明. “羅東來的文學青年” [A Young Literatus from Lotong]. 從四〇年代到九〇年代: 兩岸三邊華文小說研討會論文集 [From the 40s to the 90s: Conference on Sino-phone Fictions in China, Taiwan, and Hong Kong]. Ed. Tse Yang 楊澤. Taipei: China Times, 1994. 242.
- Kleeman, Faye Yuan. *Under an Imperial Sun: Japanese Colonial Literature of Taiwan and the South*. 2003.
- Matsunaga, Masayoshi 松永正義. “台湾の日本語文学と台湾語文学” [Japanophone Taiwanese Literature and Taiwanese Vernacular Literature]. 一橋論叢 [The Hitotsubashi Review] 119.3 (1998): 326–343.
- Ministry of Education, R. O. C. (Taiwan). *Online Dictionary*. n.d. <http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gswweb.cgi> (1 January 2019).
- Starrs, Roy. *Modernism and Japanese Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

- Tarumi, Chie 垂水千惠. 台灣的日本語文學 [*Japanophone Taiwanese Literature*]. Trans. Ts'ui-hua T'u 涂翠花. Taipei: Ch'ien-wei, 1998.
- Weng, Nao 翁鬧. “戀伯仔” [A Stubborn Old Man]. 1935. Trans. Chao-cheng Chung 鍾肇政. 台灣作家全集: 翁鬧、巫永福、王昶雄合集 [Taiwanese Authors Series: Selected Works from Nao Weng, Yung-fu Wu, and Ch'ang-hsiung Wang]. Ed. Heng-hao Chang 張恆豪. Taipei: Ch'ien-wei, 1991a. 21–49.
- Weng, Nao 翁鬧. “羅漢腳” [Little Lohan]. 1935. Trans. Hsiao-nan Cheng 陳曉南. 台灣作家全集: 翁鬧、巫永福、王昶雄合集 [Taiwanese Authors Series: Selected Works from Nao Weng, Yung-fu Wu, and Ch'ang-hsiung Wang]. Ed. Heng-hao Chang 張恆豪. Taipei: Ch'ien-wei, 1991b. 77–89.
- Weng, Nao 翁鬧. “鳥ノ歌” [An Old to Bird]. 1935. 磺溪文學 — 翁鬧作品選集 [Huang-hsi Literature – Nao Weng's Literary Corpus]. Ed. Tsao-hsiang Chen 陳藻香 and Chun-ya Hsu 許俊雅. Chang-hua City: Chang-hua County Cultural Affairs Bureau, 1997. 21–23.
- Weng, Nao 翁鬧. 有港口的街市 [Streets with a Port]. 1939. Trans. Ai Sugimori 杉森藍. Taichung: Morningstar, 2009.
- Xiang, Yang 向陽. “幻影與真實 – 翁鬧詩作翻譯符碼的「演繹」與「延異」” [Phantom and Reality – the “Deduction” and the “Différence” of the Semiosis in the Translations of Nao Weng's Poems]. 翁鬧的世界 [Nao Weng's World]. Ed. Hsiao Hsiao 蕭蕭 and Hsien-jen Ch'en 陳憲仁. Taichung City: Morningstar, 2009. 251–277.

**Tzu-yu Lin** is a British Academy Postdoctoral Fellow in Translation at University College London, UK. She also works as the Script Consultant and Translator for the National Taichung Theater, the Taipei Children's Art Festival, and the Wei-wuying National Kaohsiung Center for the Arts in Taiwan. Her research interests include comparative literary studies, translation studies, and memory studies.

Cyrille François

# La traduction comme engagement : René R. Khawam et Jamel Eddine Bencheikh, passeurs de la littérature arabe

**Résumé:** Traducteurs et commentateurs de la poésie et de la narration arabes, dont *Les Mille et Une Nuits*, René Khawam et Jamel Eddine Bencheikh ont tous les deux œuvré à une meilleure connaissance et à une réévaluation de cette littérature. Bien que ces deux passeurs contemporains l'un de l'autre aient effectué des choix différents dans leur approche philologique du texte, ils ont mis en valeur la liberté de parole subversive d'auteurs et de textes inconnus ou mal-connus en France, intégrés ou marginaux par rapport aux lettres arabes. Avec ces œuvres, ils ont cherché à explorer un imaginaire « contrôlé » par les érudits des deux rives et les stéréotypes orientalistes. En plus de la traduction, la glose, la vulgarisation et la création littéraire ont porté leur engagement à changer le regard non seulement sur la littérature mais aussi sur la culture et la société arabo-musulmanes.

**Mots clés:** Traduction, littérature arabe, Mille et Une Nuits, dogme, poésie

Alors que la France avait dû attendre près de deux siècles sa deuxième traduction des *Mille et Une Nuits*, par Joseph-Charles Mardrus, après celle fondatrice d'Antoine Galland, la fin du XX<sup>e</sup> siècle vit deux autres traductions, à peu de temps d'intervalle, prétendre à un renouvellement de la lecture de cette œuvre, la plus célèbre de la littérature arabe.

René Rizqallah Khawam proposa une première version en 1965–1967 puis la réédita, modifiée, en 1985–1986 chez Phébus. Dans ce même intervalle, Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel commencèrent à publier une série d'études sur les *Nuits* ainsi que la traduction de contes choisis en 4 volumes dans la collection Folio de Gallimard. Ce travail ne constitua que la première étape d'une traduction critique « complète » parue de 2005 à 2007 dans la prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade » du même éditeur. Toutes les deux ambitieuses – bien que ne bénéficiant pas de la même valeur éditoriale –, ces traductions concurrentes divergent dans leur approche. Celle de René Khawam se réclame d'une authenticité qui, à la différence de celle affichée par la version de Joseph Charles Mardrus au début du siècle<sup>1</sup>,

---

1 La traduction de Mardrus, publiée entre 1899 et 1904, a suscité l'enthousiasme de la part des écrivains et artistes de l'époque et a connu un très large succès, à tel point qu'elle a relancé la

cherchait à séparer le bon grain de l'ivraie et, ce faisant, restreint le corpus des contes. Celle de Bencheikh et Miquel, à l'inverse, conçoit la compilation comme un trésor enrichi par la diversité des apports.

En 1985 toujours, parallèlement à sa « réhabilitation » des « vraies » *Mille et Une Nuits*, René Khawam publie, presque trente ans après André Miquel, une nouvelle traduction en français de la traduction arabe par Ibn al-Muqaffâ' au VIII<sup>e</sup> siècle du *Kalîla et Dimna* indo-persan. Dans l'introduction, présentant la réception du texte d'Ibn al-Muqaffâ' par le milieu intellectuel et politique des Abbassides, il dénonce l'apparition rapide de traductions arabes fallacieuses visant à contester celle du premier traducteur : « Ce procédé [...] consiste à lancer, à grand renfort de publicité, de nouvelles fausses traductions des *Mille et Une Nuits*, afin de faire oublier l'authentique, faite sur les manuscrits. » (Ibn al-Muqaffâ' 1985, 26). Bien qu'il ne désigne explicitement personne, cette remarque pourrait viser le projet de traduction fragmentaire des *Mille et Une Nuits* par André Miquel et Jamel Eddine Bencheikh.

En dépit de leur divergence philologique – sur laquelle nous reviendrons –, les deux traducteurs partagent plusieurs points communs en plus de leur passion pour la transmission de la littérature arabe. L'un et l'autre étaient de bons, voire d'excellents connaisseurs de la poésie arabe, en particulier classique. René Khawam a colligé une anthologie de poésie, éditée par Phébus en 1995, dans laquelle la poésie classique tient une bonne part. Jamel Eddine Bencheikh, quant à lui, dans sa *Poétique arabe* en 1975, a subverti l'approche traditionnelle de la poésie classique du III<sup>e</sup> siècle de l'hégire / IX<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. en appliquant une perspective à la fois sociocritique et structuraliste, c'est-à-dire en revisitant par une méthodologie moderne occidentale un canon des lettres arabes que la culture savante a transmis, protégé, reproduit comme un modèle incontournable.

Outre la poésie, tous les deux ont centré leurs travaux sur la narration et ce que l'on appelle « les écritures de l'imaginaire », avec *Les Mille et Une Nuits* en commun. Dans ce domaine en particulier, tous deux font preuve d'un engagement culturel quant à la sélection des textes parmi le patrimoine littéraire arabe tant pour leur statut que pour leurs contenus idéologiques.

Dans ce qui suit, nous présenterons cet engagement en faveur d'un nouveau regard sur la littérature arabe qui passe, pour l'un, par une philologie centrée sur la singularité auctoriale et textuelle et, pour l'autre, par une investigation de l'imaginaire collectif.

---

mode des *Mille et Une Nuits* et de l'exotisme oriental. Grâce à cela, elle s'est imposée comme la deuxième traduction française majeure avec celle, pionnière, d'Antoine Galland (1704–1717).

## 1 Un autre regard sur le canon littéraire

« Dénicheur de textes » comme l'appelle Sylvette Larzul, René Khawam<sup>2</sup> a multiplié les traductions d'œuvres importantes au regard de la littérature arabe classique et post-classique, comme *Les aventures de Kalīla et Dimna* (1985), les *Séances [al-Maqāmāt]* d'Harîrî (texte datant de 1257), un roman du Libanais Faris Chidyak, un des fondateurs du roman moderne, mais également des œuvres en marge du canon littéraire, moins bien considérées par les lettrés, comme le théâtre d'ombre d'Ibn Dāniyāl, en 1997.

Son anthologie de la poésie arabe (1995 [1977]) dresse le panorama d'une poésie si prestigieuse qu'elle incarne à elle seule la fine fleur prestigieuse de la littérature. Comme pour chacune de ses traductions, Khawam veut légitimer son travail par opposition à celui des prédécesseurs. C'est pourquoi il déclare que sa poétique privilégie l'allusif à l'évident, l'esprit de la langue arabe, le souffle qui l'emplit, à son ancrage référentiel :

Qu'on veuille ne considérer que les mots en les classant d'après la racine, les formes verbales, le sens « évident », on n'obtiendra de l'œuvre qu'un relevé : sa réalité secrète – essentielle – échappera. Qu'on ne s'étonne pas, à ce compte, de voir tant de traductions s'arrêter à la signification la plus étroite du poème, laissant fuir entre les mots de la langue qui le transpose la précieuse ambiguïté de sa poésie. (Khawam 1995 [1977], 15)

Il recentre donc l'attention sur le matériau de la poésie, la chair du verbe. À un premier stade, il projette de réhabiliter la vérité, ailleurs travestie, de la langue arabe. Or, cette défense de la langue et de la littérature dépasse le poétique pour se porter vers le philologique et l'idéologique, l'inspection et la critique de la réception.

L'exemple de *Kalīla et Dimna* donne une idée du combat que Khawam mène contre les lettrés arabes et les traducteurs des diverses langues impliquées dans la transmission de l'œuvre. Dans l'introduction à sa traduction, il pointe la censure exercée par des modifications ou la présentation sous forme d'extraits à cause de propos embarrassant les instances du pouvoir ou certains intellectuels.

---

2 Né à Alep en 1917 dans une famille chrétienne lettrée originaire du Karabagh, René Rizqallah Khawam étudia à l'Université Catholique de Beyrouth, qui formait une élite maronite bilingue et biculturelle censée contribuer à l'administration de la colonie. Il s'installa à Paris en 1947, où il passa des diplômes d'histoire, de géographie, de psychologie, de littérature française et de linguistique générale. Il suivit aussi des cours de littérature arabe et devint un disciple et un proche de Louis Massignon. De 1958 à 1982, il poursuivit sa carrière de professeur d'histoire à l'École Massillon, à Paris. Quand fut fondée en 1976 la maison d'édition Phébus, il y était chargé du « Domaine arabe », qu'il dirigea jusqu'en 1998.

Ce qui fait que le livre de *Kalila et Dimna* d'Ibn al-Mouqaffa', l'authentique, est une synthèse entre la pensée arabe anté-islamique, islamique du premier siècle de l'Islam, donc omayyade [...] et l'apport indien, iranien, grec, araméen. Cela ne concordait pas avec la nouvelle politique de Baghdâd et celle de certains juristes influents. Il fallait supprimer cette preuve de la vitalité de la pensée arabe et bédouine en milieu pré-islamique et omayyade. Seul moyen possible : escamoter les preuves introduisant ces citations [...], présenter tout le livre comme une traduction de l'indien par l'intermédiaire du persan, faire prévaloir l'influence iranienne. (Ibn al-Muqaffa' 1985, 27)

Se plaisant à moquer les bien-pensants, vilipendant les « cagots » soumis au pouvoir et cultivant un certain esprit de désobéissance, Khawam s'en prend dès que possible aux lettrés, cheikhs ou écrivains, instrumentalisés par l'idéologie moralisatrice dominante – ce que Bencheikh appelle « la Loi » – qui s'efforce de contrer l'art d'écrivains comme al-Souyouûti ou al-Harîrî. Le lecteur comprend alors mieux la mission qui incombe au traducteur : défaire ces textes de la pruderie qui entraverait leur juste transmission.

Ce silence embarrassant, nos contemporains l'ont hérité des écrivains arabes du milieu canoniste du XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'époque où s'est amorcée la renaissance qui s'épanouit aujourd'hui en redonnant de beaux chefs-d'œuvre. Pour retrouver la saine liberté de l'expression, il faut remonter aux auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, qui ne craignaient pas de nommer les choses par leurs noms, selon la bonne tradition arabe. (al-Qâsîm al-Harîrî 1992, 9)

Les censeurs arabes n'ont pas l'exclusivité de ses critiques : s'ils obéissent à d'autres motivations, les orientalistes européens participent à la distorsion de la transmission en écartant cette crudité ou, au contraire, en l'exagérant. En conséquence, il s'agit pour le traducteur de s'émanciper de la chaîne de transmission des lettrés pour revenir à des manuscrits « originaux », dans le cas des œuvres déjà traduites, ou pour offrir la primeur d'une œuvre encore jamais traduite.

Mettant régulièrement l'accent sur son effort d'exhumation des manuscrits ignorés, Khawam pratique une philologie soucieuse d'établir la paternité de chaque texte – démarche qui s'avère source de polémique quand il s'agit des *Mille et Une Nuits*, mais qui, dans le cas de *Kalila et Dimna*, a pour mérite d'évaluer la part de créativité dans la traduction d'un auteur. Plus que Jamel Eddine Bencheikh, il s'est employé à réhabiliter des textes ignorés jusqu'ici par la littérature française, notamment *Désir de femmes*. À propos de ce dernier ouvrage, il souligne une approche subversive par la place qu'Hawrânî donne aux femmes : « il leur ouvre une tribune, leur souffle des revendications, leur distribue des armes. » (Hawrânî 1994, 14). De même, dans l'introduction à *La Prairie des gazelles*, il met l'accent sur le pouvoir que les femmes détiennent bien qu'elles soient « officiellement reléguée au fond de leurs appartements » (Nawâjî 1989, 11). Le traducteur se refuse pourtant à n'être que le médiateur du passé littéraire.

Afin de montrer que les textes qu'il exhume sont profitables au lecteur, Khawam pointe ce en quoi ils fournissent

plus d'actualité – ou plus de richesses à même de nourrir notre actualité – que [ce qu'on trouve] dans bien des écrits modernes supposés s'adresser à leur siècle. Témoin le livre [*Le désir des femmes*] qu'on va lire, qui malgré ses six cents ans possède [...] surtout une libre façon d'aborder telles questions dont nous n'avons toujours pas fait le tour, une indépendance de ton et de propos que notre époque, nous semble-t-il, gagnerait à méditer. (Hawrâni 1994, 9)

C'est grâce aux textes érotiques, comme le célèbre *La Prairie parfumée où s'ébatent les plaisirs* d'al-Nafzâwî, que Khawam récupère la tradition arabe et libertaire du franc-parler. La présentation qu'il fait des *Délices des cœurs* ou *Ce que l'on ne trouve en aucun livre* d'al-Tifâchî, en 1971, ou de *La Prairie des gazelles : Éloge des beaux adolescents* de Mohammad al-Nawâdji (début XV<sup>e</sup> siècle), en 1989, conduit à bouleverser l'image sulfureuse que l'on peut accoler aux auteurs de ces ouvrages. En effet, à rebours d'une conception simpliste qui opposerait des francs-tireurs libertins aux écrivains moralistes, les marginaux aux classiques, les auteurs érotologues qu'il présente peuvent combiner ouvrages religieux et érotiques, comme Abd al-Rahmane al-Souyoûti (1445–1505), auteur des *Nuits de noces, ou comment humer le doux breuvage de la magie licite*, professeur spécialisé dans le droit et les traditions musulmanes et commentateur du Coran.

Beaucoup moins prolixe que Khawam – ce qui s'expliquerait en partie par ses fonctions d'enseignant-chercheur – Jamel Eddine Bencheikh a partagé l'attention de son confrère pour la poésie classique et l'expression du désir. S'il n'a pas publié d'anthologie de la littérature arabe classique – mais de la poésie algérienne francophone moderne –, il a offert une étude qui a fait date sur ce canon littéraire en y appliquant la distance d'une analyse structurale et sociologique : son objectif consistait

à partir de la production littéraire arabe la plus ancienne et la plus typique, [à] scruter l'horizon culturel d'une société ; à travers un langage, au-delà de l'abstraction, retrouver l'homme, comprendre son accord avec le monde. L'ambition désignait son objet, la poésie médiévale, et un premier objectif, les modes d'une création. Il lui fallait, pour atteindre l'un et saisir l'autre, une méthode et des moyens. (Bencheikh 1975, 3)

Universitaire, doté de la « [p]osture idéale du bilingue biculturel, quasi natif des deux langues à qui est dévolu, comme naturellement, ce privilège d'analyser les textes à partir de leur "extranéité intérieure" » (Khadda 1998, 34), Bencheikh<sup>3</sup> a

---

3 Né à Casablanca en 1930 dans une famille originaire de Tlemcen en Algérie, Jamel Eddine Bencheikh s'initia et se forma à la littérature française par la lecture des poètes et écrivains fran-



mis à profit à la fois le pas de côté que lui permet l'autre culture et la rigueur scientifique de sa formation pour apporter un autre regard sur la littérature arabe – doublement autre, pourrait-on dire, car différent du discours habituel des spécialistes arabes et des orientalistes européens. Pour reprendre les termes de Naget Khadda, « [c]'est là que réside originalité de son approche qui le distingue des héritiers du corpus et des orientalistes avec lesquels il peut partager le bagage critique mais pas la mémoire affective dont dépend aussi la réception d'une œuvre. » (Khadda 1998, 33).

Plusieurs années après cette *Poétique arabe*, la seconde grande entreprise scientifique de Bencheikh a porté sur *Les Mille et Une Nuits*, où l'on retrouve à nouveau ce regard renouvelé, fruit d'une collaboration de la tradition française des *Nuits* et d'une connaissance intime de la littérature arabe.

## 2 Traduire *Les Mille et Une Nuits* : l'authenticité contre la libéralité

La traduction des *Mille et Une Nuits* par René Khawam conteste avec véhémence une démarche « libérale » qui a consisté à joindre à la compilation, à partir du XV<sup>e</sup> siècle surtout, des récits empruntés à d'autres compilations, à d'autres traditions, à d'autres auteurs. À l'inverse de cette ouverture du corpus, Khawam défend l'idée selon laquelle *Les Mille et Une Nuits* sont l'œuvre d'un seul auteur, dont le manuscrit, probablement du XIII<sup>e</sup> siècle, n'existerait plus, mais peut être reconstitué *a posteriori* grâce à une exploration critique des traditions manuscrites. Cette thèse est d'ailleurs similaire à celle qui prévaut dans sa traduction de *Kalîla et Dimna*, dont le manuscrit d'origine a disparu et que l'on ne connaît que par des copies qu'il juge altérées, corrompues.

Tenant à rendre à chacun son dû, le traducteur regrette, dans une longue mise au point, qu'un des auteurs qu'il traduit par ailleurs, al-Hawrânî, ait été pillé au profit des *Nuits* :

---

çais : Paul Éluard, Louis Aragon, Albert Camus, Saint-John Perse, René Char, René Guy Cadou. Il quitta le Maroc en 1948 pour la France, puis l'Algérie. Agrégé d'arabe, il enseigna à l'Université d'Alger à partir de 1962, où il créa une section de Littérature comparée. À partir de 1969, il continua sa carrière universitaire à Paris, où il enseigna finalement à la Sorbonne jusqu'en 1997. Parallèlement à ses travaux scientifiques, il publia diverses chroniques politiques et littéraires en Algérie – sensible et impliqué par les espoirs et les violences de son histoire. Il écrivit aussi des études d'œuvres d'arts (recueillies) et donna surtout une œuvre de poésie publiée à partir de 1981.

Les Arabes eux-mêmes, qui ont puisé dans le corpus de l'admirable Hawrânî pour en farcir sans vergogne leur édition des *Mille et Une Nuits* (celle de Boulâq, réalisée en 1835 sous l'œil puritain des censeurs de l'université d'al-Azhar au Caire), n'ont pas hésité à mélanger à son récit celui d'un autre roman qui n'avait rien à voir avec lui, jusqu'à en tirer [...] un produit de synthèse tristement expurgé, résumé, souvent incohérent. Certes, c'était là rendre à son livre le plus bel hommage : celui de Schéhérazade. Mais c'était le trahir à en faire se retourner le pauvre auteur dans sa tombe. Galland dans son édition des *Nuits* (cent ans avant le massacre du texte perpétré à Boulâq) a bien sûr ignoré cet « emprunt » ; mais Mardrus au siècle suivant l'a tranquillement repris à son compte, et après lui tous les autres traducteurs jusqu'aux plus récents – lesquels ne peuvent cependant ignorer là qu'ils utilisent là des sources qui n'ont aucun rapport avec le texte authentique des *Nuits*. (Hawrânî 1994, 13)

Khawam déblaie le corpus des *Nuits* afin d'en extraire tous les récits qui, selon lui, y ont été interpolés. Une des conséquences les plus éclatantes de cette réévaluation réside dans la publication séparée de ce qu'il titre *Les Aventures de Sindbad le Marin* et *Le roman d'Aladdin*. L'un et l'autre avaient été incorporés aux *Nuits* au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle par Antoine Galland, dans ce qui fut à la fois la première traduction et la première édition mondiales. Rappelant cette hétérogénéité, Khawam brandit ce vice d'authenticité non seulement pour écarter de sa vraie version ces deux récits, mais aussi pour publier indépendamment les originaux de ces textes. Si cela ne pose aucune difficulté concernant Sindbad, dont Antoine Galland possédait effectivement un manuscrit indépendant des *Nuits*, on peut être plus dubitatif concernant Aladin. En effet, on sait que Galland a écrit le récit d'Aladin à partir de la narration orale d'un maronite d'Alep, Hanna Diap, qui s'est imposée comme la seule version disponible. Or, Khawam prétend recourir à deux manuscrits du XI<sup>e</sup> siècle, présentés comme authentiques, offrant une leçon qui « diffère très largement du texte que donne Galland » (Khawam 1988, 8). Néanmoins, il n'apporte aucune information complémentaire sur ces manuscrits, se contentant de divulguer de bien maigres éléments pour justifier sa datation.

Cette démarche, rejoignant celles d'universitaires comme Nikita Elisseef (1915–1997), ne se légitime que par une reconstitution conjecturale d'un texte authentique et entretient une certaine inexactitude quant à l'histoire des *Nuits*, bien plus complexe et incertaine que ce qu'il décrit. Le plus ancien manuscrit, celui que possédait le premier traducteur des *Nuits*, Antoine Galland, date du XV<sup>e</sup> siècle. On sait qu'il constitue la fixation par un auteur de traditions manuscrites antérieures, débutant, dans la littérature arabe, au VIII<sup>e</sup> siècle, par la traduction en arabe d'un ouvrage persan. Rien ne justifie donc de déclarer une création singulière, pas plus aux alentours du XIII<sup>e</sup> siècle qu'avant ou après. Au fur et à mesure de leur diffusion, les récits ont été transformés par des relais sans que l'on puisse attribuer à l'un d'entre eux la paternité d'un recueil qui serait authentique. Khawam, prenant acte des zones d'ombre de la génétique des *Nuits*, joue de la

frontière entre « recueil d'une tradition » – qui suppose aussi qu'on y mette la patte en en faisant une création personnalisée – et œuvre singulière inspirée de nombreuses sources. Ceci dit, on peut cependant lui reconnaître le mérite de valoriser les *Nuits* comme une œuvre littéraire arabe, allant ainsi à rebours de l'idée selon laquelle ce sont des contes populaires qui n'ont atteint le rang d'œuvre que grâce aux traducteurs européens. En d'autres termes, Khawam réintègre *Les Mille et Une Nuits* dans la littérature arabe.

À l'inverse, l'impossibilité de décerner la palme de la perfection à aucune des versions conduit Jamel Eddine Bencheikh à défendre une conception intemporelle des *Nuits* : radicale, celle-ci distingue l'œuvre et sa matérialisation textuelle. Cette intemporalité est manifeste dans la mesure où, selon lui, elle conserverait un imaginaire ancien, préislamique qui dure malgré toutes les réécritures : « Étudier la langue, noter les variantes, etc., tout cela est toujours utile, mais sans efficacité sur un texte qui échappe à ce point à sa version. Celle – ou celles – que nous avons. Dix autres mises en forme sont possibles, qui revêtiront le même corps, mais n'épuiseront pas ses mystères. Le manuscrit d'un conte n'est qu'un moment de sa vie. » (Bencheikh 1988, 12)

La traduction qu'il a élaborée avec André Miquel n'entre pas dans le jeu de la plus haute authenticité. Au contraire, après avoir retracé l'histoire de la composition du « Trésor » et sa redécouverte au XVIII<sup>e</sup> siècle, puis la recherche des manuscrits au XIX<sup>e</sup> siècle, les deux traducteurs expliquent utiliser les versions de Bûlâq (Le Caire) et de Calcutta, les deux principales éditions arabes qui servent dorénavant de vulgates sans être parfaites pour autant. Leur traduction

ne prétend pas fournir l'image parfaite, exemplaire, des *Nuits* ; mais y en a-t-il une ? [...] la version de Bûlâq-Calcutta n'est ni plus ni moins sûre qu'une autre. Elle offre la suite intégrale des *Nuits*, de la première à la mille et unième, mais laisse sur la route divers textes que nous comptons légitimement au crédit et au trésor des *Nuits*, à commencer par ceux d'Aladin et d'Ali Baba ; il faudra donc nous les réapproprier en fin de recueil, comme une dernière retouche à ce grand corps réajusté. (Miquel 2005, XXXIX–XL)

Plus qu'à de la prudence philologique, cette analyse mène à reconsidérer la dépendance des *Nuits* vis-à-vis de la littérature arabe : le plaisir procuré par les *Nuits* peut « se partager dans toutes les langues du monde. Car [elles] appartiennent à la littérature universelle du conte, et nous ne découvrons que peu à peu leur apport exceptionnel au trésor de notre imaginaire à tous. » (Miquel 2005, XLV)

Prenant acte des métamorphoses travaillant les récits et les compilations, Jamel Eddine Bencheikh repense la notion d'œuvre, centrale pour cerner l'identité de ce qui ne constitue pas un texte mais assemble plusieurs manifestations textuelles, manuscrites et éditoriales :

Par œuvre, j'entends non pas une réalisation textuelle *prise* dans tel ou tel manuscrit, mais les mécanismes complexes, l'écheveau de significations, la totalité des représentations qui constituent l'existence profonde de ce corps vivant, sans cesse en activité féconde, en cours d'élaboration que sont les *Nuits*. Tout cela compte qui s'assemble, se pénètre et parle et se *parle sans nécessité de lecteur*, sans son existence même. Construction anonyme, travaillée par des siècles, s'originant en des mémoires lointaines, les *Nuits* ne peuvent mimer qu'elles-mêmes. (Bencheikh 1988, 15 ; en italiques dans le texte)

Bencheikh ne s'occupe donc ni du travail d'auteur ni de la réception de l'œuvre, mais de ce qui, de l'imaginaire collectif, se noue pour constituer l'œuvre puis passe et se perpétue de manifestation en manifestation, de texte en texte. Ce qui compte alors, c'est la manière dont chaque culture s'empare des récits ; et comment ces récits remettent à chaque fois en jeu des oppositions fondamentales et fondatrices de l'existence, entre le désir et la loi, autrement dit comment chaque récit participe de « [l']aventure du sens dans un conflit des discours tenus par des antagonismes originels. Aventure du sens se démarquant des péripéties de l'anecdote. » (Bencheikh 1988, 11)

Il a poursuivi cette exploration de l'imaginaire par de nombreuses analyses des contes, puis du *Voyage du prophète*, ainsi que par une « conversation » avec André Miquel sur l'art, le savoir et le pouvoir dans la civilisation arabo-musulmane, c'est-à-dire plus précisément sur les rapports entre la conscience historique et l'imaginaire, la parole prophétique et la parole poétique, l'oral et l'écrit, entre l'État et son hétérogénéité ethnique et sociale, l'islamisme et les spiritualités hétérodoxes, la création et la violence, le voyageur et le monde qu'il arpente, l'amour et un art de vivre, questionnant l'unité de cette « civilisation ». Les deux chercheurs soulignent au passage l'hédonisme arabe exprimé par un discours sur le bien-vivre, un désir du plaisir tel qu'il se rêve par exemple dans *Les Mille et Une Nuits*. Tant pour la littérature du plaisir que pour le lien de l'écrivain au pouvoir, ils approfondissent une recherche esquissée dans les choix d'auteur et les remarques de René Khawam.

### 3 Une défense de l'imaginaire arabo-musulman

Poussé par ce même désir de faire comprendre la culture, méconnue ou bafouée, de l'Autre, en l'occurrence de sa communauté culturelle, René Khawam a rédigé un essai sur les Chrétiens d'Orient et des *Contes d'Islam* (1997) : ceux-ci mettent en scène le Prophète, ou ses compagnons, ou encore les premiers califes, dans des histoires honorant les valeurs de bravoure, de générosité, de loyauté. Bien qu'il n'indique aucune source, ses récits se rattachent à des traditions lettrées plus que populaires.

Contribuer à une meilleure connaissance de la littérature arabe entre en tension, peu ou prou, avec les représentations des Européens à l'égard de la « civilisation arabe » et des relations géopolitiques de conflit et de domination qui ont saturé le XX<sup>e</sup> siècle. Pour l'un et l'autre, l'enjeu va donc bien au-delà de la mise à disposition des œuvres et de la visibilité de leurs auteurs. Il dépasse la connaissance d'une autre culture : il s'agit de combattre une méconnaissance de l'Autre dirigée par des traditions réductrices, externes ou internes au champ culturel arabe, que ce soit l'exotisme ou le dogmatisme.

En réaction aux doxas, Khawam vise à prouver l'intelligence et la profondeur de la culture arabe ; il met en valeur l'« état d'humanité » duquel la civilisation moderne de l'Occident serait désormais coupée (Hawrânî 1994, 10). Les textes sont présentés comme l'expression de « l'âme arabe » qui se distingue de l'esprit occidental par la prédilection de l'image sur le concept. Cet objectif justifie ses choix de traductions en poésie ainsi que le corpus choisi : la période abbasside où l'on « cultive des grâces et des impertinences nouvelles » (Khawam 1995, 22), célébrée jusqu'à la caricature : « On voudrait tout citer des œuvres de cette période où le génie arabe éclate comme jamais [...]. Autour de Charlemagne et de ses barons analphabètes, seule une poignée de moines sait lire et écrire ; au lieu qu'à Baghdâd, le premier savetier venu vous improvise à la demande un poème qui semble contenir tous les secrets de la terre et du ciel. » (Khawam 1995, 21). Il ne s'agit pas seulement de prouver la richesse littéraire arabe mais aussi de montrer à quel point ces discours littéraires, par leur idéologie, leurs valeurs, leur univers cognitif vont à l'encontre de bien des stéréotypes sur le monde arabo-musulman, en particulier de celui qui voudrait ne voir que l'hégémonie d'un Islam rigide. Khawam espère ainsi que *Les Ruses des femmes*, par sa sidérante singularité fasse « [...] voler en éclats quelques-unes des idées reçues les mieux ancrées que l'Occident persiste à entretenir à l'endroit de l'Islam [...] ». » (Hawrânî 1994, 9)

Là où Khawam recueille des manifestations ponctuelles et singulières de « l'âme arabe », Jamel Eddine Bencheikh, quant à lui, s'intéresse moins à la force subversive d'un écrivain qu'à la différence entre une littérature dogmatique, occupant le centre du patrimoine littéraire, et une littérature de la marge, porteuse des désirs, des espoirs, d'un imaginaire libre, autrement dit des « discours » littéraires qui échappent aux injonctions idéologiques.

Plus intéressé par la circulation des récits ou de la « parole poétique », il se demande comment une légende, un mythe, un imaginaire, échappe à ses captations. Tandis que Khawam présente des auteurs à la fois érudits, consacrés, mais produisant des textes du plaisir, des livres que le « parfum de scandale » n'empêche pas d'avoir le statut de « best-sellers du Moyen Âge arabe » (al-Qâsîm al-Harîrî 1992, 10), Bencheikh problématise cette coexistence à une échelle plus

vaste. Il se demande comment, dans la narration, se mesurent désir et raison, comment s'établit une relation entre dogme et rêve. Autrement dit, il se demande plus concrètement ce qui fait qu'une légende parvient à s'insinuer dans des genres doctes de la raison.

Qu'est-ce qui fait, dans une culture arabo-islamique aussi fortement structurée, aux catégories si durement hiérarchisées, que la garde des marches soit impossible et, qu'une fois le corps étranger dans la place, on ne puisse le réduire ? Car le récit utopique s'évapore d'un lieu pour se recomposer ailleurs. Jamais on n'arrive à le dissoudre dans un discours. On peut l'inclure, non le digérer. Il rebondit de texte en texte en déjouant les surveillances. (Bencheikh 1990, 76)

Bencheikh a mené cette réflexion à partir des *Mille et Une Nuits*, de la légende d'Iram aux Colonnes et des récits de l'Ascension du Prophète. Dans ce dernier cas, sa réflexion s'est matérialisée par la publication en 1988 du *Voyage nocturne de Mahomet* à partir du *Livre de l'Échelle*. Il s'agit d'une tradition littéraire arabe (*miraj*) rapportant l'ascension du Prophète, en l'enrichissant de tous les compléments fournis par la littérature arabe. Malgré la source religieuse de l'histoire, il s'agit bien d'un imaginaire qui s'est bâti au-delà du Livre : « Le Coran n'a consacré qu'une ligne au voyage nocturne de Mouhammed : au-delà naît la légende. Celle-ci s'est constituée en textes qui ne sont légitimés que par l'imaginaire, et de cet imaginaire nous ne sommes pas sortis : notre composition avoue ses sources. » (Bencheikh 2002 [1988], 234)

Par l'exploration de l'imaginaire arabo-musulman, Bencheikh pointe la violence qui serait, selon lui, constitutive de l'histoire politique arabo-musulmane (Bencheikh et Miquel 1992, 33), même en ses périodes les plus glorieuses. Il en fait la tension cruciale de la narration des *Nuits* comme ce qui trame la lutte des discours et, par conséquent, la transmission de la mémoire.

## 4 Khawam et Bencheikh écrivains : l'actualité de la parole

Au seuil du *Livre des ruses : la stratégie politique des Arabes*, René Khawam affirme l'apport psychologique, historique et politique grâce auquel le lecteur, comme celui des *Contes arabes* d'Antoine Galland près de trois siècles plus tôt, peut mieux comprendre le monde arabe (Ruses 1976, 15). Une telle actualité du texte s'explique, selon lui, par l'identité civilisationnelle d'hier à aujourd'hui : « la pensée et la mentalité musulmanes ne diffèrent pas grandement aujourd'hui de ce qu'elles furent il y a des siècles – ce qui fait d'ailleurs la vraie force de l'Islam

face à un monde dont les valeurs apparaissent chaque jour plus incertaines. » (Ruses 1976, 10) La continuité de mentalité tiendrait à la préservation de la langue arabe, à son sémantisme, aux représentations qu'elle véhicule. En effet, si l'on « accède » un tant soit peu à la « vérité » d'un univers culturel, c'est par les signes de la langue : « Car s'il n'est pas mauvais d'avoir franchi du bon pied le porche du politique, on ne saurait comprendre le fonctionnement du monde qui s'ouvre derrière lui si l'on n'en a pas arpenté les ruelles, les passages secrets, les lieux de perte – et moins encore si l'on n'a pas goûté la magie opératoire du langage qui y a cours. » (al-Qâsîm al-Harîrî 1994, 13) Le franchissement semble rester le privilège du traducteur, le lecteur, faute d'outil, restant au seuil. Il ne le passera qu'avec les créations – contes et poésie – des deux auteurs.

René Khawam a composé deux recueils de contes qui décevraient celui qui s'attendrait à des pièces de tradition orale. L'un, intitulé *Contes d'Islam*, contient des récits repris à des traditions islamiques ; l'autre, *Contes du Liban* regroupe des textes renvoyant à un univers populaire mais dans un style qui ne cherche pas à imiter l'oralité. Ces histoires, parfois truculentes, souvent malicieuses, racontent les balbutiements du désir et ses mirages, la victoire des simples et de leurs vertus – dans la lignée des contes populaires. Ni « édifiantes » ni sociologiques, elles donnent à voir des intrigues où la parole est un acteur essentiel, source de conflits, de solutions, de malentendus, de mystères. La verve de l'auteur fait vivre le réel et les rêves, les désirs et les normes d'un univers – celui de la communauté chrétienne libanaise – rarement représenté dans la littérature française.

Dans aucun de ces deux recueils, les sources ne sont mentionnées, si bien qu'on ne sait s'il faut y voir une création d'auteur ou une compilation<sup>4</sup>. Ces récits ne correspondent ni à une littérature lettrée ni à une transcription de textes populaires. L'affichage du genre « conte » oriente cependant la lecture plutôt dans le sens d'une parole collective dont le texte constitue un relais.

Compilateur d'une *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne*, Bencheikh est également l'auteur d'une œuvre poétique féconde, étalée dans le temps. Alors que dans ses études sur les écritures de l'imaginaire, le poéticien s'attache moins à la manipulation du langage qu'à la « magie opératoire » du récit, ses modalités de significations ou sa charge socioculturelle, il explore les ressources de la langue – française – au fil de plusieurs recueils de poésie dont les publications se sont échelonnées sur deux décennies.

---

4 Néanmoins, on suppose que dans le second cas, la patte de l'auteur est bien plus marquée que dans le premier, où Khawam suggère une tradition remontant à des témoins qu'il mentionne.

Son écriture en français, langue « insolite et familière », si elle se justifie par une « contrainte historique », ne tourne pas le dos à la langue arabe<sup>5</sup>, qui est à la fois celle du Coran récité par son père et la variante dialectale parlée par sa mère. Si le contexte référentiel est souvent générique, assez peu rattaché à des situations sociohistoriques, l'écrivain introduit parfois dans la langue d'écriture un imaginaire venu d'ailleurs, difficilement perceptible pour qui ne partage pas ces références<sup>6</sup>.

Comme imprégnée des questionnements de la modernité poétique du XX<sup>e</sup> siècle quant au sujet du poème, cette poésie creuse les cheminements intérieurs de l'être par lesquels s'énonce un « je » élaboré dans et par le poème. Au cours cette quête, le poète dit souvent son face à face avec les constituants et la fabrication du poème. Cette fabrication, matérialisée par des images à valeur « existentielle » renvoie au travail physique *agi et subi*<sup>7</sup>, à la tension entre sensible et impalpable. Elle laisse entendre la fragilité du désir, elle place sous un permanent sursis la vitalité de la parole. Dès lors que l'on prend en compte, dans la mise en abîme de la création, l'achèvement des textes tantôt sur la désillusion du poète et le mutisme du poème, tantôt sur l'espérance, on est tenté de considérer que Bencheikh « poétise » l'étreinte batailleuse de la vie et de la mort, du désir et de la loi, telle qu'il l'analyse dans *Les Mille et Une Nuits*. Preuve d'une persistance de ce conflit, plusieurs poèmes se réclament du conte, comme si un lien s'établissait au-delà de la distance temporelle et de l'écart formel pour encore et toujours animer une voix contre la violence.

## 5 Conclusion : pour le ludisme

Jamel Eddine Bencheikh et René Rizqallah Khawam ont mis chacun leur double culture arabe et française au bénéfice d'une meilleure connaissance de la littérature et de la civilisation arabo-musulmanes. Si, jusqu'à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les orientalistes européens avaient la mainmise sur leur transmission en Europe, les

---

5 « Ce n'est ni une identité ni un exil que je cherchais dans le français, mais la certitude d'y être libre et solitaire [...]. Seule la poésie me semblait capable de libérer mon langage et son inaltérable prétention à reprendre sans cesse ses périple. » (Bencheikh 1999, 64–65).

6 Ainsi du poème « Ainsi parla Shahrzad », ou de celui sur Kateb Yacine dans *Cantate pour le pays des îles* (1997, 17–23, 63–73).

7 Cette poésie, qui se refuse à taire les meurtrissures, nomme l'entaille et la faille, le démembrement et le creusement, tout en rêvant un tissage que le poème continue à réaliser. La tension entre la blessure et la persistance à nommer se perçoit plus à l'échelle du recueil qu'à celui du poème, rarement éclaté.



deux arabisants présentés ici l'ont infléchi grâce à une série de questionnements historiques, sociologiques et génétiques ; grâce, également, à l'extériorité à la tradition linguistique et philologique française instaurée par leur culture arabe<sup>8</sup>. D'autre part, ils ont incité à s'aventurer vers d'autres textes que les grands classiques à une époque où l'édition de traductions de la littérature arabe commençait seulement à s'accroître, s'appuyant encore sur une poignée d'auteurs et traducteurs<sup>9</sup>.

En dépit de leurs divergences dans l'approche des œuvres, ils ont partagé, l'un par ses études sur les textes et son regard sur l'actualité politique et culturelle, l'autre par ses traductions nombreuses et partisanses, la conscience de la charge idéologique de ces textes, subversifs en ce qu'ils proposent d'autres voix que celles du dogme – qu'il soit arabe ou français, islamique ou fantasmé. Avec d'autres arabisants de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, ils avaient en commun la volonté d'agir – pour les modifier – sur les points de vue stéréotypés<sup>10</sup>, exotiques, sur la littérature et la culture arabes : « Par là on voit bien la nécessité de corriger la représentation que l'on donne des Arabes encagés dans l'islam, présentant un moralisme agressif et un fatalisme abêtissant. Cette civilisation comporte au contraire une formidable pulsion ludique. On aime s'assembler, chanter, boire, faire de la musique, plaisanter. » (Bencheikh et Miquel 1992, 168). C'est sans doute un apport majeur de ces deux passeurs que d'avoir donné à lire, à ressentir et à penser cet élan ludique, sans idéalisme pour autant, mais au contraire en le faisant valoir, aux yeux non seulement des Français mais aussi des Arabes, avec et contre ce qui le nie.

---

**8** Ils correspondent au profil des migrants intellectuels dont Thomas Brisson, dans *Les Intellectuels arabes en France*, analyse la place et l'influence : « Originaires du monde arabe, ils en possèdent la culture lettrée et la langue ; mais ils sont en même temps chercheurs ou universitaires intégrés dans les structures de savoir françaises et dans les rationalités scientifiques occidentales. Intellectuels de deux mondes, ils forment l'un des vecteurs de communication entre savoirs européens et arabes, permettant de saisir comment ces savoirs dialoguent, s'opposent et se mélangent. » (Brisson 2008, 8).

**9** Nada Tomiche a établi qu'entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et le début des années 1970, la majorité de la littérature arabe traduite concernait majoritairement les contes des *Mille et une nuits* et quelques grands classiques (Tomiche 1978).

**10** Voir la réflexion de Christiane Chaulet Achour (2013) sur le travail de subversion du regard orientaliste par ces arabisants, universitaires français de culture arabe. Elle rattache leur relecture des *Mille et Une Nuits* à la remise en cause du discours orientaliste par Edward Saïd.

## Bibliographie

- al-Qâsîm al-Harîfî. *Le Livre des Malins : séances d'un vagabond de génie*. René Khawam (trad.). Paris : Phébus, 1994.
- al-Souyoûti, Abd al-Rahmane. *Nuits de noces, ou comment humer le doux breuvage de la magie licite*. René Khawam (trad.). Paris : A. Michel, 1972.
- Bencheikh, Jamel Eddine. *Poétique arabe : essai sur les voies d'une création*. Paris : Éditions Anthropos, 1975.
- Bencheikh, Jamel Eddine. *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris : Gallimard, « NRF », 1988.
- Bencheikh, Jamel Eddine. « Iram ou la clameur de Dieu. Le mythe et le verset ». *Revue du monde musulman et de la Méditerranée* 58 (1990) :70–81.
- Bencheikh, Jamel Eddine. *Cantate pour le pays des îles*. Paris : Marsa, 1997.
- Bencheikh, Jamel Eddine. *Failles fertiles du poème*. Saint-Benoît-du-Sault : Tarabuste, 1999.
- Bencheikh, Jamel Eddine. *Le Voyage nocturne de Mahomet, suivi de L'Aventure de la parole*. Paris : Imprimerie Nationale Éditions, 2002 [1988].
- Bencheikh, Jamel Eddine, et André Miquel. *D'Arabie et d'Islam*. Paris : O. Jacob, 1992.
- Brisson, Thomas. *Les Intellectuels arabes en France*. Paris : La Dispute, 2008.
- Chaulet Achour, Christiane. *Jamel Eddine Bencheikh. Une parole vive*. Montpellier : Chèvrefeuille Étoilé, 2006.
- Chaulet Achour, Christiane. « Orientalisme et champ universitaire français au XX<sup>e</sup> siècle – *Les Mille et une nuits* ». *Les Orientaux face aux orientalismes*. Ridha Boulaâbi (dir.). Paris : Geuthner, 2013. 87–107.
- Hawrânî, Abd al-Rahîm. *Les Ruses des femmes*. René Khawam (trad.). Paris : Phébus, 1994.
- Ibn al-Muqaffa', 'Abdallah. *Le Pouvoir et les intellectuels ou les aventures de Kalîla et Dîmna*. René R. Khawam (trad.). Paris : Maisonneuve et Larose, 1985.
- Khadda, Naget. « L'île enchantée ». *Cahiers Jamel Eddine Bencheikh : savoir et imaginaire*. Christiane Chaulet Achour (dir.). Paris et Montréal : L'Harmattan, 1998. 23–43.
- Khawam, René. *La Poésie arabe : des origines à nos jours*. Paris : Phébus, 1995 [1977].
- Khawam, René. *Contes du Liban*. Paris : Éditions Asfar, 1989.
- Khawam, René. *Contes d'Islam*. Paris : L'Esprit des Péninsules, 1998.
- Miquel, André. « Préface ». *Les Mille et Une Nuits*. Vol. 1. André Miquel et Jamel Eddine Bencheikh (trad.). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.
- Nawâjî, Muhammad Ibn Hasan, *La Prairie des gazelles : éloge des beaux adolescents*. René R. Khawam (trad.). Paris : Phébus, 1989.
- [Ruses]. *Le Livre des ruses : la stratégie politique des arabes*. René Khawam (trad.). Paris : Phébus, 1976.
- Tomiche, Nada. *La Littérature arabe traduite*. Paris : Geuthner, 1978.

**Cyrille François** holds a doctorate in French, Francophone and Comparative Literatures (University of Cergy-Pontoise, France) with a dissertation about *The Thousand and One Nights* in Modern Literature. He is the author of books on Da-

niel Maximin's *L'Isolé Soleil* and Aimé Césaire's *Le Cahier d'un retour au pays natal*. He has edited *Le don de Shahrâzâd : la mémoire des Mille et Une Nuits dans la littérature contemporaine* (2008) and (with Corinne Blanchaud) *Pour la poésie : Poètes de langue française (XXe–XXIe siècles)* in 2016. His current research focuses on modern poetry and tales.

María Goicoechea, Miriam Llamas, Laura Sánchez, and  
Amelia Sanz

## Digital Literatures Circulating in Spanish: The Emergence of a Field

**Abstract:** The launching of *Google Books* and of *Google Earth* in 2004 could be considered a symbolic landmark for building memories. In this context, we consider that digital literatures are a very useful workbench for exploring the consequences of global digital circulation as a factual process but also as an imaginary storytelling. Literatures born digital can show how rituals of reading, formulas of production, and narratives are being modified in the twenty-first century. This article traverses a very large and diverse domain: digital literatures circulating in Spanish all over the world, not just those created in Spanish-speaking countries. The starting point is Ciberia, a repository of digital literature in Spanish, but other digital collections such as LitElat, IloveE-Poetry, Hermeneia, ELMCIP, and ELO are also covered. The authors use a post-Bourdieu methodology to study circulating digital literatures in Spanish as an emerging and dynamic field. By doing so, they show how these literatures give birth to new communities of reader-writers, reading differently and perhaps announcing how readers from the new generation are going to read.

**Keywords:** digital literatures, globalization, literary field

Why do we talk about digital literatures? Moreover, why do we talk about literatures at all? Given that literature no longer ranks first among cultural values, and the things that matter seem to be happening elsewhere, in the multiple regions of the multimedia universe, can electronic devices be faulted as culprits for the crisis in reading?

Quite the contrary, in our view: since, nowadays, the experimental space for forms and representations is online, on the Internet, we need to turn our analytical lens to digital literature. By digital literature, also known in the Anglo-Saxon world as electronic literature, we mean a form of art that fuses literary and technological experimentation to form a new category of texts, texts that can no longer be printed without a major degradation in their structure and performance. These types of works have the Internet as their natural habitat, though not exclusively, since they can also be found in art galleries, exhibition halls, and performance spaces. “Digital literature” is an umbrella term that serves to contain a myriad of

different works: hypertextual narratives, interactive fiction, kinetic and generative poetry, and so on. Despite their differences, they share an interest in exploring literary horizons broadened by electronic textualities and the global space they have helped to weave: the Internet.

First, we would like to examine this new space (a global, or, as we like to call it, hypercolonial one [Sanz 2013]), for in it we witness the emergence of a field of literary and artistic innovation that can serve as a laboratory for studying new relations with global discourses and collective imaginations. Second, we would like to observe how the Spanish field develops and positions itself within the arena of digital literatures circulating in this global network, as opposed to other forms of the institutionalization and construction of literary fields at other moments or in other locations. And finally, in the works of digital literature analysed, we would like to trace whether this global network has also triggered the formation of other imagined communities, of a worldwide imagination, a global memory.

The questions are the following: has a digital literature field emerged? Is it emerging in Spanish? What position do digital literatures in Spanish occupy in the framework of global circulation? Are digital literatures contributing to building a global collective imagination in a specific way?

As a starting point, we might agree that the twenty-first century would like to consider itself global. After 2004, when techniques of storing, transferring, and processing information (*Google Books*), techniques of geolocation linked to an acceleration of transportation (*Google Earth*), and technologies of socialization (*Facebook*) emerged as dominant phenomena, the First World seemed to ignore the frontier and instead preferred jet-lag. Whereas *Don Quixote* measured distances in leagues (never in hours or minutes), we measure them in numbers of hours, not in kilometres. Although school geography has contributed to (re)producing territorial identity in a number of countries, the world map, with its deformations resulting from the move from round to flat, is no longer our representation of the world; the one provided by *Google Maps*, however, is.

Digital literatures are a real asset when we want to deal with major issues such as the globalization of literature: they circulate throughout the Web, they cannot be encased in national boundaries, and they address the anxieties of a shared culture: digital culture. But this digital culture that spreads though the Internet is neither unique nor monolithic, neither global nor local; it speaks English but also many other languages that are progressively colonizing what was once a predominantly US territory. More precisely, digital literatures could be considered laboratories where we can study the way reality appears to us on our screens; these narratives propose a “space of possibilities” for our cultural history.

Thus, our main contention is that the study of digital literature can help us explore anew the way literatures are born, how they circulate and travel, and how

they address audiences and form communities of readers around them. They can also help us visualize, and therefore deal with, the problems lurking in the process of globalization that is taking place.

Beyond the national context, in which literature was used as the base of “political reasoning,” digital literary objects can represent other forms of belief in a community: other imagined (and imaginary) communities, other “cultural artifacts” (Anderson 1986). They could form a global narrative that functions not like a supraculture but like an instance of cultural friction (Tsing 2005). More than ever, we should pay attention to this kind of phenomenon: if the nation state had to assert itself over the polyphony of the nation, electronic literary spaces should be able to assert their polyphonies over globalization and the imposition of any monoculture. Or, at least, we should consider this as a possibility: that is what we advocate.

In this article, we will explore the strategies employed by artists to endow their works with a global scope, and their attempts at making the frictions in the globalization of literature visible, as well as their answers to the forces at work in a global network dominated by technopower. We will also present an overview of this nascent field by describing the coalescence of a community of readers around institutions and organizations dedicated to the study of digital literature in Spanish. Examples of digital literature in Spanish from our digital repository Ciberia (<http://repositorios.fdi.ucm.es/CIBERIA>) will foreground the frictions and clashes that form the basis of our quotidian practices of globalization.<sup>1</sup>

Let us discuss, then, three aspects that make digital literature, and digital literature in Spanish in particular, a productive case study: (a) its form of circulation in a global network, (b) its disruption of national boundaries, and (c) its metaliterary reflections regarding its own essence and medium: electronic textuality.

First, digital literatures are born to circulate on the Internet, in several languages or heavily reliant on English, in translation or defiantly untranslatable. Moreover, works of digital literature converge around themes and forms of edition that also reflect upon their own privileged medium of dissemination: the Web. Dealing with digital literatures, the crucial question is less “where do you come from?” and more “what places did you traverse to get here?” and “where are you going?” because circulation is meaningful, just as origins are.

The crucial question is: does it make sense to talk about digital literature in terms of language of production, which “merely” describes the content but is no

---

<sup>1</sup> Ciberia: The Library of Electronic Literature in Spanish (<http://repositorios.fdi.ucm.es/CIBERIA>) is a repository run by the LEETHI research group from the Complutense University of Madrid and headed by María Goicoechea and Laura Sánchez.

longer as relevant as the form? Can we talk about a community of readers where the Spanish language is concerned? The problem with Spanish, as well as other transnational languages described as linguistic communities, is that it encompasses many different types of Spanish belonging to diverse cultural areas. We cannot, as we can see in Ricardo Iglesias's *Koinonía*,<sup>2</sup> consider a single Ibero-American space. One might be tempted to speak about a digital literature from capitals, but in that case the plural (*capital-s*) would have to be emphasized: Madrid–Barcelona–Buenos Aires–Bogotá–Mexico–Los Angeles–Miami–San Juan–Santiago ....

Second, digital literatures cannot be encased in national boundaries, and even less so in state or territorial boundaries. There are several arguments in support of this view. The national origins of creators are often uncertain because they belong to the Hispanic diaspora for political, economic, or intellectual reasons; and technological (global) skills (cybercultural ones) are required, since users have to activate a bundle of collective memories and competencies when exploring a digital work. Consequently, no national archives exist for this “patrimony”;<sup>3</sup> nevertheless, you will find collections of digital literatures in repositories such as ELO, CELL, ELMCIP, Hermeneia, or our Ciberia,<sup>4</sup> which welcome materials from all sides. In fact, we could use digital literatures as a global allegory for this “hypercolonial” function, since we have not managed to find works dedicated to the exaltation of origins – quite the contrary.

In the Spanish-speaking context, we also find a proliferation of platforms dedicated to e-lit creations linked to a particular region: Cultura digital de Chile, or CCD, or – for Latin-American works and authors – LitElat.<sup>5</sup> This could be an example of how the Spanish-speaking context works as a multicentred field: perhaps we can talk not of a centralized network, or of a distributive one, but of a decentralized network (Ugarte 2007). But why do we have so many repositories in

---

<sup>2</sup> *Koinonía* (Iglesias 2007) uses an interactive web in which we are allowed to play with the meaning of words, constructing expressions with Mexicanisms. It is interesting to note how this work, so concrete in a cultural or linguistic respect, acquires new meanings by being available online and collected in several repositories of digital literature in Spanish.

<sup>3</sup> A meaningful exception, reflecting the important German investments in the digital humanities domain, is *Literatur im Netz* (2016).

<sup>4</sup> The Electronic Literature Organization (<http://eliterature.org/>) and its Consortium of Digital Literature (<http://eliterature.org/cell/>), Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice (<https://elmcip.net/>), Estudios literaris i tecnologia digital: Hermeneia (<http://www.hermeneia.net/>), or our Ciberia (<http://repositorios.fdi.ucm.es/CIBERIA>).

<sup>5</sup> Cultura digital de Chile (<http://culturadigitalchile.cl/literatura-obras/>), Centro de Cultura Digital de México (<http://www.centroculturaldigital.mx/>), or LiteLat: Red de Literatura Electrónica Latinoamericana (<http://litelat.net/>).

Spanish based on regions of production, if this production of e-lit is intended to be transnational? There is no doubt that the Spanish from Spain can be perceived as a colonial imposition and the pluralistic Spanish-speaking world rebels against this.

The Ciberia repository is one example that deals with this problem: the aim of this repository is to classify digital literatures in Spanish, wherever they come from. In a digital context without borders, Spanish is the new “virtual nationality.” The sixty-three works of Spanish e-lit included in the repository have been produced by authors belonging to eight nationalities, but these nationalities are not tagged or searchable (only five Spanish-speaking nationalities are included in the third volume of the ELO collection).<sup>6</sup>

Some more specific examples may support our thesis regarding the disruption of national boundaries implied in many works of digital literature. *Buenos Aires Word* (Pintabona 2005) is an online word processor, and even if it plays with images of public spaces in the city of Buenos Aires, the result is a familiar setting, with common images that we all recognize and which could be in any city in the world; it is the global imagination of urban space, with its graffiti and neon lights. This is a clear example of how even the local collective image ends up being de-centred after multiple journeys (virtual, imaginary ones) and becomes unable to link itself to any concrete origin. Something similar occurs in *Our Dreams Are a Second Life*, a work by Belén Gache (2012) in which the avatar of the author moves through virtual space (*Second Life*) reciting Nerval.

Third, digital literatures are cultural practices that are oriented towards the exploration of the new expressive possibilities brought about by the electronic medium, very much like a neo-avant-garde movement, and are concerned with subverting the print medium. We should note that digital or electronic literatures exclude much of the literary content that is consumed daily on digital devices, which could be printed out without any fundamental loss because it is merely a transcription of the print paradigm. Digital creations have an essential characteristic: that of proposing reflections on current transformations of the literary field that deserve to be followed. For instance, they have a strong metaliterary component that particularly interests us. This is the case with “Escribe tu propio Quijote” [Write Your Own *Quixote*] (one of the *Wordtoys* of Gache [1996–2006]): it is a work that does not seem to age, precisely because it resorts to technology in a meta-technological way, wondering about the identity of the text and of its cultural and literary pillars, such as *Don Quixote*. Starting with the premise “We are all Rembrandt, we are all Cervantes” (our translation), Gache places the reader in the

---

<sup>6</sup> Electronic Literature Collection. Vol. 3. <http://collection.eliterature.org/3/> (10 February 2018).



position of the writer facing the blank page of a word processor, only to discover after moments of hesitation that typing on the keyboard will inevitably make Cervantes's text resurface on the screen. Precisely because these works tend to function as metaliterary practices and their core questions are mainly aesthetic and literary, they are able to cross over political frontiers to install themselves in their own "literary nation" (Romero 2006).

In fact, digital literatures want to appear global. We have identified several strategies that they employ in order to do so (Llamas 2015; Sanz 2017). The first consists of overcoming the problems of understanding that are entailed by linguistic differences and the lack of knowledge of a linguistic code, for example by using a unique linguistic code that is understood as already globalized through its globalized use in other frameworks like that of the international market. Examples can be found in the English titles used for works written in other languages, such as *Wordtoys* by Belén Gache (1996–2006). A text in English often lives side-by-side, as a translated version, with other versions in different languages, for example *Condiciones extremas/Extreme Conditions* by Juan B. Gutiérrez (1998–2006).<sup>7</sup> But one can also try to overcome these problems of understanding by replacing the linguistic code with a visual and sound code, such as concrete poetry or avant-garde visual poetry. The problem posed, then, is that, in order to reach a global public without the restrictions imposed by languages, one sacrifices transmission of a work's linguistic semantic significance, as explained by Schmitz-Emans (2000, 294).

The second strategy consists of the use of the technological medium itself; its basis and computer codes are already global and function as part of the artistic literary creation. The most successful forms of practical software use in daily life to have emerged with this technological code have also inspired the appearance of practices and rituals that belong to a new global cultural order. But this order, in spite of its appearance of neutrality and universality, circulates all over the world from certain maxims and positions created in the West. Specifically for this reason, some creators underline its character as discursive, as organizing and structuring collective knowledge. Precisely this technological code, which overcomes linguistic barriers and is present in all the works of digital literature, is shown by some authors to be insufficient without other languages and natural languages, as in *Eidola Kosmos* by Isaías Herrero Florensa (2008), for example.

These globalized rituals also occur on the reading level and are different from the ones that occurred with paper. The need to interact physically with the elec-

---

<sup>7</sup> The first version is in Spanish from 1998, and the third version is in Spanish and in English and is from 2006.

tronic device generates a new performance of reading, for example using the mouse to continue reading or with new gestures in a haptic sense. In *Más respeto que soy tu madre* by Hernán Casciari (2003), presented as a real blog written by Mirta Bertotti, for example, the form of the weblog itself is part of globalized knowledge, but has elements of variability and is anchored in its original aesthetic configuration. Furthermore, the global order is heterogeneous and, even if everyone performs the same action (answering a mobile phone, for example), that action does not necessarily have the same meaning in each case; the practice causes friction in each specific situation.

Finally, we find a broad range of formulas that allow for the globalization of one's own individual or collective experience through friction with globalized discourse. Thus, a text element that refers back to something concrete and recognizable is associated with collective images that have already been globalized, such as that of popular audio-visual culture in *Memory* by Pedro Valle Javier (2013). Or it can happen that the work in itself represents a global and transcultural network and that microintersections can be visible inside it, as in *Diorama* by Moebio (2004). These formulae both update the global discourse and react to limits of, or reflect critically on, globalization.

All in all, digital literatures enable us to observe phenomena not on a national scale, but from a “promontory” where boundaries fade but circulation becomes observable, in such a way that some other new questions appear: since these literatures circulate freely, and in most cases for free on the Internet, would they have a place in a symbolic, cultural “market”? What happens when the specific shared meeting places are located on the Internet and not in a central, pre-eminent, national cultural site? Would this universe constitute its own capital, its provinces and its limits, and which languages would become instruments of power?

Indeed, one might think that these artificially made multimedia products, destined for the widest dissemination thanks to free circulation on the Internet, could achieve success as mass literature, but this is not the case: since the criteria and recipes of digital literatures are not tested, as is the case with old, established commercial literature, these literatures become a laboratory occupied by the happy few who nevertheless communicate amongst themselves, create links and networks, and finally get organized.

In fact, there are two opposing poles in the digital literature field: technology on the one hand, institutionalization on the other. Indeed, it is the meridian of hi-tech Silicon Valley that measures aesthetic distance and institutes the present. This amounts to saying that modernity in digital literature is decreed by the technological meridian, and anachronisms would be typical of digital literary spaces far from Silicon Valley. Time serves to measure the digital divide that comes with

it, and that is the norm nowadays. In the “Digital Republic,” the best-endowed spaces are also the oldest (the ones that first entered technological competition), in such a way that the only path for digital literatures to become “global,” even “universal,” seems to be through “denationalization” and through a kind of hypercolonial westernization. But at the same time, the institutionalization process is currently so strong that this pole of attraction becomes more and more active.

It is a fact that the field of digital literature does not yet have a developing economic market, apart from a few more or less successful attempts: Apple has, through its *Apple Store*, supplied the platform used to launch some works of digital literature aimed at children;<sup>8</sup> and Eastgate Systems (<http://www.eastgate.com/>) has been selling digital literature “classics,” first on CD-ROM and now using pendrives, since 1982. But we can say that digital literature’s cultural capital operates as a matter of status: as symbolic capital. The point is that Anglo-Saxon research teams, who became interested in the digital literature field a long time ago, have filled the academic market with creative and critical works in English. English prevails in associations such as ELO, meetings such as those of E-Poetry or ELO, consortia such as CELL, or even some European projects such as ELMCIP, which we presented above.

We could mention, for example, some problems we had integrating Ciberia entries into CELL, a consortium of electronic literature repositories, where, even though its search engine standardizes categories of classification, English prevails – so much so that we had to translate and adapt the categories of Ciberia to enable the interoperability and exporting of our data. Although CELL claims it makes an effort to reach a common standard of consensual terms that serve to define the field of digital literature, the truth is that the members of the consortium use English not only in their discussions but also to program the database, which increases the difficulty of integration for non-English databases, in spite of the fact that the terminology for categories, tags, and metadata has been chosen by consensus and the members of the consortium have been working and making decisions together.

But in the end, Ciberia forms part of CELL, and to a certain extent it has been able to participate in the construction of this standard; thus, the whole collection of works we have gathered in Ciberia shows that, in the field of the digital environment, not only does the literary and intellectual map not match the political map: it does not match the technological map, or the economic and social one,

---

<sup>8</sup> Such as *Árbol con patas* or *Haiku-mático* by José Alfonso Ochoa, two beautifully designed pieces sponsored by CONACULTA (the Mexican National Council for Culture and the Arts).

either. This conscious integration of works into academic repositories is a polyphonic answer to an otherness perceived as hypercolonial and threatening.

To counter this hegemony, we need another metaphor for the digital literature field; the metaphor of the playing field, which suggests the role of subjective perceptions and strategic action. Indeed, subjects as actors are significant because their resistance and protests permanently shape the dynamics of innovation. Actors have to place their works in the arena and to have something to say: Jean Pierre Balpe (2013) in France or Pedro Barbosa in Portugal claimed, *avant la lettre*, the term “*écriteure*” or “*escriteura*” as their own before the extension of, or at least in parallel to, the use of “wreader” by North American critics;<sup>9</sup> Claudia Kozak claimed the *tecnopoéticas ou poétiques politiques* for Argentina, Brazil, and Latin America in general (Kozak 2012); and Serge Bouchardon (2014) defended his double identity as creator and critic.

Indeed, there is a sense of social responsibility that has become a major trait of digital literatures in Latin America. Digital literatures are considered actions, more practical than discursive, embodied as well as cognitive, durable though adaptable, reproductive though generative. This is the case with *IP Poetry* by Gustavo Romano (2006): metatechnological, metalinguistic, metaliterary.

Perhaps, looking from the Silicon Valley meridian, these experiences could be considered as less innovative technologies, or as part of “low tech” (second-hand, outdated technology) or “soft tech” (a term that we prefer in order to define extremely simple programs available to anybody).<sup>10</sup> But this is not an act of technological resignation. On the contrary, it is a genuine strategy of creation, a kind of epistemological sovereignty, like an anthropocentric answer to the technocentric invasion.

## Works cited

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1986.
- Balpe, Jean-Pierre. *e.littérature*. 2013. <http://articlesdejpgbalpe.blogspot.fr/> (18 February 2018).
- Bolter, J. David. *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale: Erlbaum, 1991.

---

<sup>9</sup> See Torres (2004, 145n1).

<sup>10</sup> We could take as an example above all May Yoctobit's *Homeward Journeys* (2011), which have a minor level of investment and technical development but are works created (1) from a collective authorship (and this is very important because there are not many authors who sign collectively – above all in digital literature) and (2) against a background of social exploration and technology citizenship (Medialab).

- Bouchardon, Serge. *La Valeur heuristique de la littérature numérique*. Paris: Hermann, 2014.
- Casciari, Hernán. *Más respeto que soy tu madre*. 2003. <http://mujergorda.bitacorras.com/> (22 July 2016).
- Gache, Belén. *Wordtoys*. 1996–2006. <http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/index.htm> (10 February 2018).
- Gache, Belén. *Our Dreams Are a Second Life*. 2012. [http://repositorios.fdi.ucm.es/ciberia\\_oda/view/cm\\_view\\_virtual\\_object.php?idov=395&seleccion=1](http://repositorios.fdi.ucm.es/ciberia_oda/view/cm_view_virtual_object.php?idov=395&seleccion=1) (10 February 2018).
- Gutiérrez, Juan B. *Condiciones extremas/Extreme Conditions*. 1998–2006. [http://www.literatronica.com/src/Nuntius.aspx?lng=BRITANNIA&opus=1&pagina=&nuntius=OPUS\\_ABOU-T\\_1&artifex=](http://www.literatronica.com/src/Nuntius.aspx?lng=BRITANNIA&opus=1&pagina=&nuntius=OPUS_ABOU-T_1&artifex=) (10 February 2018).
- Herrero Florensa, Isaías. *Eidola Kosmos*. 2008. <http://www.elevenkosmos.net/ek/> (10 February 2018).
- Iglesias, Ricardo. *Koinonía: Máquina de palabras*. 2007. <http://www.ricardoiglesias.net/2010/12/koinonia-maquina-de-palabras-2007/> (10 February 2018).
- Kozak, Claudia. *Tecnopoéticas Argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- Literatur im Netz*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, 2016. <http://literatur-im-netz.dla-marbach.de/> (10 February 2018).
- Llamas Ubieta, Miriam. "Digitising the World: Globalisation and Digital Literature." *Neohelicon* 42.1 (2015): 227–251.
- Moebio [Ortiz, Santiago]. *Diorama*. 2004. <http://moebio.com/santiago/diorama/> (10 February 2018).
- Pintabona, Juan. *Buenos Aires Word*. 2005. [http://repositorios.fdi.ucm.es/ciberia\\_oda/view/cm\\_view\\_virtual\\_object.php?idov=337&seleccion=1](http://repositorios.fdi.ucm.es/ciberia_oda/view/cm_view_virtual_object.php?idov=337&seleccion=1) (10 February 2018).
- Romano, Gustavo. *IP Poetry*. 2006. <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar> (10 February 2018).
- Romero, Dolores. *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos, 2006.
- Sanz, Amelia. "Digital Humanities or Hypercolonial Studies?" *RICT, Responsible Innovation, Ethical Issues*. 2013. <https://www.orbit-rii.org/concepts/digital-humanities-or-hypercolonial-studies/> (30 March 2015).
- Sanz, Amelia. "Digital Literatures Circulation: Testing Post-Bourdieu Theories." *Reading Wide, Writing Wide in the Digital Age*. Spec. issue of *Neohelicon* 44:1 (2017): 15–25.
- Schmitz-Emans, Monika. "Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse." *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Ed. Manfred Schmeling, Schmitz-Emans, and Kerst Walstra Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. 285–315.
- Torres, Rui. "Digital Poetry and Collaborative Wreadings of Literary Texts." *Telepoesis*. 2004. <http://www.telepoesis.net/papers/dpoetry.pdf> (18 February 2018).
- Tsing, Anne Lowenhaupt. *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Ugarte, David de. *El poder de las redes: Manual ilustrado para personas, colectivos y empresas abocadas al ciberactivismo*. Barcelona: El Cobre, 2007.
- Valle Javier, Pedro. "Memory." *Synesthesia*. 2013. <http://synesthesiasinestesia.blogspot.no/2013/04/memory-e-poetry.html> (10 February 2018)
- Yoctobit, May. *Homeward Journeys*. 2011. <https://yoctobit.wordpress.com/category/homeward-journeys> (21 March 2019).

**María Goicoechea, Miriam Llamas, Laura Sánchez, and Amelia Sanz** belong to LEETHI (European Literatures from Text to Hypermedia), an interdisciplinary research group born in 2000 at the Complutense University of Madrid. Their research activity focuses on the transformation of literary communication due to digital technology and globalization.



Silvia Ulrich

# Soziale Netzwerke in der literaturwissenschaftlichen Forschung: Neue Perspektive oder „alter Inhalt in neuer Form“?

Mit einem Blick auf die *webbasierte* Germanistik in Italien

**Abstract:** Although the use of social media among scholars is spreading, the humanities and, in particular, literary research are still relatively alien to the innovations that the network can bring to research and its communication. By observing Italian German Studies, this paper aims at taking stock of the media practices in use and the purposes for which they are most successful.

**Keywords:** social network analysis, German Studies, public engagement, German Literature didactics

## 1 *Social network* und die Wissenschaft: Profile im Vordergrund, Inhalte im Hintergrund?

Seit der Etablierung des *webs 2.0* haben die Geisteswissenschaften großes Interesse an den digitalen Medien entwickelt, vor allem in Bezug auf die Forschung. Die soziologische Studie *Science 2.0* des Leibniz Forschungsverbundes (2014) hat gezeigt, dass „digitale, online-basierte Werkzeuge bei Wissenschaftler/innen eine weite Verbreitung und Akzeptanz gefunden haben und aus der wissenschaftlichen Arbeit nicht mehr wegzudenken sind“ (Pscheida et al. 2014, 1). *Science 2.0* nennt viele der neuen Medien, auf die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland in ihrem akademischen Alltag ihre *online*-basierte Forschung stützen, sei es zum Sammeln von Informationen, zum Teilen von Inhalten, zur Dissemination von Forschungsergebnissen bzw. zur Bekanntmachung der eigenen Arbeit oder zu einer besseren Kontaktpflege mit Kollegen aus aller Welt. Bei *web*- bzw. *online*-basierten Werkzeugen handelt es sich um Anwendungen wie *wikis*, *Mailinglisten*, *Online-Archive* und Datenbanken sowie *content-sharing* bzw. *cloud*-Dienste wie „Dropbox“ oder „Slideshare“, die allein oder im Zusammenwirken verwendet werden.

Das naheliegende Beispiel für webbasierte Werkzeuge für Wissensverbreitung ist die bekannte „Wikipedia“, ein Projekt der öffentlichen, kostenlosen und



kollaborativen Enzyklopädie und nützliches Arbeitsmittel zur *online*-Suche nach enzyklopädischem Wissen. Viele Benutzer aus dem akademischen Bereich klagen jedoch über die ungenügende Verlässlichkeit des durch Wikipedia verbreiteten Wissens, weil es oft an wissenschaftlichen Maßstäben wie Dokumentierbarkeit und Verifizierbarkeit mangelt.<sup>1</sup> Dies ist auf ihre kollaborative Eigenschaft zurückzuführen (vgl. Heibach 2003). Benutzerbeiträge kann man nur schwer nachverfolgen, ebenso schwer ist es, etwas über die spezifischen Kompetenzen der jeweiligen Beiträger zu erfahren bzw. diese Kompetenzen zu verifizieren. Wikipedia enthält allerdings eine Funktion, nämlich eine Diskussionsseite, die sie zu einem *blog* verwandeln und damit die Bedingung für die ersehnte Verlässlichkeit von Wissen sein könnte. Die Erfahrung zeigt aber, dass die meisten Wikipedia-Benutzer einen eher passiven Gebrauch des berühmten *wikis* machen, anstatt sich aktiv für das gemeinsame Wissen zu engagieren. *Wikis* sind also dazu verurteilt, von fragwürdigem wissenschaftlichen Wert zu bleiben, denn eine kollaborative Teilnahme ihrer Beiträger schließt die Zuschreibung von Inhalten aus. Der Fall Wikipedia ist jedoch interessant, weil er die Frage des Status von Inhalten im Netz aufwirft. Sollen Inhalte aus dem Internet schlicht als unwissenschaftlich gelten, nur weil sie im Netz verbreitet sind? Gibt es Möglichkeiten, wissenschaftliche Inhalte von diesem (Vor-)Urteil zu befreien?

Neulich hat Ludger Lieb, Professor für Ältere Deutsche Philologie an der Universität Heidelberg, eine Lobrede auf alle Wikipedianer (Benutzer ebenso wie Verfasser) gehalten (vgl. Lieb 2017), in der er jedoch kritisch darauf aufmerksam macht, dass kein „Speicher von Wissen“ wie die (selbst von Akademikern oft nachgeschlagene) Wikipedia die Wissenschaft vertreten und ersetzen kann, denn die Merkmale der nach den modernsten Standards ausgerichteten Wissenschaft seien Kopf, Kreativität und Kontakt zwischen Menschen. Diese tragen nicht nur zum Fortschritt der Wissenschaft selbst bei, sondern sie leisten auch Widerstand gegen die verbreitete Tendenz, das Netz für mehr als ein bloßes Mittel zu halten. Kopf, Kreativität und Kontakt zwischen Menschen erfordern übrigens die Zuschreibung von Inhalten an eine dafür verantwortliche Person. Für diesen Zweck erweisen sich *social networks* als besonders geeignet, weil dort Personen, d. h. ihre Profile, im Vordergrund stehen.

---

<sup>1</sup> Unter „Dokumentierbarkeit“ verstehe ich nicht nur die Angabe von Quellen, sondern auch die Zuschreibung von Geschriebenem, was eigentlich dem Prinzip der freien Kollaboration (vgl. Heibach 2003) widerspricht. Vgl. das enzyklopädische Projekt einer englischen Gruppe von *scholars*, die das online-Nachschlagewerk *LE. The Literary Encyclopedia. Literature, History and Culture* (<https://www.litencyc.com>) gegründet hat, in stillem Protest gegen Wikipedia, wenn auch nur einer Teilöffentlichkeit zugänglich. Im Übrigen ist Partizipation anstatt Kollaboration (im Sinne Heibachs) die grundlegende Methode der Wissenschaft.

Theoretiker von *social networks* erklären diesbezüglich, dass soziale Netzwerke aus Knoten, Akteuren und Beziehungen untereinander bestehen (vgl. Fuhse 2018, 14). In dieser dreifachen Konstellation spielen Inhalte allerdings nur eine sekundäre Rolle. Profile anstelle von Inhalten machen also Akteure erkennbar, das heißt: Profile sind verlässlich und bürgen für ihre eigenen Inhalte. Kein Wunder also, dass Akteure in einem sozialen Netzwerk lieber ihre Profile als ihre Inhalte sorgfältig pflegen. Tatsächlich haben „Facebook“ und andere ähnliche *social networks* seit ihrer Gründung eine Methode entwickelt, nämlich die der schnellen Kommunikation und Teilung, die jedoch den Inhalt und dessen heuristischen Wert für nebensächlich bzw. unbedeutend hält. Ohne die Betonung auf Inhalte zu legen, ist diese Methode Mittel zum Zweck geworden.<sup>2</sup> Im Unterschied zu Facebook & Co., deren Ziele meistens bloß unterhaltender oder kommerzieller Natur sind und bei denen mit (Un-)Bekanntem einfach gequatscht, das Verhalten anderer kommentiert bzw. sogar beurteilt wird, oder Momente des eigenen Privatlebens (durch Fotos und Videos) offenbart werden, gilt Wikipedia als Beispiel für die Nutzung des Netzes für nicht-unterhaltende Zwecke. Deshalb erweist sich Wikipedia als ein Instrument von aufklärerischem Geist, der nicht zu beklagen sein kann.

Dennoch hat die Wissenschaft mit den *social networks* einige Affinitäten: Nicht nur, weil das Wissen von Menschen produziert wird, sondern weil die Wissenschaft – woran Ludger Lieb erinnert hat – ihr Potential durch den Kontakt zwischen Menschen ständig weiterentwickelt. Hochschulen und Wissensinstitutionen sind halbgeschlossene, in wissenschaftliche Kommunikationsgemeinschaften unterteilte Systeme, deren Wert jedoch nicht *nur* an der Wirksamkeit der Beziehungen und der Knoten ihrer Akteure – der Forscher – messbar ist, sondern auch und vor allem an ihren Inhalten, nämlich an der Qualität der Forschung; innerhalb dieser Systeme spielen Akteure, Knoten und Beziehungen eine große Rolle, die schließlich auch eine Wirkung auf wissenschaftliche Inhalte haben können.

Ein Beispiel von Qualität der Forschung verknüpft mit sozialen Beziehungen ebenso wie von einer Kombination neuer Medien (*weblogs* und *microblogging* Dienste, *mailing lists*, *chats*, *clouds* und *data-sharing*) angewandt auf die Literaturwissenschaft, mit sogar unterhaltendem Wert, liefert die *crowdsourcing*-Initiative einer wissenschaftlichen Mitarbeiterin der Universität Cambridge, Dr. Anja Neumann, die eine von der *homepage* des binationalen Projektes „Arthur Schnitzler digital“ unabhängige Plattform für Lektüre und Entzifferung von Manuskriptseiten eröffnet hat (vgl. Neumann 2016, z.B. die Seite zur Transkription von Schnitzlers *Das weite Land*, abrufbar unter <http://schnitzlerweb.mml.cam.ac.uk/>

---

2 Darauf hatte schon der Medientheoretiker Marshall McLuhan mit dem Motto „Das Medium ist die Botschaft“ (1964) hingewiesen.

transcribe/30/467). Es handelt sich hier nicht um einen traditionellen *Blog* bzw. um eine geläufige Plattform für *social networking* oder *content-sharing*, sondern um eine Kombination beider, nämlich eine hybride Form von *chat*, die auf *data-sharing*, d. h. auf dem Teilen von Manuskript-Seiten basiert. Anja Neumanns Initiative zeigt, dass die Kombination von *webbasierten* Werkzeugen und sozialem Netzwerk, angewandt auf einen traditionellen, philologischen Forschungsfokus, eine internationale Leserschaft anziehen und wissenschaftliche Kenntnisse vertiefen kann – zwei Verdienste, die der Forscherin aus England den „Public Engagement with Research“-Award eingetragen hat.

Im wissenschaftlichen Bereich sind andere *social networks* üblicher. Ich beziehe mich auf die akademischen *Social Research Network Sites*<sup>3</sup> (u. a. „Academia.edu“, „ResearchGate“, „Google Scholar“), die als weltbekannte *social media* seit etwa einem Jahrzehnt in den Mittelpunkt des Alltags vieler Forscher sowohl in Deutschland als auch in Italien gerückt sind. Dabei spielen auch *SRNS* die Rolle, Identität zu stiften, Kommunikation zu ermöglichen, Information zu betreiben und Mitarbeit zu schaffen (vgl. Renken et al. 2010, 142), wie die einzelnen Profile oft verraten. Wie man den Profilen entnehmen kann, wirken *SRNS* ungefähr wie „gesteigerte“ Lebensläufe, weil sie mit der Teilung von wissenschaftlichen Inhalten (insbesondere *papers*) angereichert werden. Eine Polemik zwischen Forschern, Verlegern und Verantwortlichen von Repositorien bzw. Befürwortern von *open science* macht deutlich, dass *SRNS* spezifische Interessen der Forscher gegen die etablierten Nutzungsrechte von Verlegern vertreten, während das Bibliothekswesen und das *Open Access System* auf die Bewahrung von Wissen und Forschungsergebnissen auch und vor allem in digitaler Form aufmerksam machen (vgl. Voigt 2016). In dieser Perspektive überschneidet die Rede über die sozialen Netzwerke die Grenzen der *open science*, mit der *social networks* einige Berührungspunkte gemeinsam haben.

Die Nutzung von *webbasierten content-sharing-* bzw. Vernetzungs-Plattformen in der akademischen Alltagspraxis wurde bis dato nur wenig erforscht. Bereits existierende wissenschaftliche Beiträge kreisen hauptsächlich um Disziplinen wie Soziologie, Marketing und Recht (vgl. Manca 2017; Aliprandi 2017); auch linguistische Beiträge zählen dazu (vgl. Moraldo 2009). Die Erforschung von *SRNS* aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist hingegen noch selten (vgl. Ulrich 2016; Ulrich 2019). In einer Übersicht zu den Forschungstendenzen der aktuellen Germanistik in Italien (vgl. Cambi 2015) findet sich nur eine Erwähnung<sup>4</sup> von *webbasierten* Forschungen im Bereich der Deutschen Literaturwissenschaft. Der vor-

---

3 Im Folgenden als *SRNS* abgekürzt.

4 Vgl. unten.

liegende Bericht versucht die germanistische Literaturwissenschaft *online* in Italien zu beleuchten, ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können.

## 2 Soziale Netzwerke für Forscher: die „performative“ Kehrseite der Wissenschaft

Wegen einer allgemein-verbreiteten kritischen Einstellung zu den *social networks* (vgl. Eco 2015), die sich in der Folge auf die ganze *online*-basierte akademische Forschung auszudehnen scheint (vgl. Cambi 2015, 46), bezweifelt die italienische Germanistik, dass *social networks* der Forschung ebenso wie dem beruflichen akademischen Alltag konkrete Vorteile erbringen können. Man diskutiert in Italien ebenso wie in Deutschland vor allem darüber, ob und wie „ein offener und kritischer Dialog [durch die Technologie 2.0, S.U.] weiter voranzubringen sei“ (Robertson von Trotha und Muñoz Morcillo 2012, 9; vgl. auch Guglieri und Sisto 2011, 154–157). Im Mittelpunkt des Misstrauens stehen einige Nachteile des Netzes für die Wissenschaft, die sich nicht leicht verheimlichen lassen:

1) Zunächst ist die „Logik der Geschwindigkeit“ zu erwähnen, zu der das *web 2.0* – auf dem *social networks* fußen – geführt hat und die auch den Akt des Lesens im *web* beschleunigt hat (vgl. Piper 2012), im Gegensatz zum *deep reading*, das Zeit und langsames Nachdenken erfordert und eher mit dem Medium „Buch“ assoziiert wird (vgl. Birkerts 1994; Perissinotto 2015). Da jede Handlung und Interaktion im Netz schnell erfolgen muss, erscheinen auch die für das *web* verfassten Texte als mehr informativ als argumentativ (wie eben bei Wikipedia), was schließlich die Frage nach der Rolle von Literatur im Internet aufwirft.

2) Erwähnenswert ist auch die „kommerzielle“ Natur des Netzes, von der *social media*, darunter auch *SRNS*, profitieren (vgl. Manca und Ranieri 2017, 23–29; Voigt 2016). „Academia.edu“ zum Beispiel bietet einen Teil ihrer Dienste<sup>5</sup> nur gegen eine gebührenpflichtige Mitgliedschaft an. Die Funktionen „Following“ genauso wie „Recommending“ (ResearchGate) / „Bookmarking“ (Academia.edu) / „Retweeting“ (Twitter) – dem „like“ bei „Facebook“ entsprechend – folgen einer „ökonomisch-politischen Logik“, weil sie im Grunde „Herstellung von Konsens“ schaffen, ohne mit kritischer Stellungnahme einherzugehen. Diese Funktionen geben zwar einem Forscher die Möglichkeit, sich mit anderen Wissenschaftlern zu

---

<sup>5</sup> Darunter Informationen zur institutionellen Zugehörigkeit von Lesern und ihrer akademischen Stellung, zum Einfluss der eigenen Forschungen auf andere *scholars*, zur Erstellung einer persönlichen Webseite, zur Anzahl der gelesenen Seiten, zu Zitationen bzw. Erwähnungen in *papers* von Dritten etc.

vernetzen, ihre Forschungen zu verfolgen und ihre (vermeintlichen) *open access-papers* herunterzuladen, sie werfen aber die Frage nach Urheber- und Nutzungsrechten auf. Es wurde hervorgehoben, dass *SRNS* – trotz ähnlicher Methoden – nicht mit *open science* zu verwechseln sind (vgl. Voigt 2016)<sup>6</sup>.

3) Das Überwiegen der Quantität über die Qualität wäre schließlich als darauf folgender Aspekt zu nennen, der wiederum Spiegel kommerzieller Kriterien ist.<sup>7</sup> Einem quantitativen Prinzip folgt z. B. die Häufigkeit der *posts* in den *social networks*, etwa bei Facebook oder Twitter (vgl. Rigutto und Milani 2018). Denn im *web 2.0* verbindet sich der „gute Ruf“ eines Menschen mit seiner andauernden Anwesenheit im Netz. Auf den akademischen Alltag übertragen bedeutet das: *scholars* müssen ständig Rechenschaft über die eigenen Veröffentlichungen, Tätigkeiten (Veranstaltungen, Workshops, Tagungen) und über ihr individuelles Engagement geben, um die Aufmerksamkeit der Internet-Öffentlichkeit zu genießen (vgl. dazu folgende *Fb*-Seiten: <https://www.facebook.com/raul.calzoni?lst=100010742585064%3A552813450%3A1539849807> und <https://www.facebook.com/micaela.latini>).

Dies wirft schließlich die Frage nach der Performanz der Wissenschaft zu Zeiten des *webs 2.0* auf. Eine performative Wissenschaft wendet sich bewusst an ein „Publikum“ – wenn auch ein sehr heterogenes, weil es sowohl aus anderen Wissenschaftlern als auch aus Laien besteht. Durch soziale Netzwerke (*SRNS*, aber auch Facebook, Twitter usw.) erreichen Forscher ihr Publikum unmittelbar, nicht nur, weil ihre Forschungsergebnisse durch Suchmaschinen auffindbar werden, sondern weil sie ihre *follower* mit ihren *outcomes* gezielt „treffen“. Diese Performanz hat einen Vorteil, der vor allem bei den Geisteswissenschaften an Bedeutung gewinnt: Sie dient der Offenlegung der langwierigen und oft in vollständiger Einsamkeit durchgeführten Arbeit eines Wissenschaftlers. Soziale Netzwerke

---

<sup>6</sup> Der Hauptzweck der *open access-policy* sei, Wissen auf Dauer zu speichern, zu bewahren und einer breiteren Öffentlichkeit auch für die Zukunft digital verfügbar zu machen, freilich unter Wahrung der bestehenden Veröffentlichungsrechte (vgl. Voigt 2016). Der Wert von *open science* besteht indessen darin, Wissenschaft *frei* zu betreiben, v. a. *frei* zu veröffentlichen, jenseits von Kostenzuschüssen, von Verzicht und Übertragung der Rechte an Dritte und von jeglicher Macht-Logik. Dafür wurden die *creative-commons*-Lizenzen geschaffen: Sie bewahren die Identität eines Autors (BY) und erlauben Dritten einige Rechte wie den freien Gebrauch von Daten und deren Teilen auf ähnliche Weise (SA), d. h. ohne ökonomische Nutzung (NC).

<sup>7</sup> Das quantitative Prinzip geht mit den auf *impact factor* bzw. *h-index* basierten Evaluationsmethoden der akademischen Forschung einher und wird seit einigen Jahren auch in der traditionellen Forschungspraxis der Geisteswissenschaften reflektiert (vgl. Dimitri 2018). Die Erfindung von „Altmetrics“, die den *impact* von Zitationen auch in den *social networks* messen soll (vgl. Scotti 2017, 145), hilft dabei nicht, die Wissenschaft von der quantitativen Logik zu befreien.

übernehmen deshalb die Funktion, die Kluft zu überbrücken zwischen der oft im „Elfenbeinturm“ eingeschlossenen Wissenschaft und ihren Adressaten in der Öffentlichkeit. Dies geschieht vor allem zu Zeiten, in denen das Bildungs- und Universitätsministerien das „*public engagement*“ für etwas ganz Bedeutendes halten,<sup>8</sup> vor allem in Italien, wo das Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca (MIUR) öffentliche Wissensinstitutionen finanziell unterstützt und von diesen eine gesellschaftliche Funktion (Bildung) der Wissensproduktion und -verbreitung auch unter Nicht-Studierenden explizit erwartet.

Welche Art von Wissenschaft lässt sich also über und durch die sozialen Netzwerke betreiben? Und wie gefällt der Wissenschaft die Performanz? Denkt man an die unterschiedlichen Phasen des Forschungsprozesses – Vorbereitungsphase (Planung und Information- bzw. Materialiensammlung), Erwerbsphase (Analyse, darunter Erkennung von Problemen und Aufstellung von Hypothesen), Schaffensphase (Vorführung von Lösungen durch Argumentation) und Kommunikationsphase (Veröffentlichung und Dissemination von Forschungsergebnissen) –, sieht man sofort, dass die Anwendung der neuen Medien bei jeder Phase eine unterschiedliche Rolle spielt (vgl. Kramer und Bosman 2018, [https://figshare.com/articles/Swiss\\_army\\_knives\\_of\\_scholarly\\_communication\\_ResearchGate\\_Academia\\_Mendeley\\_and\\_others/4290428/1](https://figshare.com/articles/Swiss_army_knives_of_scholarly_communication_ResearchGate_Academia_Mendeley_and_others/4290428/1)). Soziale Netzwerke – darunter informelle Konversationen zwischen Wissenschaftlern durch *social networking* und *blog posts* (vgl. die Plattform „Hypothese.org“ für das *academic blogging*) – betreffen hauptsächlich die erste und die letzte Phase (Vorbereitung und Kommunikation).

Vor der digitalen Wende haben in den *humanities* Praktiken wie „Aufsuchen von Literatur“, „Lesen und Analysieren“ ebenso wie „Schreiben und Publizieren“ die Vorherrschaft gehabt, während heute eine dialogisch orientierte Verbreitung von Erkenntnissen eine entscheidende Rolle spielt, deren Adressaten, wie gesagt, nicht nur andere Wissenschaftler, sondern auch Laien sind (vgl. Robertson von Trotha und Muñoz Morcillo 2012, 9). Ein Beispiel dafür liefert das *E-Book* der italienischen Kommunikationsexpertin Cristina Rigutto *Twitter per Ricercatori* (2014). Dort werden die Potentialitäten des berühmten *mikroblogging*-Dienstes für eine erfolgreiche Kommunikation der Wissenschaft erläutert, etwa bei Tagungsorganisationen, bei der Suche nach Forschungsmaterialien und schließlich bei der Realisierung eines Archivs von *tweets* (*storify*) (vgl. Rigutto 2014). Auch in diesem

---

<sup>8</sup> Das „*public engagement*“ gehört zu den Eckpfeilern der Evaluation der italienischen Universitäten. Zum Begriff vgl. <http://www.dissgea.unipd.it/sites/dissgea.unipd.it/files/Green%20paper-p.pdf>.

Fall, genauso wie bei allen anderen *social networks*, wird das Anlegen eines wirk-samen Profils für ganz wichtig gehalten: Ohne ein überzeugendes Profil erhält man keine bzw. wenige *follower*, so dass die Tragweite der Kommunikation gering bleibt. Es mag verwundern, dass ausgerechnet das *social network* der kürzesten Mitteilungen (140 Zeichen) für eines der geeignetsten Mittel in der wissenschaftli-chen Kommunikation gehalten wird, und nicht eines des kritischen, Raum einnehmenden Argumentierens. Rigitto zeigt allerdings, dass die „Kunst des Ar-gumentierens“ und die „Kunst der kürzesten Mitteilungen“ einander nicht unbed-ingt ausschließen, sondern ergänzen können. Zudem hat die Kommunikation durch *social networks* den Vorteil, Personen und Inhalte einfacher indexieren zu können und von Suchmaschinen schneller und unmittelbarer auffinden zu las-sen – etwas, worauf das *web 3.0* und *4.0* basiert.

### 3 Die italienische *web*basierte Forschungslandschaft: Der Fall der germanistischen Literaturwissenschaft

Eine ähnliche Umfrage wie die von *Science 2.0*, betitelt *I social media vanno all'università?*, wurde zur selben Zeit auch in Italien vom Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) durchgeführt, wenn auch mit ausdrücklichem Fokus auf der Universitätslehre (vgl. Manca und Ranieri 2014). Durch diesen Report wird ersichtlich, dass die italienischen Akademiker gegenüber einer Gestaltung ihres beruflichen Alltags mit sozialen Medien eher misstrauisch sind. Manca (2014) stellt fest, dass knapp 10 % aller *scholars* in Italien sich *web*basierter Werkzeuge bedienen, um ihre Forschungs- bzw. Lehrtätigkeit zu betreiben. Tatsächlich werden soziale Netzwerke unter den italienischen Wissenschaftlern nur selten als Gelegenheit für innovative Lehre bzw. Forschung angesehen, weil die Ver-trautheit mit *web*basierten Werkzeugen oft ungenügend ist, so dass ihre Nütz-lichkeit dem einzelnen Dozierenden undurchschaubar bleibt. Zudem produzie-ren die unterschiedlichen *social networks* häufig Redundanz von Informationen, so dass ihre Synchronisierung, die im *web 2.0* nicht automatisch erfolgt, viel Zeit in Anspruch nimmt, so z. B. bei „Facebook“, „Google+“, „LinkedIn“ bzw. bei den obengenannten *SRNS* und den institutionellen Artikel-Repositoryn. Der Report von Stefania Manca zeigt ferner, dass wissenschaftliche Forschung und akade-mische Lehre in Italien eng miteinander einhergehen, so dass die Rolle ebenso wie die gesellschaftliche Legitimation von Dozentinnen und Dozenten vielmehr mit der Lehre als mit der Forschung verbunden sind, vor allem bei den Geistes-wissenschaften.

Als Beispiel dafür gilt die innovative Initiative der Universität Federico II zu Neapel. Dort steht seit einigen Jahren ein *MOOC*-Projekt<sup>9</sup> namens „Federica.eu“ für den selbstständigen Erwerb akademischer Kenntnisse einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung (vgl. <http://www.federica.unina.it>). Das Projekt – das auf einer Kombination von Medien fußt (*blog, cloud, mailinglist, chat, Videos und podcasts*) – ist wegen seines aufklärerischen Anspruchs erwähnenswert, wenn es auch mehr verspricht, als es konkret leistet. Denn dieses *MOOC*-Projekt ermöglicht Teilnehmern zwar den Erwerb einer Basisbildung auf universitärem Niveau, es sichert ihnen aber keine formelle Bescheinigung.<sup>10</sup> Deshalb zählt dieses Projekt erneut zu den – freilich lobenswerten – Initiativen von *public engagement*. Unter den 5000 Unterrichtseinheiten finden sich übrigens kaum welche zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (bzw. zu den Weltliteraturen und -sprachen), obwohl die Germanistik an den drei Universitäten zu Neapel gut vertreten ist. Dafür enthält „Federica.eu“ ein *Literature Network* in (ausschließlich!) englischer Sprache: Zu jedem aufgelisteten Dichter mit bio-bibliographischen Angaben existiert ein Diskussionsforum – also ein Mittel der sozialen Kollaboration zwischen Teilnehmern und Dozierenden, das an die Initiative Anja Neumanns aus Cambridge erinnert.

Der Schluss, zu dem Stefania Manca in ihrem Report kommt, entspricht wohl auch der Lage der Germanistik in Italien. Zumindest seit den Jahren 2009–2011, als der Germanist Sandro Maria Moraldo den zweibändigen Sammelband *Internet.com. Neue Sprach- und Kommunikationsformen im WorldWideWeb* (Moraldo 2009; 2011) herausgab, sind der Germanistik in Italien Vorteile (und Nachteile) der computergestützten Kommunikation auch aus einer wissenschaftlichen Perspektive bekannt worden. Zwar haben literaturwissenschaftliche Forschung und akademischer Alltag in Italien genauso wie in Deutschland vom *web 2.0* manche Früchte geerntet, in vollem Einverständnis mit den Prinzipien der *open science*; aber die Germanistik macht in diese Richtung nur langsam kleine Schritte. Der Italienische Germanistenverband (AIG) verwaltet erst seit Mai 2018 eine „Facebook“-Seite, die als literaturwissenschaftlicher Informations*blog* verwendet wird, um *follower* über Initiativen im Bereich Neuere und Neueste deutsche Literaturgeschichte und -wissenschaft auf dem letzten Stand zu halten; es wundert jedoch, dass es auf der *homepage* der Internetseite der AIG keine Verlinkung zur *Fb*-Seite gibt. Auch das namhafte Istituto Italiano di Studi Germanici (IISG) verwaltet eine

---

<sup>9</sup> Akronym von *Massive Open Online Courses* (vgl. De Waard et al., 2011).

<sup>10</sup> „Federica.eu“ vergibt keine amtlichen Teilnahme- bzw. Leistungszeugnisse. Ihr Ziel und Beitrag lässt sich vielmehr als „Dritte Aufgabe“ bezeichnen und weist auf die Bemühungen der universitären Institution hin, den Kontakt mit der Bevölkerung durch *open access*-Bildungsmaßnahmen höheren Niveaus herzustellen.



mit sozialen Netzwerken wie „Facebook“ und „Twitter“ verbundene Internetseite zu denselben Zwecken. Auf das IISG lässt sich das Portal LTIT (Letteratura tedesca tradotta in Italia) zurückführen, das auf dem Forschungsprojekt „Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza“ (vgl. <http://www.ltit.it>) fußt und dessen Funktion es ist, eine Datenbank mit Autoren, Übersetzern und Verlagen, nicht aber die Wortlaute der verzeichneten Texte der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Letztere Beispiele zeigen einen Gebrauch von webbasierten Anwendungen, die nur der Informationsverbreitung dienen, ohne aber die Forschung in ihren pragmatischen Aspekten (Buchanschaffen, Lesen) zu ermöglichen.

Die Präsidentin der Internationalen Vereinigung der Germanistik (IVG) Laura Auteri von der Universität Palermo befürwortete bereits im Jahre 2015 den „Mut zum Netz“ bei der Veröffentlichung und Dissemination germanistischer Forschungsergebnisse, nicht zuletzt zu Gunsten einer erfolgreichen Internationalisierung der sogenannten „Auslandsgermanistik“ (Auteri 2015, 2). Anstatt SNRS scheinen jedoch die meisten Germanisten Italiens institutionelle digitale Repositorien von Artikeln zu bevorzugen, die meistens wiederum nur Informationen zu Veröffentlichungen ohne *full-texts* enthalten.

Geht man der digitalen Nutzung nach, ergibt sich, dass die meisten germanistischen Literaturwissenschaftler Italiens folgende *social networks* für die eigene wissenschaftliche Forschung und Lehre ausgewählt haben:

a) ein einziges „Facebook“-Profil zu Zwecken der Selbstförderung bzw. zu didaktischen Zwecken: Darunter zwei Seiten zum „Erasmus“-Austauschprogramm zwischen der Universität Turin und der Heinrich-Heine-Universität-Düsseldorf (vgl. <https://www.facebook.com/Scambio-Erasmus-Torino-D%C3%BCsseldorf-923175567758126/>) bzw. der Universität-Trier (vgl. <https://www.facebook.com/Scambio-Erasmus-Torino-Trier-267495293722334/>).

b) Unter den *weblogs* spielt „www.germanistica.net“ eine wichtige Rolle. Wie alle Informationsblogs geht auch dieser auf seinen Begründer Michele Sisto zurück, wie die Sektion „Chi siamo (Profil)“ zeigt: Als Referenzform wendet Sisto die Praxis des *storytelling* auf den eigenen Lebenslauf an, die Informationen zur Person erzählerisch präsentiert. Zudem finden sich auch Unterrichtsmaterialien im *slide-sharing*-Format – eine weitere Bestätigung, dass in Italien Forschung und Lehre miteinander einhergehen. Sistos individuelle Initiative schließt die Partizipation (vgl. Heibach 2003, 160–166) einer Anzahl von Kollegen der italienischen Germanistik ein, deren *posts* zu Tagungen, *Calls for Papers* und Neuerscheinungen sowohl der Primär- als auch der Sekundärliteratur veröffentlicht werden. Die unterschiedlichen *Blogseiten* auf Italienisch, die in „Kategorien“, „Argumente“, „Redakteure“ und „concordanze significative“ gegliedert sind, zeigen das Bestreben, der Vielfältigkeit der *posts* Ordnung zu verleihen. Auch *links* zu anderen

*blogs* für Literaturkritik bzw. für germanistische Einrichtungen Italiens sind dort verzeichnet, darunter IISG, AIG, das Goethe Institut Italien und das deutsch-italienische Zentrum für die europäische Exzellenz Villa Vigoni.

c) In der *digital era* spielen Rezensionen eine wesentliche Rolle. Vor der digitalen Wende hat der gute Name eines Verlags und dessen wissenschaftlichen Beirats für die Qualität eines Werkes gebürgt, sodass Buchbesprechungen hauptsächlich dazu dienten, der Öffentlichkeit Neuerscheinungen durch eine kommentierte Übersicht bekannt zu machen und zu deren Dissemination beizutragen. Heute, da die Netz-Kollaboration mit ihren demokratischen Ansprüchen ein derartiges Verfahren erschüttert hat, wird die Qualitätsprüfung von wissenschaftlichen Inhalten – ähnlich wie bei *peer-review*-Verfahren – Rezensionen anvertraut. Erwähnenswert für die Germanistik ist die Zeitschrift *Osservatorio critico della germanistica*, die zwar gedruckt erscheint, jedoch völlig *online* unter „www.germanistica.net“ zugänglich ist.

d) Auch auf „YouTube“ lassen sich Beiträge zur Germanistik finden. Erwähnenswert ist eine Ringvorlesung in italienischer Sprache zum Thema „Letteratura e Giustizia“ (2010–2013), d.h. ein Zyklus von Unterrichtseinheiten bzw. kurzen Besprechungen von Dichtern und Schriftstellern, bei denen die Verbindung zwischen Literatur und Gerechtigkeit eine große Rolle spielt, gehalten von namhaften Universitätsprofessoren, darunter Germanisten (z.B. Luigi Forte, Eugenio Bernardi, Elena Raponi) und Kulturvermittler (u. a. Roberto Cazzola und Ada Vigliani). Diese Ringvorlesung gilt als Dissemination einer auf traditionellen Wegen erschienenen Publikation (vgl. Forti et al. 2014) und zeigt, dass ein digitales Werkzeug wie ein *Video-podcast* die Wissenschaft unterstützen kann, indem sie eine breitere Öffentlichkeit erreicht und dadurch ein didaktisches Ziel verfolgt. In der Tat scheint dies ein wahrscheinliches Szenario einer exponentiellen Entwicklung nach dem Corona-Not zu sein, durch den Lehr- und Forschungskompetenzen auf das Internet übertragen wurden. Ein tugendhaftes Beispiel stellt Camilla Miglio, die über Paul Celan spricht, abrufbar unter [https://www.youtube.com/watch?v=UhLbk9U\\_Tg8&t=13s](https://www.youtube.com/watch?v=UhLbk9U_Tg8&t=13s).

## 4 Schluss

Um die Skeptiker zu beruhigen: Soziale Netzwerke bzw. *Social Research Network Sites (SRNS)* können zwar die Methoden der Wissenschaft ändern, mit deutlicher Auswirkung auf die Qualität ihrer Inhalte; sie können jedoch diese Inhalte nicht um ihren wissenschaftlichen Wert bringen. Dies wurde bereits durch Ludger Liebs *post* hervorgehoben, in dem er von Praktiken in der Wissenschaft sprach (vgl. Lieb 2017). Die Herausforderung besteht eben in der Fähigkeit, Praktiken

zu kombinieren und miteinander interagieren zu lassen, wie es m.E. bei der *open science* und durch *social media* am besten geschehen kann. Für die *open science* engagiert sich seit einigen Jahren Elena Giglia an der Universität Turin, um den italienischen Akademikern die Vorteile einer frei zugänglichen und partizipatorischen Wissenschaft durch Vorführungen und Workshops beizubringen. Turin ist auch, neben der Universität Verona und deren Dipartimento di Letterature Straniere (vgl. <http://filologiadigitale-verona.it>), ein Vorposten der *Digital Humanities* im Bereich ältere und neuere Literaturwissenschaften, darunter auch der Germanistik, wie übrigens auch eine Reihe von gemeinsamen Graduierten-Kollegs des Turiner Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne und der Universität Genua zeigt (vgl. <https://www.unito.it/post-laurea/dottorato/digital-humanities-tecnologie-digitali-arti-lingue-culture-e-comunicazione>). Zudem arbeitet in Turin eine Forschungsgruppe von Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern an einem Projekt namens *Open Literature* mit dem Ziel, das Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und digitaler Kultur zu eruieren und die gegenseitige Beeinflussung festzustellen (vgl. <http://www.openliterature.unito.it/>). Das Projekt setzt den oft oberflächlichen und zum Teil problematischen Herangehensweisen ans *Web* Praktiken wie das Nachdenken über einen Text und das durchdachte Schreiben entgegen. Denn digitale Praktiken sollen Internetnutzern die Lektüre durch die Rückkehr zum (digitalen ebenso wie gedruckten) Text näherbringen, sie mit ihr vertraut machen und die Herstellung von traditionellen ebenso wie neuen schriftlichen Ausdrucksformen fördern (z. B. *Twitteratur*, Textannotation) und die im Netz verstreuten Data bzw. Inhalte miteinander verbinden, den Zugang zu ihnen erleichtern und ihre Erforschung zu begünstigen. Als Beispiel (im Bereich Neuere und Neueste Deutsche Literatur) gelten einige Unterrichtseinheiten zur *Twitteratur*-Methode mit Herstellung eigener Kurztex-te in „Twitter“-Format und zur Annotation französischer Romane, ferner die Realisierung einiger *Wikis* zur Auseinandersetzung von Gruppen von Studierenden mit Übersetzungen von Stellen aus zeitgenössischen deutschen Romanen ins Italienische (vgl. Trincherio und Ulrich 2018).

Nur auf diese Weise ist es möglich, das Entwicklungs- bzw. Bildungspotential des *webs* zu bewirtschaften und es in eine Chance für Forschung und Lehre zu verwandeln. Dank der Forschung über Praktiken und Methoden und durch die Ausbildung von Studierenden wird die Funktion des *webs* als ein neuer, flexibler und erweiterbarer Zugang zum Wissen bekannt gemacht, damit ein jeder an Bildung und Literatur in ihren Verzweigungen auf allen Niveaus teilhaben kann.

## Literaturverzeichnis

- Aliprandi, Simone (Hg.). *Fare open access. La libera diffusione del sapere scientifico nell'era digitale*. Milano: Ledizioni, 2017. [http://www.ledizioni.it/prodotto/aliprandi-fare-open-access/?attribute\\_pa\\_formato=ebook-in-pdf](http://www.ledizioni.it/prodotto/aliprandi-fare-open-access/?attribute_pa_formato=ebook-in-pdf) (15. Juni 2018).
- Auteri, Laura. „Ricerca e Internazionalizzazione: Una tautologia?“ *BAIG* 8 (2015): 1–3. [http://www.associazioneitalianagermanistica.it/images/bollettini/LAURA\\_AUTERI\\_Ricerca\\_e\\_internazionalizzazione.pdf](http://www.associazioneitalianagermanistica.it/images/bollettini/LAURA_AUTERI_Ricerca_e_internazionalizzazione.pdf) (Januar 2018).
- Birkerts, Sven. *The Gutenberg Elegies*. Winchester: Faber & Faber, 1994.
- Cambi, Fabrizio. „La germanistica italiana oggi“. *Studi Germanici* 7 (2015): 17–48.
- De Waard, Inge, Sean Abajian, Michael Sean Gallagher, Rebecca Hogue, Nilgün Keskin, Apostolos Koutropoulos, and Osvaldo C. Rodriguez. „Using mLearning and MOOCs to understand chaos, emergence, and complexity in education“. *The International Review of Research in Open and Distance Learning* 12.7 (2011): 94–114.
- Dimitri, Patrizio. „Il feticismo della bibliometria ai tempi dell'ANVUR“. *La Repubblica*, 20.3.2018. [http://temi.repubblica.it/micromega-online/il-feticismo-della-bibliometria-ai-tempi-dellan-vur/?refresh\\_ce](http://temi.repubblica.it/micromega-online/il-feticismo-della-bibliometria-ai-tempi-dellan-vur/?refresh_ce) (30. August 2018).
- Eco, Umberto. *Lectio magistralis* zur Verleihung der Doktorwürde in „Comunicazione e Cultura di Media“, Università di Torino, 2015. <https://video.repubblica.it/tecnico-e-scienze/umberto-eco-e-i-social-danno-diritto-di-parola-a-legioni-di-imbecilli/203952/203032> (Juni 2018).
- Forti, Gabrio, Claudia Mazzucato, und Arianna Visconti (Hg.). *Giustizia e Letteratura*. 3 Bde. Milano: Vita e Pensiero, 2014.
- Fuhse, Jan Albrecht. *Soziale Netzwerke. Konzepte und Forschungsmethoden*. München: Beck, 2018.
- Guglieri, Francesco, und Michele Sisto. „Verifica die poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999–2009)“. *Allegoria* 61 (2011): 153–174.
- Heibach, Christiane. *Literatur im elektronischen Raum*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003.
- Kramer, Bianca, und Jeroen Bosman. *101 Innovations in Scholarly Communication*, 2018. Weblog. <https://101innovatons.wordpress.com/outcomes> (15. Juni 2018).
- Lieb, Ludger. *Wikipedia und die Wissenschaft*. 2017. Weblog. <https://sfb933.hypotheses.org/363> (25. Januar 2018).
- Manca, Stefania. *I social media nell'università italiana. Diffusione degli usi personali, didattici e professionali negli Atenei italiani*. Rapporto tecnico ITD-CNR, Giugno, 2014. [https://www.researchgate.net/profile/Stefania\\_Manca/publications?sorting=newest&page=2](https://www.researchgate.net/profile/Stefania_Manca/publications?sorting=newest&page=2) (Januar 2018).
- Manca, Stefania, und Maria Ranieri. „I Social Media vanno all'università? Un'indagine sulle pratiche didattiche degli accademici italiani“. *Ecps Journal* 10 (2014): 305–339. [http://www.ledonline.it/index.php/ECPS-Journal/article/view/656\(DOI:10.7358/ecps-2014-010-manc\)](http://www.ledonline.it/index.php/ECPS-Journal/article/view/656(DOI:10.7358/ecps-2014-010-manc)).
- Manca, Stefania, und Maria Ranieri. „Networked Scholarship and Motivation for Social Media Use in Scholarly Communication“. *International Review of Research in Open and Distant Learning* 4 (2017): 123–138. (DOI: 10.19173/irrodl.v18i2.2859)
- Moraldo, Sandro M. *Internet.kom. Neue Sprach- und Kommunikationsformen im WorldWideWeb*. 2 Bde. Roma: Aracne, 2009–2011.
- Perissinotto, Alessandro. „L'Opera letteraria nell'epoca della sua lettura digitale“. *Form@re, Open Journal per la formazione in rete* 15.1(2015): 143–149. DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/formare-15435> (Januar 2018).

- Neumann, Anja. *Transcribing Schnitzler. A Transcription Initiative*, 2016. <http://schnitzlerweb.mml.cam.ac.uk> (Juni 2018).
- Piper, Andrew. *The Book Was There. Reading in Age of Internet*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- Peukert, Alexander. *Die Gemeinfreiheit. Begriff, Funktion, Dogmatik*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2012. <https://ssrn.com/abstract=2627191> (Juni 2018).
- Pscheida, Daniela, Claudia Minet, Sabrina Herbst, Steffen Albrecht, und Thomas Köhler. „Nutzung von Social Media und onlinebasierten Anwendungen in der Wissenschaft. Ergebnisse des Science 2.0-Survey 2014“, 2014. [http://www.qucosa.de/recherche/frontdoor/?tx\\_slubopus4frontend\[id\]=13296](http://www.qucosa.de/recherche/frontdoor/?tx_slubopus4frontend[id]=13296) (30. August 2018).
- Renken, Uta, Jens-Henrik Söldner, Angelika C. Bullinger, und Kathrin M. Möslin. „Wer mit wem und vor allem warum? Soziale Netzwerke für Forscher“. *GeNeMe '10. Gemeinschaften in Neuen Medien*. Hg. Klaus Meißner und Martin Engelien. 2010. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-142953> (30. August 2018).
- Rigutto, Cristina, und Elena Milani. *Twitter per ricercatori*. Milano: Feltrinelli, 2018. DOI:10.13140/2.1.3904.9606 (26. November 2018).
- Robertson von Trotha, Caroline, und Jesús Muñoz Morcillo. *Öffentliche Wissenschaft und Neue Medien. Die Rolle der Web 2.0-Kultur in der Wissenschaftsvermittlung*. Karlsruhe: Karlsruher Institut für Technologie (KIT), 2012. <https://publikationen.bibliothek.kit.edu/1000027942>. DOI: 10.5445/KSP/1000027942 (30. August 2018).
- Scotti, Valeria. „Usare i social media per la comunicazione scientifica“. *Fare open access. La libera diffusione del sapere scientifico nell'era digitale*. Hg. Simone Aliprandi. Milano: Ledi-zioni, 2017. 119–155.
- Voigt, Michaela. „Artikel bei ResearchGate und Co. hochladen: Welcher Verlag erlaubt was? Und wie Open Access ist das eigentlich?“, 2016. <https://blogs.ub.tu-berlin.de/openaccess/2016/08/artikel-bei-researchgate-und-co-hochladen-welcher-verlag-erlaubt-was-und-wie-open-access-ist-das-eigentlich/> (Juni 2018).
- Trincherò, Cristina. „Dal libro al digitale e dal digitale a libro. Percorsi e sperimentazioni puntozero“. *Open Literature. La cultura digitale negli studi letterari*. Hg. Virginia Pignagnoli und Silvia Ulrich. *QuADRI. Quaderni di RiCOGNIZIONI* 4 (2016): 13–34.
- Trincherò, Cristina, und Silvia Ulrich. „Strategie ed esperimenti-pilota per la didattica delle letterature straniere nel mondo puntozero. Il progetto Open Literature“. *Digital Humanities: a cross-disciplinary approach to literature, language and education* (Autumn/Fall 2018) <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/162-indice-numero-xii-fall-2018>.
- Ulrich, Silvia. „La svolta del digitale nella ricerca letteraria: social network e blog“. *Open Literature. La cultura digitale negli studi letterari*. Hg. Virginia Pignagnoli und Silvia Ulrich. *QuADRI. Quaderni di RiCOGNIZIONI* 4 (2016): 69–88.
- Ulrich, Silvia. „Twitteratur im Seminarraum. Ein didaktisches Experiment an der Universität Turin“ *Internet – Literatur – Twitteratur*. Hg. Anne-Rose Meyer. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2019. 209–233.

## Internet-Quellen

[www.academia.edu](http://www.academia.edu) (18. September 2018).  
[www.facebook.com](http://www.facebook.com) (18. Oktober 2018).  
<http://www.arthur-schnitzler.de/> (10. Januar 2018).  
[www.associazioneitalianagermanistica.it](http://www.associazioneitalianagermanistica.it) (25. Juni 2018).  
[www.germanistica.net](http://www.germanistica.net) (15. Juni 2018).  
<https://hypotheses.org/> (30. August 2018).  
<https://www.litencyc.com> (18. Oktober 2018).  
[www.ltit.it](http://www.ltit.it) (18. September 2018).  
[www.openliterature.unito.it](http://www.openliterature.unito.it) (15. September 2018).  
<http://transcribo.org/de> (10. Januar 2018).  
[https://www.youtube.com/results?search\\_query=letteratura+e+giustizia](https://www.youtube.com/results?search_query=letteratura+e+giustizia) (25. Juni 2018).  
[https://www.youtube.com/watch?v=Uhlbk9U\\_Tg8&t=13s](https://www.youtube.com/watch?v=Uhlbk9U_Tg8&t=13s) (Camilla Miglio über Paul Celan, 11.6.2020)

**Silvia Ulrich** ist Senior Lecturer für deutsche Literatur am Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne der Universität Turin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der deutschen Literatur vom 18. bis zum 21. Jahrhundert und reichen von den Kulturwissenschaften (*spatial turn*, *hospitality studies*, *disability studies*) über Filmadaptionen und literarische Übersetzung bis hin zu den *digital humanities* und, zuletzt, den *environmental humanities*.



Stéphane Pillet

# “Let’s Meet Wherever You Are @ Home”: How Utopian Is It to Create a Global Virtual Collaborative Learning Environment for Foreign-Language Students?

**Abstract:** Acquiring a target language is painfully slow. To really learn a foreign language, it is often agreed that immersion programs are far better than taking a course within the four walls of a classroom. Yet this is not an option that everyone can enjoy. The goal of this article is to encourage colleagues to create with me an interdisciplinary platform offering a virtual collaborative learning environment based on social constructivist approaches, in order to facilitate interaction and cooperation among students and instructors on a global scale. Furthermore, I wish to interrogate the extent to which such a project constitutes a utopian linguistic and cultural translation. The platform would have the objective of facilitating virtual encounters that could be beneficial for everyone: are we creating a virtual “non-place” (utopia) that is actually a new form of place? This virtual collaborative environment could also be interdisciplinary and intercultural. Because of its inherent multicultural interactions, finally, a global virtual environment could make learners identify areas of agreement and disagreement in order to seek consensus and cross-cultural understanding as both sets of participants are “translated” into a virtual topos.

**Keywords:** active learning, collaborative learning, electronic learning, foreign languages, instructional innovation, interdisciplinary platform, learning strategies, learning styles, online courses, social interaction, student motivation, teaching methods, utopia, virtual environment

It is often agreed that study-abroad programs are far better than taking a course in a classroom to learn a foreign language, since the classroom is often located far from any place where that language is spoken. In the US, where I teach, foreign-language courses are usually required, but students do not perceive them as particularly exciting or relevant. Progress in acquiring a target language is painfully slow. Studies show that the majority of US students learning a foreign language in a traditional high-school programme reach Novice High and Intermediate Low levels on the ACTF scale, or A2 level on the European scale, by the end of their fourth year (Martel 2013, 1123). It is not very impressive: after four years, students



are only able to communicate with predictable, memorized phrases, and just at the beginning of being able to form sentences on their own. College-level students do not generally do much better. The alternative approach, going abroad for a year, is not an option that everyone can afford.

There must be a better way. First I ask: why learn a foreign language? Is it not in order to be able to communicate and interact with a person using that language? In order to accelerate second-language acquisition, Jason Martel of the Middlebury Institute of International Studies at Monterey argues that, instead of focusing on grammar rules, classes should engage students in meaningful forms of interaction that stimulate language learning (Martel 2013, 1130). Martel discusses French, but interaction matters in all courses. Credence Baker of Tarleton State University writes that:

Interaction is at the heart of the learning experience and is widely cited as a defining characteristic of successful learning in both traditional and online learning environments and is also credited as a catalyst for influencing student motivation, active learning and participation among students, and the achievement of learning outcomes. (Baker 2010, 3)

Geoffrey Fowler, introducing the online experience, also argues that “several studies suggest that many students who spend more time contributing to course discussion forums end up performing better” (2013). As Fowler puts it, “the more you talk, the better you do” (2013). Linda and Hershey Friedman at CUNY come to the same conclusions and add that a true learning environment should be created, in which “we would like students to learn as much from each other as they do from us” (2013, 11). The link between learning and collaboration is also clear in the study by Michael Vallance of Future University Hakodate in Japan and Catherine Naamani of the University of South Wales:

In educational contexts, the theoretical foundations of collaboration lie in social constructivism where personal meaning-making is constructed with others in a social space. Collaboration can promote creativity, initiative, critical thinking, dialogue, assist with deeper levels of knowledge generation, and, when conducted internationally, address issues of culture. (Vallance and Naamani 2013, 2)

Interaction in foreign-language classes is a must; yet it is not always very motivating, and may even be frustrating. Interacting with a classmate who cannot speak the target language much better than you, and who probably does not know much more about its culture either, is not a particularly engaging experience.

I propose therefore to create a global virtual collaborative environment allowing a learner-centred approach, despite certain limitations to this method. The focus would not be on the classroom but on a new global learning ecosystem in which communication, interaction, student involvement, and active learning are

essential, and which responds to students’ expectations. Let us see how utopian this is, after I describe how it works.

The classes offering this ecosystem would not necessarily be entirely online, but they would have at least a hybrid format. The online component bringing the outside world into the classroom is in accordance with a recent study demonstrating that students consider their most valuable college-learning experiences to be related to internships, study-abroad programs, the senior thesis, and faculty-mentored projects, all of which take place outside the classroom (Friedman and Friedman 2013, 10).

The use of technology and a virtual environment would not be something new for traditional students. Karen Le Rossignol of Deakin University in Australia (2010) defines students born after 1980 as Net Generation Learners immersed in a participatory culture of social networks such as Facebook, Instagram, and WhatsApp. As Dolores Durán-Cerda of Pima Community College puts it: “Students are Internet enthusiasts, social networkers. They are also visual learners, multitaskers, and gadget fanatics” (2010, 110). Preferring to be knowledge-makers and not just knowledge-receivers, millennial students desire to create and contribute to course content through inductive discovery; they enjoy a trial-and-error approach to solving challenging situations reminiscent of the video games they have played for years (“Engaging Students” 2009, 3). Durán-Cerda adds, however, that “this generation of students lacks knowledge regarding world languages, regions, and cultures” (2010, 109). This knowledge is usually taught in language classes, but is best learned in immersion programs. A global virtual collaborative environment could be used positively here. Knowledge about languages and cultures is by nature “out there.” Students in English classes in Germany, for example, have a level of knowledge that US students in German classes would love to acquire. Conversely, American students know “the material” taught in English classes in Germany. A virtual encounter could be beneficial for everybody. It would not only allow students to share knowledge but also to reduce, if not eliminate, ignorance perpetrated by stereotypes and cultural misunderstanding. It could be described as an immersion in virtual worlds.

This kind of virtual world can be called a utopia. Virtual worlds and utopias have places, although they cannot be located on a map. Utopia, while having no place, is supposedly a happy place. Most importantly for our discussion, I define utopia as a fictive situation where real issues are presented and solved. Utopia and virtual worlds are places for thinking and learning. Vallance and Naamani suggest:

Virtual worlds are ideally positioned to construct new environments with unique tools and communication opportunities which can support experiential learning through interdisci-

plinary collaboration, simultaneously building bridges across international borders. (Valance and Naamani 2013, 1)

That the collaborative environment can be interdisciplinary is particularly interesting. Engineering students could work on the same project in different languages, and literature students could share their readings of the same book. This type of collaborative learning is not entirely new. Aalto University in Finland has *LabLife3D*, a virtual biotechnology and chemistry laboratory. In this laboratory, students work with viruses or practice laboratory safety issues. Because everything is in English, the laboratory also provides a context for using a foreign language (Palomäki and Nordbäck 2012, 36). At Charles Sturt University in Australia, Andrea Crampton and Angela Ragusa created a virtual space for students who will conduct forensic investigations later in their careers (see Crampton and Ragusa 2010). A virtual crime scene was produced to unite different groups of students who need to acquire the interpersonal and communication skills crucial for successful careers in policing and biotechnology, and they have to reproduce patterns of dialogue routine among police officers, crime-scene officers, and laboratory technicians. I believe that this scenario could be expanded into an international crime scene where two or more languages are used, and into which new actors, such as journalists and diplomats, could be introduced. These social interactions could also be used to train professionals in languages for specific purposes. Such social interactions would also make possible what Dorothy Valcarcel Craig of Middle Tennessee State University considers important for second-language learners, that is, promoting authentic and meaningful interaction and communication (see Valcarcel Craig 2013). This type of interaction places them “in charge” (Valcarcel Craig 2013, 7) of the content, thus emphasizing student-centred learning, and encouraging language production and reception.

International virtual learning communities designed for learning a foreign language have already been tested. Alexandra Ludewig of the University of Western Australia and Karin Vogt of the University of Education at Heidelberg in Germany implemented this kind of experiential learning with success. They reported improvements in intercommunication skills, language proficiency, and intercultural knowledge among students (Ludewig and Vogt 2010, 294). Ludewig and Vogt noted that “the outcomes of the exchanges were maximized when the participants found some common ground and were generally more open to many topics beyond the one assigned by the instructors” (2010, 292). The verbal productions of the students were riddled with grammatical mistakes, but these mistakes did not constitute a deterrent factor preventing communication. Failed communication and tensions due to differing cultural frames of reference and differences in communication patterns were the main challenges.

The ability to communicate across cultures is an important objective – but is it utopian? If communication fails not because of language but because of mutual cultural misunderstanding, then knowledge of intercultural communication should be part of the syllabus and at least as important as the use of a grammatical rule. Chris Livaccari, Senior Advisor for the Chinese Language Initiative at the Asia Society, believes that teaching students the language of diplomacy should be part of language education (Livaccari “Language Education”). Because of its inherent multicultural interactions, a global virtual environment would make learners identify areas of agreement and disagreement in order to seek a consensus. Finally, critical thinking would also be developed; research has found that, in collaborative and interactive classrooms, students learn how to become intellectually open to a variety of viewpoints, while at the same time learning how to make their own positions known (Lo 2010, 258). This approach has been applied in Russian courses at Brigham Young University in Utah. The students improve their language skills and international understanding through debates with students from the Peoples’ Friendship University of Russia and the National Research University Higher School of Economics (Russia). They also develop their critical thinking because basic debating principles are taught as well. This teaching method has been so successful that two textbooks have been published with an international audience in mind: *Mastering Russian through Global Debate* (Brown et al. 2014) and *Mastering English through Global Debate* (Talalakina et al. 2014).

As students create their own answers and generate discussions with their target-language peers, a major question emerges: how do we express what we want to say in a language we are currently learning? Simone Pilon of Berklee College of Music argues in her article “Why Learn French?” that “encouraging students to find ways in which they can engage with a topic and giving them the opportunity to be creative and to decide which aspects of learning French are most interesting to them can have a great impact” (2013, 1139). This approach goes beyond the traditional grammar-oriented textbook. In a French course, for example, teaching the future tense and then, a week later, the conditional mood, with the subjunctive coming soon after, may frustrate students rather than encourage deep learning. In a virtual interactive environment, students study the material needed to express what they really want to say. It is the learners who research or ask the instructor about the vocabulary and grammatical structures that are required to communicate effectively. It is a student-centred and problem-solving approach.

In her study, Celia Lo of Texas Woman’s University found that, in this approach, students’ newly acquired knowledge was more versatile and was retained longer than that in passive learning, in which information is delivered in a one-way passage from instructors to students (Lo 2010, 239–240). In a virtual environ-

ment, students do not just learn and retain the material because it will be covered in a test; they are active in the learning process and take responsibility for knowledge-construction. Students are empowered and instructors decentred. Moreover, applied in a global virtual collaborative environment, this approach would be well-adapted to the learning style of the Net Generation. According to Le Rossignol:

This generation is connected and constructs knowledge in a much more nonlinear way, starting from the known or concrete, then moving informally through more lateral mosaic-style developments. [...] It sees the online classes as an opportunity to develop interactive communities among their peers rather than the interaction with a lecturer, thereby pooling knowledge and learning. (Le Rossignol 2010, 302–303)

This type of immersive environment can provide the self-directed learners of this generation with a more interactive role and the experiential co-learning experiences they favour. In this environment, instructors are not absent, but their role is more focused on facilitation and guidance. That means, as Marc Prensky, founder and CEO of Games2train, explains, that instructors “provide the students with context, quality assurance and individualized help” (2008, 2). Foreign-language instructors, as facilitators, do not just teach grammar and vocabulary, but establish group norms, provide “netiquette” rules, move discussions in a desired direction, revive stalled conversations, and, when necessary, intervene as mediators.

There are, however, limits when it comes to international collaborative learning. Cultural learning practices can create confusion. A teaching experiment failed when Australian students, not recognizing a cultural difference, were frustrated that their Japanese peers refused to argue with them. The Japanese students were upset at having to deal with such aggressive people. Culturally specific linguistic connotations may also raise barriers to mutual understanding. In “Des tours de Babel” Derrida explains that words may have different meanings. They need to be translated to be understood in another language, yet their translation is necessarily incomplete, which brings confusion due to competing cultural connotations. According to Derrida, “translation does not reproduce, does not reconstitute, does not represent; essentially, it does not render the meaning of the original” (2007, 212). Derrida further points out that “‘Peter’ in this sense is not a *translation* of Pierre, any more than ‘Londres’ is a translation of London” (2007, 198; emphasis in original). Connotations and cultural practices cannot be directly translated. For example, in-class argumentation among students can be at the same time good or bad depending on the country in which the students are located. Not speaking in class may be good or bad: in the US, your grade for participation will be low; in France, where participation grades do not exist, you are not expected to interrupt the lecture of a professor. It seems clear that, due to different

cultural practices, collaborative learning can provoke frustration, stress, or anger, as well as satisfaction. Utopia for some can be a dystopia for others.

To prevent this sort of issue, Chris Livaccari suggests teaching global competence. Global competence means that students are able to investigate the world beyond their immediate environment, recognize their own and others’ perspectives, communicate their ideas effectively with diverse audiences, and translate their ideas into appropriate actions to improve conditions (Livaccari “Is Global Competence a New Idea?”). Knowing about local social practices, however, does not mean one can join in. Derrida mentions that translation as a cultural practice is betrayal. That is, by participating in some foreign cultural practices you may also betray your own cultural beliefs, such as a Muslim eating pork at the *fête du cochon* in France or the *traditionelles häusliches Schlachtfest* in Germany. Global competence is also important in order to understand that one’s own social practices can exclude other people. This competence, therefore, also allows awareness of unintended discrimination.

Teaching global competence could be done through open dialogues among students, and by emulating what is done at Georgetown University. There, Alissa Webel incorporates teletandem teaching into her courses such as Intermediate Intensive French. Each student is assigned a partner from the University of Lille. The students schedule time outside of class to talk in English and French on a weekly basis. While Georgetown students gain valuable experience practising their conversation skills and learning French cultural nuances, the French students, who are future language teachers, try to improve their English (see Wilson 2015). This solution is nevertheless limited because there are clearly not enough future teachers of French as a second language compared to the number of people trying to learn French.

In any case, it is not necessary to cross borders to discover different social and learning practices. Thomas Simonds and Barbara Brock of Creighton University in Nebraska found

a significant relationship between student age and student preference for certain types of online learning activities. [...] Older students indicated a much stronger preference for videos of the professor lecturing, while younger students tended to prefer more interactive learning strategies. (Simonds and Brock 2014, 1)

While the older learners wanted to feel the presence of the teacher in asynchronous forms of learning, the millennial ones found them too slow. They preferred live chat, the immediacy of online communication, and using Google on their smartphone to find an answer, rather than merely asking the teacher.

Other issues regarding virtual environments include the training of teaching staff who are not technologically savvy, or the lack of technological support and

expertise with which to create a virtual world with complex scenarios. This requires specialized programmers collaborating with various teaching experts; the initial investment can therefore be substantial. The maintenance and development of such a space also necessitates a team of technicians and a recurrent budgetary allocation.

Yet research and teaching innovation are endlessly advancing, making real virtual places. Ekrem Solak and Recep Cakir in Turkey, as well as Jenni Hyppölä, Héctor Martínez, and Seppo Laukkanen in Finland, are involved in the integration of augmented-reality technology in language classrooms and virtual worlds (see Solak and Cakir 2015; Hyppölä, Martínez, and Laukkanen 2014). Web-based teaching is still in its infancy; it did not exist twenty years ago, and twenty years from now, it will most probably have evolved beyond recognition. Hopefully, foreign-language courses will also improve. Durán-Cerda calls on language and literature educators to “collectively combine our efforts in order to help guide our students through an informed globalization process” (2010, 111). I would like to invite colleagues to share ideas on how to create an interdisciplinary platform offering a virtual collaborative learning environment to facilitate interaction and cooperation among students and instructors on a global scale. Maybe, just by trying to imagine with different classes from around the world how this utopian Tower of Babel should be, we will realize how different we are, how differently we think, and how we can learn from this process.

## Works cited

- Baker, Credence. “The Impact of Instructor Immediacy and Presence for Online Student Affective Learning, Cognition, and Motivation.” *The Journal of Educators Online* 7.1 (2010): 1–30. <http://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ904072.pdf> (19 August 2018).
- Brown, Tony, Tatiana Balykhina, Ekaterina Talalakina, Jennifer Bown, and Viktoria Kurilenko. *Mastering Russian through Global Debate*. Washington: Georgetown University Press, 2014.
- Crampton, Andrea, and Angela T. Ragusa. “Social Interactions in Virtual Communication Environments: Using Sakai to Teach Forensic Science.” *Interaction in Communication Technologies and Virtual Learning Environments: Human Factors*. Ed. Ragusa. Hershey: IGI Global, 2010. 270–284.
- Derrida, Jacques. “Des tours de Babel.” Trans. Joseph F. Graham. *Psyche: Inventions of the Other*. Vol. 1. Redwood City: Stanford University Press, 2007. 191–225.
- Durán-Cerda, Dolores. “Language Distance Learning for the Digital Generation.” *Hispania* 93.1 (2010): 108–112.
- “Engaging Students: Using Space as a Tool to Connect with Millennials.” *www.hermanmiller.com*. Herman Miller, Inc., 2009. [https://www.hermanmiller.com/content/dam/hermanmiller/documents/research\\_summaries/wp\\_Engaging\\_Students.pdf](https://www.hermanmiller.com/content/dam/hermanmiller/documents/research_summaries/wp_Engaging_Students.pdf) (19 August 2018).

- Fowler, Geoffrey A. “An Early Report Card on MOOCs.” *Wall Street Journal* 8 October 2013. <https://www.wsj.com/articles/an-early-report-card-on-massive-open-online-courses-1381266504> (19 August 2018).
- Friedman, Linda, and Hershey Friedman. “Using Social Media Technologies to Enhance Online Learning.” *Journal of Educators Online* 10.1 (2013): 1–22. <http://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1004891.pdf> (19 August 2018).
- Hypölä, Jenni, Héctor Martínez, and Seppo Laukkanen. “Experiential Learning Theory and Virtual and Augmented Reality Applications.” 4th Global Conference on Experiential Learning in Virtual Worlds. Prague. March 2014. Presentation. [https://www.researchgate.net/publication/264713278\\_Experiential\\_Learning\\_Theory\\_and\\_Virtual\\_and\\_Augmented\\_Reality\\_Applications](https://www.researchgate.net/publication/264713278_Experiential_Learning_Theory_and_Virtual_and_Augmented_Reality_Applications) (18 August 2018).
- Le Rossignol, Karen. “Experiential Learning through Virtual Scenarios.” *Interaction in Communication Technologies and Virtual Learning Environments: Human Factors*. Ed. Angela Ragusa. Hershey: IGI Global, 2010. 300–313.
- Livaccari, Chris. “Is Global Competence a New Idea?” *China Learning Initiatives*. Asia Society, n.d. <http://asiasociety.org/china-learning-initiatives/global-competence-new-idea> (19 August 2018).
- Livaccari, Chris. “Language Education for a New Generation: Eight Ideas to Spark a Learning Revolution.” *China Learning Initiatives*. Asia Society, n.d. <http://asiasociety.org/china-learning-initiatives/language-education-new-generation> (19 August 2018).
- Lo, Celia. “Student Learning and Student Satisfaction in an Interactive Classroom.” *The Journal of General Education* 59.4 (2010): 238–263.
- Ludewig, Alexandra, and Karin Vogt. “Virtual Learning Communities in Higher Education: Opportunities and Challenges.” *Interaction in Communication Technologies and Virtual Learning Environments: Human Factors*. Ed. Angela Ragusa. Hershey: IGI Global, 2010. 285–299.
- Martel, Jason. “Saying our Final Goodbyes to the Grammatical Syllabus: A Curricular Imperative.” *French Review* 86.6 (2013): 1122–1133.
- Palomäki, Eero, and Emma Nordbäck. “Bringing Playfulness and Engagement to Language Training Using Virtual Worlds: Student Experiences, Results, and Best Practices From a Virtual Language Course.” *Utopia and a Garden Party: eBook of the 2nd Global Conference on Experiential Learning in Virtual Worlds, Prague, Czech Republic, April 12–14, 2012*. Ed. P. Jerry, Y. Masters, and N. Tavares-Jones. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2012. 33–44.
- Pilon, Simone. “Why Study French?” *French Review* 86.6 (2013): 1134–1146.
- Prensky, Marc. “The Role of Technology in Teaching and the Classroom.” *Educational Technology* 48.6 (2008): 1–3. [http://marcprensky.com/writing/Prensky-The\\_Role\\_of\\_Technology-ET-11-12-08.pdf](http://marcprensky.com/writing/Prensky-The_Role_of_Technology-ET-11-12-08.pdf) (18 August 2018).
- Simonds, Thomas, and Barbara Brock. “Relationship between Age, Experience, and Student Preference for Types of Learning Activities in Online Courses.” *The Journal of Educators Online* 11.1 (2014): 1–19. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1020106.pdf> (18 August 2018).
- Solak, Ekrem, and Recep Cakır. “Exploring the Effect of Materials Designed with Augmented Reality on Language Learners’ Vocabulary Learning.” *The Journal of Educators Online* 13.2 (2015): 50–72. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1068381.pdf> (18 August 2018).
- Talalackina, Ekaterina, Tony Brown, Jennifer Bown, and William Eggington. *Mastering English through Global Debate*. Washington: Georgetown University Press, 2014.
- Valcarcel Craig, Dorothy. “Content Creators and Language Learners: Exploring Web 2.0 and Wikis.” *The Journal of Educators Online* 10.2 (2013): 1–21. <http://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1020181.pdf> (19 August 2018).



Vallance, Michael, and Catherine Naamani. "Experiential Learning, Virtual Collaboration and Robots." *Riding the Hype Cycle: The Resurgence of Virtual Worlds*. Ed. P. Jerry, N. Tavares-Jones, and S. Gregory. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2013. [https://www.researchgate.net/publication/265051414\\_Experiential\\_Learning\\_Virtual\\_Collaboration\\_and\\_Robots](https://www.researchgate.net/publication/265051414_Experiential_Learning_Virtual_Collaboration_and_Robots) (19 August 2018).

Wilson, Elizabeth. "Teletandem Teaching: Connecting Georgetown and France." *College News* 27 October 2015. [https://college.georgetown.edu/collegenews/teletandem-teaching#\\_ga=2.931249.1272438612.1534604698-1382795221.1534604698](https://college.georgetown.edu/collegenews/teletandem-teaching#_ga=2.931249.1272438612.1534604698-1382795221.1534604698) (18 August 2018).

**Dr Stéphane Pillet** is a professor of French at the University of Puerto Rico, Mayagüez. He participated in the development of online French resources for the University of Maryland University College (UMUC). His research interests include instruction design and course development in e-learning, and French for specific purposes.

---

**6 “We are translated men”:  
Hybrid Identities and Regionalism**



Gerald Bär

# Hybrid Identities: John Henry Mackay and Houston Stuart Chamberlain between Englishness and Germanness

**Abstract:** The son of a Scottish marine insurance broker and a German mother, John Henry Mackay (6 February 1864–16 May 1933) was born in Greenock, Scotland. He was only nineteen months old when his father died. His mother returned with him to Germany, where he grew up with German as his mother tongue. An allowance provided by his mother gave Mackay financial independence after completing his schooling. He travelled much, and chose the career of a writer, at first of lyric and narrative poetry. He made translations from poetic and political English texts, but never wrote that language well. Research on Mackay concentrates mostly on two facets of his writings: the political texts, such as *Die Anarchisten: Kulturgemälde aus dem Ende des XIX. Jahrhunderts* [The Anarchists: A Picture of Civilization at the Close of the Nineteenth Century] (1891), and the homoerotic/pederastic narratives (*Die Bücher der namenlosen Liebe* [Books of the Nameless Love] (1905–1913) published under the pseudonym of Sagitta. The approach in this article focuses on different aspects of his poetics and work, specifically on how he draws on multilingualism and cultural hybridity, but also on his literary creativity compared to Houston Stewart Chamberlain's work. In contrast to Chamberlain's writings, Mackay's otherness turned into a creative force and became a dominant theme in his poetry, narratives, and novels.

**Keywords:** cultural hybridity, Houston Stewart Chamberlain, identity, John Henry Mackay, literary strategies

## 1 *The Führer durch die Moderne Literatur*

At the beginning of the twentieth century, two “Englishmen” who wrote in German were considered among the most prominent contemporary authors and integrated into the canon of modern literature by the *Führer durch die Moderne Literatur* [Guide to Modern Literature].<sup>1</sup> Hanns Heinz Ewers (1871–1943), who was a German actor,

---

<sup>1</sup> By 1911, Ewers's *Führer durch die Moderne Literatur* [1906] had sold 15,000 copies, and a new, revised edition was published (1911). The three hundred entries remained but were updated.

film theorist, poet, philosopher, translator, and writer of short stories and novels, founded this lexicon of modern writers. The *Führer durch die Moderne Literatur* connects the authors Houston Stewart Chamberlain and John Henry Mackay through their publications in the German language: in the 1911 edition, Ewers characterizes Chamberlain as follows (the variant in square brackets refers to the text of the first edition of 1906): “Houston Stewart Chamberlain, geb. 1855 in Portsmouth, lebt in Bayreuth [Wien]. Chamberlain schreibt, obwohl englischer Abstammung, wie der Schotte John Henry Mackay, in deutscher Sprache und machte sich zuerst durch seine ausgezeichneten Schriften über Richard Wagner bekannt” (Ewers 1911, 36). The introductory words by Ewers’s collaborator Erich Mühsam for the entry on Mackay are (variant first-edition text in square brackets): “John Henry Mackay, geb. 1864 zu Greenock [Greenoch] in Schottland. Mackay vertritt in Prosa und Dichtung die individualistisch-anarchistische Richtung. Er [Mackay] schreibt, obwohl ein geborener Schotte, nur deutsch, ähnlich wie es sein Landsmann Houston Stewart Chamberlain und manche skandinavischen Schriftsteller tun” (Ewers 1911, 118).

In this case, the widespread tendency of not fully distinguishing between England and Scotland is accompanied by an important lack of information, as Mackay had become a German citizen at the turn of the century, after he decided to live in Berlin for a longer period of time.<sup>2</sup> Chamberlain grew up bilingually in France, but felt homeless when he was sent to school in England. In 1870, he settled in the Germany of Bismarck and Wilhelm II, which he soon began to idealize. In a letter to his aunt from Seville, dated 23 May 1876, he affirms his growing “Verehrung” and “leidenschaftliche Liebe” for Germany and his belief that “die ganze Zukunft Europas – d. h. der Zivilisation der Welt – Deutschland in den Händen liegt” (Chamberlain 1919, 59).

Ewers, who would join the NSDAP in 1931, praises Chamberlain in his lexicon of modern authors for defending the racial viewpoint (“Rassenstandpunkt”) in his best-seller *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* [The Foundations of the Nineteenth Century] (1899)<sup>3</sup> and announcing the hegemony of the German race. This dubious approach is criticised as unfounded and even anti-scientific by other contemporary authors. According to Friedrich Hertz’s critical study of race and culture, theories of race along the lines introduced by Gobineau’s *Essai sur l’inégalité des races humaines* [Essay on the Inequality of the Human Races] (1853–1855) and Chamberlain, scientifically untenable as they were, are still running rampant in contemporary general opinion and attitudes (Hertz 1915, vi). His ana-

---

<sup>2</sup> See Dobe (1987, 39).

<sup>3</sup> Chamberlain’s *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* was translated into English as *The Foundations of the Nineteenth Century* by John Lees (1911).

lysis of their theories proves convincingly that they are based on a lack of knowledge and wrong assumptions (Hertz 1915, 131–156). Discarding Chamberlain's approach as an "Attentat auf das gesunde Denken unserer Zeit" (Hertz 1915, 156), he warns of their seductive potential, especially in Germany.<sup>4</sup>

In Chamberlain's essay "Die deutsche Sprache" (1914), Leo Spitzer noticed a blending of the concepts of language and race: "das Deutsche soll rein und ungemischt, stetig und ununterbrochen auf die Urzeit zurückgehen, während das Französische aus einem Kompromiß zwischen zwei widerstrebenden Sprachen entstanden sei" (Spitzer 1918, 24). Refuting Chamberlain's claims in a profound linguistic analysis, Spitzer also observes the former's contempt for England and the English language:

Und auf so schwacher Grundlage baut Chamberlain den angeblich logischen Schluß: "daher nun die zwingende Notwendigkeit, daß die deutsche Sprache – nicht die englische – die Weltsprache wird." (Deutsche Sprache S. 32) Aber er verrät gleich in den nächsten Sätzen, daß der Abscheu vor England ihn gegen das Englische einnimmt. (Spitzer 1918, 29).

Spitzer points out psychological factors that determine the general interest in Chamberlain's attempt to prove the superiority of the German language on racial terms.<sup>5</sup> General hostility to the enemy's culture and language in times of war and the assumption that language can expose the collective "innerstes Seelenleben" (Spitzer 1918, 32) reveal the conceptual conflict between "civilization" and "culture" which Norbert Elias would later analyse in his seminal work *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939).

While Chamberlain paved the way for Nazi ideology, several of Mackay's publications were of the kind that ran the risk of being burnt or branded "entartet" during the Fascist regime: the political texts, such as *Die Anarchisten* [The Anarchists] (1891, translated into English the same year)<sup>6</sup> and the homoerotic/pederast narratives *Die Bücher der namenlosen Liebe* [Books of the Nameless Love] (1905–1913) that he published under the pseudonym of Sagitta. Nevertheless, *Die Anarchisten* had sold 6,500 copies in Germany by 1903, 8,000 by 1911, and over

---

4 "Ein Franzose und ein Engländer, Gobineau und Chamberlain, sind die Propheten des heutigen Rassenglaubens. In ihrer Heimat fanden sie keine Beachtung, dafür erwuchs ihnen in Deutschland eine begeisterte Jüngerschaft" (Hertz 1915, 131).

5 "Im ganzen ist also bei Chamberlain zu bemerken, daß er Sprache und Rasse zwar nicht identifiziert, aber stets die an der einen gemachten Erfahrungen auf die andere überträgt: die Deutschen erscheinen ihm als das auserwählte Volk, daher soll die deutsche Sprache siegreich sein. Und die deutsche Sprache ist vortrefflich weil es die deutsche Rasse ist" (Spitzer 1918, 30).

6 Translated from the German by George Schumm and published by Benjamin R. Tucker, Boston, 1891.

15,000 by the time of the author's death on 16 May 1933, ten days after the Nazi book burnings at the Institut für Sexualwissenschaft. However, my approach will focus on other aspects in his work: from language contact and literary creativity, to travel and translation, to the translingual borrowing of literary, aesthetic, and rhetorical structures and strategies. These factors influence Mackay's hybrid identity and his coming to terms with concepts of Germanness and Englishness.

## 2 The search for identity in John Henry Mackay's early writings

Mackay was only nineteen months old when his father, John Farquhar Mackay, a marine insurance broker, died. Soon afterwards, his mother, Louise Auguste Mackay, née Ehlers, returned with him to Germany, where he grew up with German as his mother tongue. Unlike Chamberlain, whose Prussian teacher Otto Kuntze was a determining factor in his adoration for German language and culture,<sup>7</sup> Mackay disliked his Prussian stepfather, his stepbrother, and the education that he received at school. However, this strong aversion, which is expressed in poems such as “Moderne Jugend” [Modern Youth] (1886), did not influence his linguistic preference. After his unhappy schoolyears as a boarder, he worked briefly for an editor and studied sporadically for five semesters at three different universities (Kiel, Leipzig, Berlin). He decided to live in Berlin, where he came into contact with literature, namely with its latest, its most naturalistic, and its more or less vocal representatives: “Ich kam [...] in Fühlung mit der ‘Literatur’, der allerjüngsten, der naturalistischen, und ihrer mehr oder minder lauten Vertreter. Es waren alle Genies. Ich fühlte mich nicht zugehörig und ging nach London” (Mackay 1978, 33). Later, two of these representatives of literary naturalism, namely Arno Holz and Hermann Bahr, would remember Mackay as a fashionable anarchist.<sup>8</sup>

---

7 Chamberlain (1919, 56–59).

8 In *Der Antisemitismus: Ein internationales Interview*, Hermann Bahr gives a short account of meeting Mackay in Paris: “Er hat seinen wilden Drang zur Freiheit mit Fleiß gezüchtet und in ein System gebracht, bis aus dem philosophischen Sängler der starre Dogmatiker des Anarchismus wurde, der größte vielleicht, gewiß der ehrlichste, den Europa heute hat” (1894, 93–94). Arno Holz would parody the loner as Frederick S. Belleman in his satirical “Berlin-Comedy” *Socialaristokraten*: a “Deutsch dichtender Amerikaner, Anfang Dreißig” (1896, 3) and “Beginnender Fettansatz. Ganz kleine Koteletts, Glatze. Das übrige blond. In jeder Beziehung durchaus korrekt! Beim Sprechen sich überstürzend. Stößt ein klein wenig mit der T-zunge an. Kleidung letzte englische Mode, aber nicht übertrieben” (1896, 7).

In 1885, after visiting Scottish relatives, John Henry Mackay published his first book: *Kinder des Hochlands* [Children of the Highlands], a narrative poem set on the Isle of Mull, which lies a considerable distance from his town of birth. In the characters of his poem, he included authentic references to socially disadvantaged local people – a feature of literary naturalism. There was, for example, one Duncan MacTavish, a fisherman, born in 1821, whose first wife was called Catherine (not Sheila, as in the poem) McPhail.<sup>9</sup> One Thomas Goldie of Mull, in the poem of Irish origin but appropriating Scottish attire (“Schottlands Tracht”; Mackay 1911, 3: 39), was born around 1812.<sup>10</sup> These people lived at the time when Mackay was born and their stories were being told. However, those stories do not match the narrative of *Kinder des Hochlands*.

Mackay chose a programmatic introduction to his poem, invoking and quoting the authority of Sir Walter Scott, of whom he begs forgiveness for using the Harp of the North (“Harfe des Nordens”; 1911, 3: [9]):

Breathes there the man, with soul so dead,  
Who never to himself hath said,  
This is my own, my native land!  
Whose heart hath ne'er within him burn'd,  
As home his footsteps he hath turn'd,  
From wandering on a foreign strand! (Mackay 1911, 3: [8]).

With these lines from *The Lay of the Last Minstrel* (Scott 1805, 4.1) Mackay, estranged in the German environment, certainly expresses his wish to go back to his roots. Echoing Goethe's *Iphigenie auf Tauris*, he went searching with his soul for the land of the Scots, exchanging Homer and Euripides for Ossian and Walter Scott. Indeed, there are Ossianic reminiscences in Mackay's epic poem: the mossy stone (“moosigen Stein”; 1911, 3: 29) and the passage at the beginning of the fifth song (1911, 3: 60) which reminds us of the address to the moon in “Darthula” ([Macpherson] 1765, 218–220).

Mackay ironically justified the inclusion of this first poetic attempt in the preface to the 1911 edition of his collected works with the assurance of “vertrauenswürdige Stimmen” (1911, 1: [11]) that it was his only book to be placed without hesitation even into the hands of young girls. Undeniably, the book that would make him famous was considered far more dangerous, bearing in

---

<sup>9</sup> Together with Angus McPhail, possibly a brother of Duncan's first wife Catherine, Duncan MacTavish appeared before Sheriff Substitute Robertson on 30 June 1860. See “Maritime Monday” (2012).

<sup>10</sup> See “ThomasGOLDIE” n.d.



mind the threat of Bismarck's Anti-Socialist Laws (*Sozialistengesetze*) which had been passed in 1878 by the German Reichstag. Mackay's groundbreaking "cultural painting" *Die Anarchisten: Kulturgemälde aus dem Ende des XIX. Jahrhunderts* [The Anarchists: A Picture of Civilization at the Close of the Nineteenth Century] appeared in 1891 in Zurich, nearly a decade before Chamberlain's *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*. It portrays the London of exiles in the autumn of 1887, when the author came into close contact with several protagonists of the social movement. Ritchie (1980, 1988) points out that the French protagonist Carrard Auban, or rather "Mackay-Auban," does not concentrate exclusively on the lives of the German exiles, as his thoughts and reflections express a great affection for London (Ritchie 1988, 638, 639). Everything attracts his attention in the "Heart of the World-Metropolis" (title of the first chapter of *The Anarchists*): from the copies of a new German paper, the *Londoner Freie Presse*, to "sexual life – here wildly riotous" (Mackay 1891, 17). The novel is an account of impressions gained during extensive walks from the East to the West End and from the Docklands to Buckingham Palace. According to the restless narrator figure, one either loves London or hates it. This observant *flâneur* from Paris never mentions Scotland, but claims that the English capital had shown him too much – much more than it does to the inhabitant and the visitor – and now he wished to see it all. With the vision of hindsight, Mackay confirms the blending of autobiographical fact and fiction: "Ich ging nach London, und hier, in London war es, wo sich die große Umwandlung in meinem Sehen und Denken vollzog, welche meinem Leben seine Richtung und meiner Arbeit ihren Sinn geben sollte: die ungeheure Bewegung, die sich die soziale nennt, erfaßte auch mich und riß mich in ihren Strudel!" (Mackay 1978, 34). Apart from these seemingly modernist new perceptions, Mackay made contact with Algernon Charles Swinburne, declaring: "London – dein unvergeßliches Jahr, das mir mein Buch gab! – Mehr als das: das mich mir gab!" (Mackay 1978, 34).

And yet, the process of finding himself in a British environment, as a stranger and possibly better adapted to it than most German exiles, could not continue in the same circumstances back in Berlin. Aware of cultural interferences, Mackay felt isolated but accepted it as the price he had to pay for his freedom: "Splendid Isolation! – Wie anders hätte ich leben und arbeiten können, als in dir! –" (Mackay 1978, 48). His work consisted of the production of literature, a naturalistic prose of which he claimed to be the founder in Germany. His narratives "Schatten" [Shadows] (1887), as well as "Existenzen" [Existences] and "Nur eine Kellnerin" [Only a Waitress] in *Moderne Stoffe* [Modern Material] (1888), were indeed published before *Papa Hamlet* (1889) by Schlaf and Holz, but less influential as literary trendsetters. Mackay did not even include "Schatten" in

his collected works of 1911. However, in the beginning he wrote mainly poetry influenced by late romanticism, reflecting his situation between two cultures and his isolation: “Sind Gedichte geschrieben für andere? – Ist es nicht einzig eine Zwiesprache zwischen dir und deinem Selbst? – dir und der Natur? – dir und der Ewigkeit? – – Zwischen dir und deinem erträumten Wesen – Rufe der Sehnsucht, hinaus in eine stumme und unbekannte Ferne? – – –” (Mackay 1978, 92).

In Mackay’s poem “Stimmungen” [Moods], this introspective dialogue turns into an expressive screaming:

Von Zeit zu Zeit, in nächtlich-dunklen Stunden,  
Erklingt ein Schrei in mir, unheimlich-gellend,  
Ein Ton, so scharf, wie wenn auf Marmorfliesen,  
Ein Glas zerspringt, in Trümmer hin zerschellend. (Mackay 1911, 1: 29)

This piercing inner voice is also audible in “Eindringlinge” [Intruders]: “Die toten Schatten – tote, tote Zeit – / Und doch nicht tot – o wie es in mir schreit” (Mackay 1911, 1: 51). The origin of the phenomenon gains even more contours and is explained in “In der Verbannung” [In Banishment], after three rhetorical questions, “Was blickt dein Auge so übernächtig? / Was schweigt dein Mund? – Daß er nicht schreit?” (1911, 1: 127), and

Tagsüber versteckst du in einsamer Kammer  
Dein niemals verstandenes, mißachtetes Leid,  
Doch gellend durchschreit dein hilfloser Jammer  
Bei Nacht die hallenden Gänge weit. (Mackay 1911, 1: 128)

Comparable with the voice in Edgar Allan Poe’s “William Wilson” (1839) that becomes visible to the protagonist in the shape of his repressed second self, or doppelgänger, Mackay uses the Gothic environment (at night, echoing halls) to illustrate the tormenting effects of isolation and disregarded suffering. On the other hand, Mackay’s poem “Erschütterung” [Shock] gives evidence that the inner voice is also a source for inspiration and creativity:

Es lauschte heut mein Ohr nach innen  
Und bebte plötzlich –: es vernahm  
Die Quelle nicht mehr hörbar rinnen,  
Aus der bisher die Kraft mir kam. (Mackay 1911, 1: 220)

The disconcerting silence of the inspiring poetic force (“ewiger Born der Lieder”; Mackay 1911, 1: 220) – today we might call it writer’s block – can soon be overcome. However, these ingredients, together with introspection and plenty of alcohol, provide an ideal preparation for a further development of the motif of the

double. And indeed, in the poem “Der Zecher” [The Drinker], the narrating figure has a vision of himself, by night, in the mirror:

Und von geheimer Angst getrieben,  
Tritt näher er an ihn heran,  
Zu sehen, was diese Nacht geschrieben  
Auf seine Züge haben kann. (Mackay 1911, 1: 156)

After this approach, worthy of Oscar Wilde’s Dorian Gray, the drinker speaks to the mirror:

“Bist du es,” spricht er, “der das Siegel  
Von dem verborgenen Leben löst,  
So zeige mir mein Abbild, Spiegel,  
Das mich gebannt hält und erlöst!  
Gebannt hält, wenn ich – wie vor Jahren –  
Derselbe glaube noch zu sein;  
Erlöst, wenn mir, was ich erfahren,  
Erzählt dein flüchtger Widerschein.” (Mackay 1911, 1: 156)

Similar scenarios and encounters can be found in Chamisso’s poem “Die Erscheinung” [The Apparition], published in 1828, or in Lenau’s “Der einsame Trinker” [The Lonely Drunkard] (1838). Mackay’s protagonist keeps staring at his features, as if they were a stranger’s face, unrecognizable to himself, which provokes an uncanny situation – in a truly Freudian sense:

Verwischt war, wie er einst gewesen,  
Und ausgelöscht, was einst er war,  
Er sah sich – lebend selbst verwesen,  
Und sterben, was noch lebend war! (Mackay 1911, 1: 156)

The picture of Dorian Gray registers and reveals the sins of the past; the mirror has a similar function. Following the logic of Poe’s and Wilde’s narratives, the protagonist’s reaction is also predictable: he destroys, of course, the mirror, and with it the treacherous image (“falsches Widerbild”; Mackay 1911, 1: 158) that prevents him from remaining the man he used to be.

“Wandlungen” [Alterations] presents another meeting with a ghastly double, again by night. The narrating self perceives another version of himself on a hill. A first impression of not identity but mere similarity has to be corrected: “Ich war es doch! ... Und ich erschauerte / Und wandte mich hinweg von jenem Bild” (Mackay 1911, 2: 20). Building up a Hoffmannesque tension, Mackay exploits the associations which the motif of the pale, menacing doppelgänger had acquired since the dark side of literary romanticism had manifested it-

self.<sup>11</sup> In this case, and unlike Egon Schiele's painting *Selbstseher II* (1911), the self-seer only has a vision of himself as a young man: "Ich sah mich selbst, wie ich vor Jahren war, / Als noch die erste Hoffnung mich durchbebte / – Die erste auch, die welkte von so vielen –" (1911, 2: 20).

Wilhelm Raabe, Mackay's contemporary and representative of German poetic realism, had already used the juxtaposition of a former self as a writing technique in the opening lines of his novel *Die Chronik der Sperlingsgasse* [Chronicle of Sparrow Alley] (Raabe 1997, first published 1856). Even in his naturalistic prose, Mackay would raise the problem of unfulfilled wishes and identity. His narrative "Herkulische Tändeleien: Die Geschichte einer Flucht" [Herculean Dalliances: The Story of an Escape] (1904) is the story of Karl W. Ettermann, whose unhappy marriage with the pretty, rich daughter of a factory-owner, and isolation in the town's established high society due to his unconventional social reform initiatives, cause a desire for breaking free and leaving it all behind. A look in the mirror confirms that what he feels and sees in himself is the result of having lived a wrong life:

Ihn grauste. Der ihn nie auch nur einen Augenblick in all diesen Jahren verlassen: der Gedanke, eines Tages wieder hinauszugehen in s e i n Leben, stand plötzlich vor ihm wie eine nicht mehr zu bändigende Macht und gewann Gewalt über ihn. Er mußte fort. Er wollte fort. (Mackay 1911, 6: 230)

Confronted with the memories of his active and adventurous past as a traveller, he carefully plans an escape into a new identity. After faking his own death by drowning in Lake Constance, his body obviously cannot be found because he was already on his way to Australia:

In Zürich machte er die verschiedensten Einkäufe: zunächst im Anglo-Americain am Bahnhof Anzüge und Wäsche, [...]. Als er am Abend einen Gang am Kai machte, glattrasiert und völlig frisch, war er wieder der wohlhabende und elegante Reisende, der zu seinem Vergnügen von Ort zu Ort reist. Er nannte sich für diesen Tag Charles D. Macintyre und sprach nur Englisch. Und am nächsten Morgen [...] las er im Café Riche in den schweizer und deutschen Blättern mit Befriedigung die Nachricht von seinem Tode. (Mackay 1911, 6: 246).

The protagonist's flight from an unsatisfactory German to a seemingly Scottish identity does not surprise us if we consider the author's biography. However, Mackay was not as proficient in English as one might assume. In his introduction to *Dear Tucker: The Letters from John Henry Mackay to Benjamin R. Tucker*, Hubert Kennedy admits:

---

<sup>11</sup> In Mackay's poem "Erscheinung" [Apparition] (1911, 2: 43–45), the fear of a terrible vision ("Bild des Schreckens") reaches its peak.

While I have occasionally corrected misspellings I have made no attempt to “correct” his grammar, which in word order and especially in punctuation often follows German rather than English norms. Mackay also had difficulty selecting the right English translation for a German word if more than one choice was possible. For example the German word “wenn” can mean “when” or “if.” The result was that he often wrote “when” but meant “if.” Similarly, he sometimes wrote “become” for “receive” and “from” for “of.” (Kennedy 2002, 10)

But then again, changing identities is easier for fictional literary characters or on the Internet than in real life. Nevertheless, Mackay translated English poems into German, and, during the years from 1895 to 1922, issued a series of eight propaganda pamphlets in German, mostly his own translations of articles by his anarchist friend Tucker.

### 3 The loss of *Heimat* and alienation in poems excluded from Mackay’s 1911 anthology

In his preface to his collected works of 1911, Mackay justifies the exclusion of his tragedy *Anna Hermsdorff* (1885), which, in his opinion, was more amusing than moving. Furthermore, his first studies in prose (“schlecht”) and several juvenile poems (“Jugend-Sünden”) were omitted, as well as some of his translations of English and American poetry that, according to him, deserved a better translator than he had been. However, in his first volume of poetry, *Dichtungen* (1886), we can find further traces of a long-lasting identity crisis, but also evidence for Mackay’s identification with Scotland. In a poem written on his departure from Edinburgh, dated 28 September 1884, the author confesses:

Was liegt da hinter mir? Nicht nur ein Land,  
Wie andre Länder, Menschen gleich den andern,  
Nein: unaussprechlich mehr! Der Heimat Strand,  
Den ich verlasse jetzt, um fern zu wandern. (Mackay 1886, 22)

The young poet revisits this theme in the first lines of “Stimmungen,” which were not included in the edition of 1911: “Mir ist’s als könnt’ ich’s wiederfinden, / Mein Heimathaus, das ich verlor [...]” (Mackay 1886, 22). In another poem excluded from the anthology, he associates sickness and death with his homeless existence (“dem Heimatlosen”; Mackay 1886, 63), motifs that pervade his early productions. “Ein einsames Sterben ...” demonstrates the introspective attitude of a Romantic literary heritage: “In dumpfes Grübeln sank er nun. Sich selbst / Wollt’ er erkennen, um aus seines Innern, / Bisherigem Zwiespalt Schöpferkraft zu saugen” (Mackay 1886, 189). This attitude reveals also a narcissistic approach and persists

in Mackays next publication, *Fortgang* [Continuation] (the first sequel to his *Dichtungen*): “Du hast dich in dein eigenes Bild vertieft” (Mackay 1888, 64). The recurring themes and motives seem to be the bars of a cage, preventing any escape from the threatening thoughts and menacing shadows that bear the germs of sin, as in “Gesang der Einsamen” [Song of the Lonesome]:

Gebt mir Ruhe vor den Gedanken!  
 Weiter nichts! Nur jenen kranken  
 Schattengebilden, die immer und immer,  
 Wie die des Wahnsinns aufflackernder Schimmer,  
 Immer und immer nach mir greifen,  
 Möchte entfliehn ich! – reifen, reifen  
 Fühl' ich in ihnen die Sünde, die Sünde! (Mackay 1888, 132)

Unsurprisingly, feelings of remorse are also experienced as a haunting and take shape in the poem “Die Reue” [Remorse], where the sin, or rather a nameless deed (“That”), remains unforgiven. Like an Erinys, the personification of remorse follows the sinner wherever he seeks refuge. The imagery used reminds us of Peter Schlemihl’s shadow in Chamisso’s amazing story:<sup>12</sup>

Du eilst, doch nimmer schnell genug,  
 Denn unaufhörlich dir zur Seite  
 Dein treuestes Schattenbild ich schreite,  
 Ich, dir verbunden, ich, dein Fluch! (Mackay 1886, 80)

It would certainly be intriguing to speculate about the nature of the committed sin or about Mackay’s criteria for the selection in the 1911 edition of his works. Allusions in some of the excluded poems seem to be explicit enough to suspect self-censorship due to their homoerotic content. For example, in “Nächte der Liebe” [Nights of Love], he mentions the “Schöne Lebens-Lust der Griechen-Tage” (Mackay 1888, 71), aware of it being a “freveld-unsittlicher Wahn” (Mackay 1888, 72) in public opinion. Even before his long love poem “Helene” (1888), which Mackay “heterosexualized” by changing “the sex of one of the partners in the relationship” (Kennedy 2002, 31), the author had used this strategy in “In der Fremde” [In a Strange Place]:

---

<sup>12</sup> Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [The Amazing History of Peter Schlemihl], written in 1813, was published in 1814. Annette von Droste-Hülshoff, whom Mackay deeply admired (cf. Mackay 1888, 93), used the mirror as a door to perception of a second self in her poems “Das Fräulein von Rodenschild” (1841), “Das Spiegelbild” (1842), and “Doppeltgänger” (1844).

Vielleicht hast du mich längst vergessen.  
 Um andern Frauen dich zu schenken,  
 Um andre Bahnen zu durchmessen.

Und während ich hier ruhlos ringe,  
 Liegst du an eines Weibes Brüsten,  
 Und während ich mich dar dir bringe,  
 Schwelgst du in fremden, eklen Lüsten. (Mackay 1888, 95)

Despite this transposition of sexes, “In der Fremde” was not included in his collected works either. However, its title adds to the impression and insights that we have already gained from other poems of and into an alienated, torn, and tortured poetical self which can be, but does not necessarily have to be, identified with that of the author.

## 4 Conclusions

In my analysis, which includes aspects of travel, translation, and the translingual borrowing of literary, aesthetic, and rhetorical structures and strategies, the focus has clearly been on Mackay’s literary fantasies of fragmentation. These appear frequently in literary romanticism and modernism, and, as I have stated elsewhere (Bär 2011, 2015), are common in authors who aim at expressing strangeness in a heterosocial context.

After the publication of *Kinder des Hochlands* in 1885, some of the German literary critics assumed that Mackay, as a Scotsman by birth, had written his poetry in a foreign language (“als geborener Schotte in einer fremden Sprache dichtet”; Karl Bleibtreu).<sup>13</sup> This was certainly considered an asset, contributing to an overall favourable reception of his work which earned him comparisons with Tennyson’s *Enoch Arden* and Scott’s *Lord of the Isles*. Still, in his entry on Mackay in the

---

**13** Mackay combined excerpts of this and several other favourable reviews of his previous books in the edition of his *Dichtungen* (1886, n. pag.), thus perpetuating this wrong assumption which was spread by “Karl Bleibtreu im Deutschen Tageblatt vom 6. März 1885” and by the “Neue Illustrierte Zeitung, Nr. 33, 1885.” The information provided by “Die Gesellschaft, Nr. 45, 1885” is slightly more precise, although reminiscing on the topoi introduced by Ossian: “Auch das ist ein Werk der Kunst und kein Werk der Mode. Der hochbegabte jugendliche Dichter ist ein geborener Schottländer, und wenn auch seit frühesten Jahren in Deutschland erzogen und gebildet, so wallt doch sein heißes Schottenblut in leidenschaftlicher Liebe auf, gedenkt er der fernen Bergheimath, ihrer schauerlich grandiosen Szenerie, ihres phantastischen Himmels, ihrer wildwüchsigen, wetterharten, stark empfindenden Menschen.”

*Führer durch die Moderne Literatur*, Mühsam emphasizes the extraordinary fact that a Scotsman by birth writes only in German.

Both John Henry Mackay and Houston Stewart Chamberlain endeavoured to find and define their identity and home (in the sense of *Heimat*) through literature. Chamberlain developed a tendency towards repressing aspects of British and French civilization he had acquired through his upbringing and education, in order to supplant them with German “Kultur.”<sup>14</sup> This earned him the recognition of the influential ideologue of the Nazi Party Alfred Rosenberg, who called him the “Seher des Dritten Reiches” [Visionary of the Third Reich].<sup>15</sup> Contrary to Chamberlain’s approach, which culminated in a Wagnerian epiphany, Britishness and Scottishness are, in Mackay’s writing, elements of a positive otherness in a German environment. Longing for a childhood in Scotland that was interrupted, revisited (travel), and poetically reconstructed in *Kinder des Hochlands*, the author created memories he did not have. While Mackay was looking for his roots, Chamberlain cut them off at an early age: “ich bin so gänzlich unenglisch geworden, daß schon der bloße Gedanke an England und an Engländer mich unglücklich macht” (from a letter to his aunt, Interlaken, 21 September 1876; Chamberlain [1919, 59]).

While Chamberlain denounced and rejected Englishness, and even the English language,<sup>16</sup> in favour of a racially founded pan-Germanic ideal of purity which fed into the *völkisch* anti-Semitism of Nazi racial policy, Mackay found his political vocation in London, observing the German exiles interact with their host country and meeting protagonists of the socialist-anarchist movement such as Gertrud Guillaume-Schack, Otto Rinke, Peter Kropotkin, William Morris, and Charlotte Wilson. Mackay’s otherness turned into a creative force and became a dominant theme in his poetical and narrative writing. For Chamberlain, drawing on multilingualism and cultural hybridity (British, French, German) was unacceptable due to his concept of racial superiority.

---

**14** Compare the diverging concepts of “culture” and “civilization” in Elias’s *Über den Prozeß der Zivilisation*.

**15** Cf. Grundmann (1904).

**16** Chamberlain claims: “Die englische Sprache ist nämlich nicht allein eine gedrungene, harte, seelenlose, rein praktische Geschäftssprache, vielmehr ist sie außerdem eine Sprache der Ahnungen, der nebelhaft grenzunsicheren Gefühle: die englische Poesie bezeugt das alles tausendfach, wie namentlich ein Blick auf die Gruppe um Shelley dartut” (1919, 177).



## Works cited

- Bär, Gerald. "Fantasies of Fragmentation in Conrad, Kafka and Pessoa: Literary Strategies to Express Strangeness in a Hetero-Social Context." *Amaltea: Revista de mitocrítica* 3 (2011): 1–21.
- Bär, Gerald. "Case Studies of Literary Multilingualism: Expressing Alterity in a Self-Referential Recourse to the Motif of the Double." *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900: Réflexions théoriques et études de cas*. Ed. Britta Benert. Brussels: Lang, 2015. Nouvelle poétique comparatiste. 171–193.
- Bahr, Hermann. *Der Antisemitismus: Ein internationales Interview*. Berlin: Fischer, 1894.
- Chamberlain, Houston Stewart. *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*. 2 vols. Munich: Bruckmann, 1899.
- Chamberlain, Houston Stewart, *The Foundations of the Nineteenth Century*. Trans. John Lees. Intro. Lord Redesdale. London and New York: Lane, 1911.
- Gobineau, Arthur de. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: Didot, 1853–1855.
- Grundmann, Walter. Review of H. Mayer, *Houston Stewart Chamberlain als völkischer Denker*, 1939, and Hermann Wolfgang Beyer, *Houston Stewart Chamberlain und die innere Erneuerung des Christentums*, 1939. *Theologische Literaturzeitung: Monatsschrift für das gesamte Gebiet der Theologie und Religionswissenschaft* 7–8 (1940): 210–211.
- Hertz, Friedrich. *Rasse und Kultur: Eine kritische Untersuchung der Rassentheorien*. Leipzig: Kröner, 1915.
- Holz, Arno. *Socialaristokraten*. Rudolstadt and Leipzig: Mänicke & Jahn, 1896.
- Kennedy, Hubert. *Reading John Henry Mackay: Selected Essays*. San Francisco: Peremptory Publications, 2002.
- Mackay, John Henry. *Dichtungen von John Henry Mackay*. Munich and Leipzig: Heinrichs, 1886.
- Mackay, John Henry. *Fortgang: Von John Henry Mackay: Der "Dichtungen" erste Folge*. Großenhain and Leipzig: Baumert & Ronge, 1888.
- Mackay, John Henry. *The Anarchists: A Picture of Civilization at the Close of the Nineteenth Century*. Trans. George Schumm. Boston: Tucker, 1891.
- Mackay, John Henry. *Gesammelte Werke*. 8 vols. Treptow bei Berlin: Zack, 1911.
- Mackay, John Henry. *Abrechnung: Randbemerkungen zu Leben und Arbeit*. 1932. Freiburg im Breisgau, 1978.
- Mackay, John Henry. *Dear Tucker: The Letters from John Henry Mackay to Benjamin R. Tucker*. Ed. and trans. Hubert Kennedy. San Francisco: Peremptory Publications, 2002.
- [Macpherson, James]. *The Works of Ossian: Translated from the Galic language by James Macpherson: The third edition: To which is subjoined a critical dissertation on the poems of Ossian: By Hugh Blair*. London: Printed for T. Becket and P. A. Dehondt, 1765.
- "Maritime Monday – Fish Killing Fishermen!" *Many Years Ago: Genealogy Writing about My Ancestors*. 27 November 2012. <https://sbaird1.wordpress.com/category/mctavish/duncan-mctavish/> (25 February 2019).
- Raabe, Wilhelm. *Die Chronik der Sperlingsgasse*. 1856. Hameln: Niemeyer, 1997.
- Ritchie, J. M. "John Henry Mackay's London." *New German Studies* 8 (1980): 203–220.
- Ritchie, J. M. "Das Bild Londons in dem Romanwerk des deutschen Anarchisten John Henry Mackay." *Rom – Paris – London: Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen: Ein Symposium*. Ed. Conrad Wiedemann. Stuttgart: Metzler, 1988. 635–647.

Scott, Walter. *The Lay of the Last Minstrel: A Poem*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme, Paternoster-Row, and A. Constable and Co., Edinburgh, by James Ballantyne, Edinburgh, 1805.

Spitzer, Leo. *Anti-Chamberlain: Betrachtungen eines Linguisten über Houston Stewart Chamberlains "Kriegsaufsätze" und die Sprachbewertung im allgemeinen*. Leipzig: Reiland, 1918.

"ThomasGOLDIE." *Mull Genealogy*. n.d. [http://www.mullgenealogy.co.uk/MullSearch.Asp?indv\\_no=51762](http://www.mullgenealogy.co.uk/MullSearch.Asp?indv_no=51762) (31 January 2017).

**Gerald Bär** is currently assistant professor at the Universidade Aberta of Portugal, where he lectures in German and Comparative Literature. He is a senior researcher at the Research Centre for Communication and Culture at Univ. Católica Portuguesa. Publications (selection) at <https://orcid.org/0000-0002-3948-2153>.



Jun Mita

# La Réception du symbolisme en Wallonie et la formation de l'esthétique « nordique »

Une analyse de *L'Âme des choses* d'Hector Chainaye

**Résumé:** Cet article se penche sur la réception du symbolisme en Wallonie et sur la variante régionaliste qui s'y est développée, en analysant ses liens avec le « symbolisme belge » des écrivains francophones flamands établis à Bruxelles. L'« école symboliste belge » rencontre alors un succès international grâce à son exotisme « nordique » suscité par la culture flamande. En analysant des œuvres d'un écrivain symboliste wallon méconnu, Hector Chainaye (1865–1913), j'établis que ce symbolisme « nordique » s'est d'abord formé en Wallonie dans le contexte d'une mise en valeur nouvelle de la culture régionale, et qu'il existe aussi un lien avec la peinture symboliste belge. On pourrait ainsi estimer que le « symbolisme wallon », notamment celui d'Hector Chainaye, est la source ou le modèle du « symbolisme belge ».

**Mots clés:** symbolisme belge, Wallonie, Hector Chainaye, l'âme des choses, Xavier Mellery

Cette étude<sup>1</sup> s'intéresse à la réception du symbolisme en Wallonie et à la variante régionaliste qui s'y est développée, et analyse le lien avec le « symbolisme belge » qui allait se manifester à Bruxelles, dirigé par les écrivains francophones flamands. Le symbolisme est l'un des mouvements artistiques qui a rencontré le plus de succès en Belgique en tant qu'emblème d'une identité « belge » définie comme le résultat d'une hybridation des cultures latine et germanique. Pourtant, Albert Mockel (1866–1945), l'initiateur wallon de cette esthétique d'origine française, est également impliqué dans le régionalisme wallon qui s'oppose à cette conception. La revue *La Wallonie* (1886–1892) stimule la réception du symbolisme sur le territoire belge et obtient un caractère international en coopérant avec des écrivains français, alors que, comme son nom l'indique, elle s'intéresse au régionalisme, notamment pendant ses premières années.

Après le déménagement à Paris de Mockel, la figure centrale du mouvement, l'influence de *La Wallonie* commence à décliner. Il en résulte que le centre du

---

<sup>1</sup> Cet article sert de base au chapitre 13 de ma monographie (Mita 2018).

courant symboliste se déplace à Bruxelles, où les cercles littéraires sont dominés par les Flamands francophones. L'« école symboliste belge » rencontre alors un succès international grâce à son exotisme « nordique » suscité par la culture flamande. Cette étude établit que ce symbolisme « nordique » s'est d'abord formé en Wallonie dans le contexte d'une mise en valeur nouvelle de la culture régionale, et qu'il existe aussi un lien avec la peinture symboliste belge.

## 1 L'identité de l'école symboliste belge

L'école symboliste belge comprend en particulier trois écrivains célèbres : Georges Rodenbach, Émile Verhaeren et Maurice Maeterlinck. Il est bien connu que leurs œuvres écrites en français ont été appréciées à Paris, non seulement pour leur qualité littéraire mais aussi pour l'« exotisme nordique » de la culture belge (cf. Denis et Klinkenberg 2005, 104–106). Ce que l'on appelle le « mythe nordique » caractérise la littérature francophone belge jusqu'à la Première Guerre mondiale (Denis et Klinkenberg 2005, 108). Toutefois, son expression connaît de multiples mutations, du précurseur Charles De Coster (1827–1879) jusqu'aux symbolistes, en passant par des écrivains naturalistes comme Camille Lemonnier (1844–1913) et Georges Eekhoud (1854–1927). Dans le vaste monde de la littérature francophone, les écrivains belges provenant d'un tout nouveau petit pays tentent d'abord de définir la « littérature francophone belge » par ses particularités culturelles. À l'origine, cette identité s'exprime de manière directe ; les œuvres de Ch. De Coster traitent des mœurs locales, du folklore ou des légendes locales. En ce qui concerne le symbolisme, la littérature francophone belge échappe au folklorisme. La caractéristique flamande s'y exprime par la sublimation esthétique et obtient la reconnaissance du champ littéraire parisien.

On peut toutefois observer des différences entre les symbolismes belge et français. P. Gorceix compare ainsi par exemple l'esthétique de Mallarmé et celle de Rodenbach :

Pour Mallarmé, le monde n'existe que par l'artifice de la poésie et de l'imagination, recréé au prix d'une opération intellectuelle de réduction et de désappropriation de la réalité. Mallarmé « simplifie » et condense les choses pour n'en garder que « les analogies » les plus éloignées du réel, au point qu'elles n'ont plus guère de rapports avec le monde empirique. Cette analyse de l'acte créateur mallarméen, transférée à Rodenbach, donne la mesure de la différence entre les deux poètes. Chez Rodenbach, à l'inverse, le monde existe. Quel que soit le genre pratiqué : poème, roman, nouvelle ou drame, il est partout présent, visuel, plastique. Il passe dans l'œuvre muni de ses particularités et, au delà, porteur de son identité, la Flandre. Cependant, à partir de cette réception qui, en principe, n'a rien à envier au réalisme, le réel chez Rodenbach est transfiguré par le regard intérieur. (Gorceix 2006, 247)

Pour Gorceix, ce lien entre les œuvres de Rodenbach et le monde réel tient à la particularité flamande qui marquerait aussi d'autres symbolistes belges :

Cette présence de la réalité éloigne la création poétique chez Rodenbach de l'attitude idéaliste de Mallarmé, foncièrement intellectuelle. Le constat s'impose : la réalité est au cœur du symbolisme de Belgique. Ni Verhaeren, ni Maeterlinck, ni Elskamp, Rodenbach pas davantage, n'ont rompu les amarres avec le monde concret, immédiat, qui les entoure. Ce qu'on appelle symbolisme outre-Quévrain n'a jamais coupé le cordon ombilical avec le réel. (Gorceix 2006, 247–248)

## 2 La réception du symbolisme en Wallonie et la rivalité avec Bruxelles

Ainsi, dans le cadre du symbolisme belge, la nordicité ne réside pas tant dans la description des mœurs ou des légendes locales que dans un certain réalisme. Cette esthétique puise dans la tradition de la peinture réaliste flamande qui joue généralement un grand rôle dans la construction de l'identité littéraire en Belgique (cf. Aron 1990 ; Brogniez 2003). Cependant, un tel « symbolisme réaliste » s'établit d'abord dans les cercles littéraires de Wallonie, qui s'opposent aux cercles flamands.

On a vu que la littérature francophone belge tente de se définir en tant que « littérature francophone nordique/flamande ». Le fait qu'à cette époque, la plupart des écrivains aient été des flamands francisés a facilité cet état de fait. Néanmoins, l'identité de la littérature francophone « flamande », et donc « germanique », n'était pas acceptable pour les écrivains de Wallonie, « latins ».

Albert Mockel, la figure centrale de la réception du symbolisme en Belgique, est l'un des rares symbolistes de Wallonie. Il entend rivaliser avec les milieux littéraires bruxellois dirigés à cette époque par des flamands francophones. Dans ce but, comme le montre la grande étude de Tomoyuki Suzuki sur la revue *La Wallonie* (Suzuki 2015), Mockel ne valorise pas seulement le régionalisme wallon, mais rejoint rapidement le mouvement symboliste pour s'assurer sa reconnaissance à Paris, centre du monde littéraire francophone. Cette attitude le distingue des milieux bruxellois, alors sceptiques vis-à-vis de l'esthétique symboliste.

De fait, la réception du symbolisme par Mockel est d'abord plutôt une stratégie visant à rivaliser avec les cercles littéraires de Bruxelles. L'opposition entre Bruxelles et la Wallonie à cette époque-là transparaît également dans l'épisode suivant : en 1890, en réponse à un reproche fait à Camille Lemonnier dans une revue française (Adam 1890), *La Jeune Belgique*, revue bruxelloise, s'adresse à *La*

*Wallonie* pour que celle-ci défende avec elle le grand écrivain belge. Néanmoins, Mockel répond :

*La Wallonie*, qui jamais n'a songé aux petites choses de la politique, n'a pas à s'occuper des faciles infamies commises par quelques touristes prussiens en terre belge. D'ailleurs, nous ne sommes point « belges » et c'est à la *Jeune Belgique* de protester, si elle le veut. Wallons, Liégeois, nous sommes Français de race à plus juste titre que les Normands ou les Méridionaux. (Mockel 1890, 252)

En mentionnant ici les Français provinciaux, il critique à mots couverts les francophones d'origine flamande, c'est-à-dire « germanique ». Cette complexité identitaire chez les francophones en Belgique renforce la conscience du caractère « latin » des auteurs wallons. Il en résulte que la revue *La Wallonie* commence dès lors à se considérer comme le « défenseur légitime de la culture française ». Tout d'abord, le rédacteur, Albert Mockel, aspire à une « littérature qui [puisse] être reconnue à Paris ». C'est pour cette raison que son esthétique littéraire s'assimile de plus en plus à l'esthétique française et que la revue *La Wallonie* cesse d'être publiée au bout de sept ans seulement.

### 3 Le siège de l' « esthétique wallonne »

Toutefois, lors de ses premières années et comme son titre l'indique, *La Wallonie* vise aussi à instaurer une littérature propre à la Wallonie en soulignant son projet régionaliste. Il y a donc deux tentatives distinctes en même temps : il s'agit de se définir non seulement par rapport à la littérature francophone flamande de Bruxelles (en mettant en avant le régionalisme wallon), mais aussi par rapport à la littérature française (en exploitant les ressources du « mythe nordique », à l'instar des écrivains bruxellois). Comme on l'a dit plus haut, les écrivains wallons insistent sur le caractère latin de leurs œuvres et sur leur proximité avec la « race » française, contrairement aux Bruxellois. À l'inverse, les écrivains bruxellois tentent de se distinguer de la littérature française par le « mythe nordique » en renforçant son caractère germanique. Il faut toutefois souligner que les écrivains wallons mettent également en avant leur caractère « germanique » pour se démarquer des Français. En 1897, Albert Mockel écrit dans la revue *Mercure de France* :

Le Wallon (Gall, Gaulois) est en somme Français du Nord, plus songeur et aussi plus lourd que le Français du centre parce que, comme son frère le Lorrain, il garde une proportion plus grande d'éléments germaniques. (Mockel 1897, 101)

Il renforce le caractère « nordique » et « germanique » de la Wallonie, ce qui signifie que l'identité littéraire wallonne repose également sur la formule de la littérature francophone nordique, tout comme celle de Bruxelles avec laquelle Mockel rivalise. Les autres écrivains impliqués dans la revue *La Wallonie* partagent la même attitude. C'est le cas de Célestin Demblon (1859–1924), l'un des principaux auteurs des premières années de la revue. Dans son récit « Au Hameau », publié dans le numéro d'août 1886, le héros, Stanislas, retourne dans son village natal. Il se rappelle avoir perdu ses parents pendant son enfance et veut soudainement mettre fin à ses jours, mais il finit par changer d'avis :

Comme Stanislas avait déjà introduit le canon du pistolet dans sa bouche, un regard jeté sur la chiffonnière l'arrêta soudain. Des chuchoteries semblaient s'échapper, lamentables, du vieux souvenir familial. Homme du Nord, resté visionnaire malgré ses études scientifiques, il s'imagina que sa mère gisait dans le meuble noir et qu'elle venait de s'éveiller affolée pour le supplier de s'arrêter. (Demblon 1886, 67)

Demblon attribue ici un caractère *nordique* au héros, et ce caractère s'exprime lorsqu'il découvre l'existence de la vie des *choses*, en l'occurrence, des meubles. En écrivant qu'« il est Wallon, c'est-à-dire panthéiste » (Chainaye et Mockel 1887, 99), Albert Mockel rapproche également la particularité wallonne d'un certain animisme : « Demblon pousse jusqu'à ses dernières limites cette faculté wallonne de trouver de subtils liens entre les choses » (Chainaye et Mockel 1887, 100).

La littérature de Demblon est intéressante, parce qu'elle tente de greffer une poésie wallonne sur celle du symbolisme. Cependant, Mockel ne l'apprécie pas beaucoup, car Demblon mentionne directement des lieux précis en Wallonie et qu'il décrit les mœurs de cette région dans une perspective folkloriste. Comme on l'a vu, Mockel aspire à une littérature qui puisse être acceptée par les milieux parisiens, en attendant que les écrivains wallons subliment leur appréhension de la réalité matérielle en lui donnant un caractère abstrait et musical, conformément à la définition du symbolisme selon Mallarmé (cf. Suzuki 2015, 148, 159–160). Demblon appartient de fait à la mouvance des écrivains folkloristes, attirés par la volonté d'indépendance proclamée par *La Wallonie* dans son premier numéro. La page de titre revendiquait ainsi son éloignement de « toute école et de toute coterie ». L'évolution de la revue vers l'esthétique symboliste française exclut toutefois progressivement ces écrivains qui décrivaient les mœurs wallonnes. Ce refus du régionalisme, au profit d'une assimilation au mouvement symboliste français, entraîne alors la fin précoce de *La Wallonie*, après sept ans d'existence.

Comme le montre Suzuki (2015, 247), la littérature de Wallonie ne se développe donc pas en combinant les esthétiques symboliste et régionaliste, dans la mesure où elle cherche à se distinguer de l'une et de l'autre. Aucune école à proprement parler ne se forme, mais on peut trouver chez un auteur comme Hector



Chainaye la mise en œuvre d'un symbolisme wallon. Il annonce aussi l'esthétique du « symbolisme belge » de Bruxelles, un peu plus tardive.

## 4 Hector Chainaye (1865–1913)

Hector Chainaye est liégeois comme Mockel, et également co-fondateur de la revue *La Wallonie*. Il quitte cependant très tôt le monde littéraire, avant 1890 pour se lancer dans la politique en défendant le mouvement wallon, avant de décéder assez jeune<sup>2</sup>. Il aurait publié deux œuvres de son vivant, la première intitulée *Excursions aux Forêts de la Meuse*, et la seconde *L'Âme des choses*. La notice de cette dernière, rééditée en 1935 par l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, indique néanmoins que la première « ne porte pas de nom d'auteur<sup>3</sup>. C'est un recueil d'élégantes descriptions. » (Chainaye 1935, VII). Un petit texte titré « La Batte », publié dans le numéro de novembre 1886 de *La Wallonie*, décrit des marchés et la vue du quai de la Meuse à Liège. *Excursions aux Forêts de la Meuse* aurait pu rassembler de tels textes descriptifs<sup>4</sup>. En revanche, (comme nous allons le voir plus bas), Chainaye n'emploie jamais dans *L'Âme des choses* de noms propres locaux ni d'expressions qui pourraient évoquer concrètement des régions wallonnes.

## 5 *L'Âme des choses* (1935)

*L'Âme des choses*, qui est donc l'unique publication de Chainaye, comprend vingt-deux courts textes de prose poétique. Chainaye en publie d'abord la plupart dans des revues comme *La Wallonie*, *Basoches* ou *La Jeune Belgique* entre 1886 et 1888, c'est-à-dire avant que le symbolisme ne s'établisse réellement à Bruxelles.

---

2 C'est probablement « L'Hôtellerie de l'amour » qui est sa dernière œuvre littéraire. Elle est publiée dans la revue *L'Art moderne* en 1894. Cependant, le numéro de janvier 1907 de la revue brutoise *Antée* annonce une conférence de Chainaye sur un poète symboliste wallon. On peut en déduire qu'il conserva un lien avec le monde littéraire jusqu'à ses dernières années.

3 Cette œuvre ne se trouve en outre dans aucune bibliothèque, ce qui conduit à douter de son existence.

4 En 1886, les numéros 1, 2 et 3 de *La Wallonie* annoncent : « Nous publierons dans notre prochain n° une étude sur “Le quai de la Batte” de notre collaborateur Hector Chainaye, premier fragment des “Promenades dans Liège” ». On est donc en droit de supposer que ce projet était une ébauche pour les mystérieuses *Excursions aux Forêts de la Meuse*.

À l'exception du premier conte, « L'Âme des choses » (14 pages), et du dernier, « La Cage aux bêtes » (11 pages), chaque récit ne compte qu'une ou deux pages. Comme l'indique le titre du livre *L'Âme des choses*, ce sont des « choses » qui jouent le rôle principal dans cette œuvre. Dans certains récits, l'auteur ne présente que des objets quotidiens tels que des meubles ou de la vaisselle, en leur attribuant une âme. Dans la « Petite Chronique » du numéro de septembre 1888 de *La Wallonie*, la publication de *L'Âme des choses* est déjà annoncée par l'auteur, probablement Mockel, comme suit :

*L'Âme des Choses*, recueil de poèmes en prose, par Hector Chainaye. L'auteur a voulu rendre sensibles les courants magnétiques et de sympathie qui unissent les êtres et les choses, et toute la vie latente de ce que nous appelons *inanimé*. (Anonyme 1888, 376)

De son côté, Stéphane Mallarmé, le maître du symbolisme français, reçoit ce livre par l'intermédiaire de Mockel et écrit dans une lettre à Chainaye datée du 25 juin 1890 :

[*L'Âme des Choses*, un magique, un grand titre, qui pénètre tout le volume : car vous avez un sens du mystère et tels de vos poèmes [*sic*] sont d'inquiétants raccourcis, le temps de fixer une attitude primordiale et secrète, parmi la vibration de tout. (Mallarmé et al. 1973, 114–115)

En mentionnant le caractère wallon chez Célestin Demblon, Chainaye lui-même écrit :

Aussi l'art wallon est essentiellement révélateur, il sort du silence, mais d'un silence qui voulait parler et non pas seulement écouter, il surgit de l'énigme comme une belle fleur, à la corolle embrasée, s'élance du sommeil du lac, pour en exprimer la poésie muettement dramatique. (Chainaye et Mockel 1887, 94)

C'est aussi très probablement sa propre esthétique que Chainaye évoque ici, celle-ci étant formulée avec autant de concision que d'exactitude dans le titre *L'Âme des Choses*.

Le premier conte, intitulé également « L'Âme des Choses », narre ainsi la sérénité retrouvée du personnage principal, la comtesse Yolande, grâce aux objets qui l'entourent. Repliée sur elle-même depuis la mort de son mari, devenue indifférente à sa famille, l'héroïne a cessé de parler. Mais cet isolement rend possible une éloquence des objets qui se trouvent dans sa chambre, et dont la voix extrêmement ténue ne peut être entendue que par des individus très sensibles ou malades de douleur, comme la comtesse.

Yolande observait aussi les meubles de sa chambre, qui, aux heures somnolentes de la soirée impatientement attendues, lui paraissaient des êtres. Elle trouvait matérielle et menteuse la lumière éclatante du milieu de la journée qui contourne brutalement les choses, empri-

sonne leur âme en l'obligeant au silence, et leur donne une trompeuse expression d'insensibilité. Mais l'ombre vespérale les enveloppait d'une atmosphère pieusement amoureuse, les silhouettes devenaient incertaines et l'âme des choses osait parler dans le mystère frissonnant. (Chainaye 1935, 10)

« Les choses » ici ne sont pas de quelconques êtres surnaturels, mais des objets quotidiens dont l'âme ne se réveille que pendant la nuit ou dans les recoins sombres. La plupart des contes de *L'Âme des choses* se déroulent de fait pendant la nuit ou la soirée, et de nombreux autres dans des espaces sombres comme la forêt (« Hunald ») ou un moulin à vent (« Le Moulin des passions »).

De plus, comme l'indique la citation précédente, la lumière du soleil est décrite de manière négative, comme « matérielle et menteuse ». Le « matériel », le « charnel » et le « terrestre », est toujours méprisé dans ce recueil, et c'est l'être humain qui est le plus négatif. Il est toujours considéré comme « étranger » dans le monde des « choses » et le recueil comprend aussi des contes où les personnages principaux sont des « choses ».

Le deuxième conte « Les invités » se déroule dans une pièce obscure au crépuscule et le récit est pris en charge par un homme qui s'est apparemment perdu. Alors que la lumière du jour se retire de la chambre, le personnage s'éprouve lui-même comme un intrus, car la présence des « choses » augmente de plus en plus dans la pénombre.

Et je n'ose bouger. Cependant je devrais sortir, ma place n'est pas ici. Ai-je été convié ? Et à mesure que le jour se retire, un personnage d'ombre entre mystérieusement et s'assied après avoir salué ; puis les invités font cercle et se parlent à voix basse. Le tapis comprend, l'horloge écoute. Oh ! pourquoi suis-je homme ? Je ne puis soupçonner leur conversation, je suis trop brutal pour deviner leur âme d'infinie tendresse. Si je parlais, ils s'enfuiraient, si même je leur disais de ma voix la plus caressante – « restez, je vous en supplie, restez » – ils partiraient, tant ma voix leur semblerait grossière. Et je le sens, ma présence les gêne. (Chainaye 1935, 19)

## 6 « L'âme des choses » en tant qu'esthétique du « symbolisme wallon »

Une telle esthétique animiste ou panthéiste est liée à l'aspect wallon de la revue *La Wallonie*, qui tente d'associer le symbolisme et le régionalisme wallon. Mais Hector Chainaye peut être considéré comme un précurseur pour d'autres raisons. On a vu que Célestin Demblon lui aussi définissait l'esthétique wallonne par sa volonté de révéler la vie des choses ainsi que par son rapport spécifique à la « nordicité ». Toutefois, sa conception met également en évidence une différence décisive entre lui et Chainaye. Ce dernier distingue totalement les « choses » de l'être

humain en décrivant les « choses » humbles comme des êtres élevés, presque célestes, alors que l'être humain serait très fruste et terrestre. Au contraire, les « choses » sont chez Demblon l'intermédiaire évoquant la mémoire d'une terre concrète : la Wallonie. La citation ci-dessus montre que les meubles anciens conservent la mémoire du passé. Le meuble noir évoque par exemple le souvenir de la mère du héros : « il s'imagina que sa mère gisait dans le meuble noir ». De plus, juste avant ce passage, en comparant un vieux mur avec le visage d'un vieil homme, il indique que « comme toutes les choses anciennes, ce vieux mur avait une âme. Il savait des histoires de la Wallonie » (Demblon 1886, 66).

D'après Suzuki (2015, 146), le rapprochement opéré par ce récit, dans lequel « la sensibilité de l'“âme” wallonne et la mémoire de la vie d'autrefois sont directement incarnées dans des choses visibles et tangibles, se retrouve également dans les autres œuvres de Demblon » [notre traduction]. Or, il établit à cet égard un rapprochement entre Demblon et Chainaye, inscrivant ainsi ce dernier dans le régionalisme folklorique qui caractérise la première période de *La Wallonie*. Pourtant, comme on l'a montré dans le paragraphe précédent, c'est une âme élevée, sans rapport avec le passé de la Wallonie ou l'histoire des individus humains, que Chainaye perçoit dans les « choses ». Les deux écrivains divergent donc sensiblement sur ce point.

Andrew J. Mathews, qui a pu recueillir des informations auprès de Mockel de son vivant, considère que l'esthétique principale de *La Wallonie* passe du régionalisme au symbolisme lors de sa fusion (1887) avec la revue parisienne symboliste *Écrits pour l'Art* (Mathews 1947, 53, 106). De son côté, Suzuki (2015, 121–130) distingue quatre périodes. Selon lui, *La Wallonie* aurait d'abord mis en avant le caractère régionaliste (1<sup>ère</sup> période), mais cette orientation aurait été progressivement reléguée au profit du rapprochement avec le mouvement symboliste (2<sup>e</sup> période). Le régionalisme n'aurait cependant pas entièrement disparu (3<sup>e</sup> période), et il aurait même fini par retrouver une certaine importance (4<sup>e</sup> période). Suzuki indique également que le nombre d'œuvres régionalistes qui mentionnent des lieux précis en Wallonie diminue peu à peu. Il en résulte que la « particularité wallonne » ne s'efface pas, mais devient plus universelle et abstraite durant la dernière période de la revue.

En réalité, dès les premiers temps, Albert Mockel, le rédacteur en chef, entend valoriser le caractère wallon non par la simple description des lieux et des mœurs en Wallonie, mais par la sublimation de l'âme wallonne. C'est la raison pour laquelle il apprécie peu la littérature de Demblon (cf. Chainaye et Mockel 1887, 100–101). Hector Chainaye n'emploie quant à lui aucun toponyme wallon dans son œuvre *L'Âme des choses*.

D'après sa périodisation, Suzuki considère Demblon et Chainaye comme des écrivains régionalistes relevant de la première phase. Toutefois, son raisonnement

se base sur le texte descriptif « La Batte », dans lequel Chainaye évoque un quartier concret à Liège. Or, comme on l'a dit, ce texte touristique diffère sensiblement des œuvres littéraires de Chainaye comme *L'Âme des choses*. Il faut plutôt le considérer comme un précurseur ayant réalisé dès 1886, lors des débuts de la revue, le « symbolisme wallon », l'idéal d'Albert Mockel, en excluant les éléments folkloriques et en sublimant l'âme wallonne dans le cadre d'une nordicité abstraite.

## 7 « L'âme des choses » et le symbolisme belge

C'est Chainaye qui emploie pour la première fois l'expression « âme des choses », qui synthétise l'esthétique du symbolisme wallon. *La Wallonie* annonce la publication du recueil *L'Âme des choses* dès 1888. Il est intéressant que le rédacteur ait ajouté la note suivante :

Monsieur Charles Fuster s'est emparé de ce titre, récemment ; mais dès l'été 1886, Hector Chainaye l'avait inscrit en tête du poème principal, lequel fut publié en automne 1887. (Anonyme 1888, 376)

En effet, le poète suisse Charles Fuster (1866–1929) utilise la même expression pour intituler son recueil de poèmes paru en 1888 (Fuster 1888). L'auteur anonyme de cet article (probablement Mockel) prend soin de mentionner le premier conte du recueil de Chainaye, publié dans le numéro 10 (1887), et souligne l'originalité de sa formule. L'antériorité de celle-ci et de l'esthétique wallonne sur celle du symbolisme de Bruxelles, qui apparaît plus tard et acquiert une réputation internationale, est tout à fait significative pour l'histoire du symbolisme belge. Un critique d'art, Jan Walravens, affirme dans sa monographie du peintre symboliste flamand Valerius de Saedeleer (1867–1941) que cette expression est « fameuse » à l'époque du symbolisme (Walravens 1949, 9–10). Elle est cependant connue avant tout en tant que titre de la série de dessins d'intérieurs privés de Xavier Mellery (1845–1921), le peintre symboliste bruxellois, alors même que ce dernier ne l'utilise pour nommer ses œuvres qu'en 1895. En 1889, lorsqu'il expose quelques-uns de ces intérieurs sombres et déserts commencés dans les années précédentes (cf. Vanhamme 2000), il leur donne en effet pour titre *La Vie des choses* (*L'Art moderne*, 5 mai 1889, 139). En tout état de cause, la formule de Chainaye est antérieure. La lettre de Mellery à la fin de l'année 1894 est très intéressante, car elle retrace la genèse de son titre et montre la proximité de son esthétique avec celle de Chainaye, bien que la ressemblance soit passée inaperçue :

Pour les titres au catalogue, je suis des plus embarrassé : ce sont des coins, la plupart pris chez moi ; ils sont intimes et profonds et recèlent, je crois, la vie, l'âme des choses inani-

mées. Il faudrait trouver un titre général comme, par exemple : Émotion d'art, la vie ou l'âme des choses. (Cité dans Maus 1926, 194)

Évoquant les artistes symbolistes belges qui ont réalisé comme Mellery des scènes de genre, l'historien d'art W. Van den Bussche résume de la manière suivante les caractéristiques du mouvement en peinture :

Le symbolisme belge n'a jamais connu de phase abstraite. Par son lien permanent avec la réalité – accentuant la métaphore concrète, distillée du monde visible –, [il] créa sa propre hégémonie par rapport au symbolisme français qui s'appuyait essentiellement sur l'allégorie et la mythologie. (Van Den Bussche 1996, 19–20)

L'importance du lien avec la réalité particularise le symbolisme en Belgique dans tous les domaines artistiques et linguistiques, en le rattachant à l'image abstrait du « nord » sur laquelle s'appuient les artistes belges à la fin du siècle pour définir leur identité (voir également Mita 2018). Plus exactement, la préférence pour un certain « réalisme » est généralement utilisée pour exprimer l'identité culturelle en Belgique en rattachant celle-ci à la tradition de la peinture flamande du XIV<sup>e</sup> siècle, soit en tant que représentation réaliste, soit pour ses sujets réalistes (cf. Mita 2016). En littérature, on peut citer des œuvres inspirées par une ville réelle. C'est le cas de *Bruges-la-Morte* (1892), de Georges Rodenbach (1855–1898), ou de pièces de théâtre de Maurice Maeterlinck (1862–1949), qui affirme que le mystère se trouve dans la vie quotidienne. En ce qui concerne la peinture, les védutes désertes de Bruges (ex. *Une ville abandonnée*, 1904) par Fernand Khnopff (1858–1921) et les intérieurs mystérieux, comme dans *L'Âme des choses* de Xavier Mellery, le maître de Khnopff, appartiennent à la veine de la peinture réaliste. C'est cette tradition qui est privilégiée dans la peinture « nordique » issue des Flandres et héritée des Pays-Bas.

## 8 Conclusion

Cette étude examine le processus de formation du « symbolisme wallon » depuis l'opposition originelle de la revue *La Wallonie* au caractère « germanique » de Bruxelles. Cette esthétique animiste, résumée dans l'expression « l'âme des choses », est rattachée à la particularité wallonne, qui se distingue malgré tout de la France par sa « nordicité ».

Le recueil *L'Âme des choses* d'Hector Chainaye peut certes être considéré comme l'une des premières œuvres à accomplir le « symbolisme wallon » sans se borner au régionalisme naïf, conformément au souhait d'Albert Mockel, le rédacteur de *La Wallonie*. Cependant, Chainaye quitte *La Wallonie* dès 1888. On peut

voir à certains égards un héritage de ce symbolisme dans les œuvres d'Hubert Krains (1862–1934), Hubert Stieret (1863–1939) ou Charles Delchevalerie (1872–1950). Néanmoins, ce courant ne s'est pas réellement développé en Wallonie et de ce fait, Chainaye reste méconnu, même dans l'histoire de la littérature francophone en Belgique.

Par contre, à partir de 1890, lorsque le symbolisme commence à décliner en Wallonie, le « symbolisme belge » des écrivains francophones flamands de Bruxelles se déploie, et est apprécié à Paris grâce au « mythe nordique » issu de la combinaison entre le symbolisme et la particularité flamande/belge. Le « symbolisme belge » hérita effectivement du « symbolisme wallon » en sublimant la « nordicité » dans ce que l'on a appelé le « réalisme nordique ». Cette expression se retrouve non seulement dans la littérature mais aussi dans la peinture. On pourrait ainsi estimer que le « symbolisme wallon », notamment celui d'Hector Chainaye, est la source ou le modèle du « symbolisme belge ».

## Bibliographie

- Adam, Paul. « Remarques sur la libération du territoire ». *Entretiens politiques & littéraires* (1<sup>er</sup> août 1890) : 143–147.
- Anonyme. « Petite Chronique » *La Wallonie* (septembre 1888) : 376.
- Aron, Paul. « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone ». *Écriture* n°36 (1990) : 83–91.
- Bertrand, Jean-Pierre, et Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman. *Histoire de la littérature belge francophone 1830–2000*. Paris : Fayard, 2003.
- Brogniez, Laurence. « 1869 : Camille Lemonnier publie *Nos Flamands*, recueil d'essais sur la peinture flamande : Une "race" de peintres ». Jean-Pierre Bertrand et al., *Histoire de la littérature belge francophone 1830–2000*. Paris : Fayard, 2003, 117–126.
- Chainaye, Hector. *L'Âme des choses*. Liège : H. Vaillant-Carmanne, 1935 [1890].
- Chainaye, Hector, et Albert Mockel. « L'Art wallon. – Célestin Demblon ». *La Wallonie* (mars 1887) : 94–96.
- Demblon, Célestin. « Au Hameau ». *La Wallonie*, août (1886) : 65–71.
- Denis, Benoît, et Jean-Marie Klinkenberg. *La Littérature belge*. Bruxelles : Labor, 2005.
- Fuster, Charles. *L'Âme des choses*. Paris : P. Monnerat, 1888.
- Gorceix, Paul. *Georges Rodenbach : 1855–1898*. Paris : Honoré Champion, 2006.
- Mallarmé, Stéphane, et al. *Correspondance* 4. Paris : Gallimard, 1973.
- Mathews, Andrew Jackson. *La Wallonie, 1886–1892: The Symbolist Movement in Belgium*. New York : King's Crown Press, 1947.
- Maus, Madeleine-Octave. *Trente années de lutte pour l'art*. Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1926.
- Mita, Jun. « La Généalogie du "fantastique réel". À la recherche de la source de l'esthétique "belge" en littérature et peinture ». « Voir » *la Belgique. Texte – vue – ouïe*. Jun Mita (dir.). Kyoto : Shoraisha, 2016 [en japonais].
- Mita, Jun. *Le Nord imaginé. Autour de la géopoétique du symbolisme en Belgique*. Kyoto : Shoraisha, 2018 [en japonais].

- Mockel, Albert. « Petite chronique ». *La Wallonie* (juin–juillet 1890) : 252–256.
- Mockel, Albert. « Camille Lemonnier et la Belgique ». *Mercure de France* (avril–mai 1897) : 97–121.
- Suzuki, Tomoyuki. *Émergence et évolution du projet régionaliste dans la revue littéraire La Wallonie*. Tokyo : Hosei University, thèse de doctorat, 2015 [en japonais].
- Van Den Bussche, Willy. « Les Trois d'Ostende : Ensor, Spilliaert et Permeke ». *D'Ensor à Delvaux : Ensor, Spilliaert, Permeke, Magritte, Delvaux* (cat. expo). Ostende : PMMK, 1996.
- Vanhamme, Vincent. *Xavier Mellery : L'âme des choses*. Bruxelles : Musée d'Ixelles, 2000.
- Walravens, Jan. *Valerius de Saedeleer*. Anvers : De Sikkel, 1949.

**Jun Mita**, PhD, is an Associate Professor at the College of Liberal Arts and Sciences of Kitasato University, Kanagawa, Japan. His recent publications include *Le Nord imaginé. Autour de la géopoétique du symbolisme en Belgique*. Kyoto: Shoraisha, 2018 (in Japanese), and « Voir » *la Belgique. Texte – vue – ouïe*. Kyoto: Shoraisha, 2016 (ed., in Japanese) « Flemish Identity in Translation. Georges Rodenbach and the Ambivalence of the “Mythe Nordique” ». *National Identity in Literary Translation*. Lukasz Barciński (ed.). Studies in linguistics, anglophone literatures and cultures, vol. 25. Frankfurt a. M. : Peter Lang, 2020. 171–180.





Adriana Massa

# Die Sprache des Schreibens als Wahlsprache

Italo Svevo und Elias Canetti

**Abstract:** Obwohl der Triester Ettore Schmitz das Deutsche besser als das Italienische beherrschte, traf er die Entscheidung, in italienischer Sprache zu schreiben und nahm den italienischen Namen Italo Svevo an. Von Geburt an hat Elias Canetti in der multikulturellen und mehrsprachigen Stadt Rustschuk den Prozess der Sprachfindung durchgemacht, bis er vom Spanischen und Bulgarischen über das Englische und Französische endlich zum Deutschen gelangte. Anhand der Werke beider Autoren wird der Beitrag Aspekte der Beziehung zwischen Mutter- und der gewählten literarischen Sprache aus der Perspektive der Exterritorialität der poetischen Sprache analysieren. Nach George Steiner bildet gerade diese Exterritorialität das Merkmal, welches sie als moderne Schriftsteller kennzeichnet.

**Keywords:** Italo Svevo, Elias Canetti, Extraterritorialität, Sprache

## 1.

Wilhelm von Humboldts Formulierung, „die wahre Heimat“ sei „eigentlich die Sprache“ (Humboldt 1908, 322) verweist auf das intime Verhältnis des menschlichen Wesens zur eigenen Sprache. Indem Humboldt den Begriff „Heimat“, nicht „Vaterland“ verwendet, stellt er weniger den Bezug zum Vaterland im politischen Sinne als Nation her – was Deutschland zu jener Zeit noch nicht war –, als vielmehr zu dem Ort, wo der Mensch sich „zu Hause“ fühlt, zur Welt, die seinen Gefühlen und Empfindungen am nächsten ist und die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Tradition einschließt. In der Sprache drückt sich das Intime der Heimat aus, gleichzeitig ist die Sprache ihr Gedächtnis. Humboldts Identifikation von Sprache und Heimat war eine Vorstellung, mit der noch fast ein Jahrhundert später, in einer Welt, die große Veränderungen durchgemacht hat, der Österreicher Hugo von Hofmannsthal übereinstimmen konnte. Doch während Humboldt noch völlig auf die Fähigkeit der Sprache, die Welt adäquat zu erfassen, vertraute, so findet sich dieses Vertrauen bei Hofmannsthal, wie sich in seinem 1902 geschriebenen *Brief des Lord Chandos* nachlesen lässt, nicht mehr.

Obwohl der Chandos-Brief von einer persönlichen Krise des Dichters zeugt, dokumentiert er auch jene allgemeine Sprachkrise, die sich um die Jahrhundertwende im kulturellen und geistigen Leben Europas manifestiert und zum definiti-

ven Bruch mit dem Realismus des neunzehnten Jahrhunderts führt (vgl. Jens 1960, 62). Chandos beschreibt die Erfahrung des Sprachzerfalls auf folgende Weise: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“ (Hofmannsthal 2000, 52). Diese Erfahrung einer Zersplitterung macht die Krise des Ichs sichtbar, deren Spuren die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts in unverwechselbarer Weise geprägt haben. Der Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, der durch die zunehmende Präsenz neuer technischer Verkehrs-, Kommunikations- und Reproduktionsmittel, die Entstehung neuer Ideologien und neue wissenschaftliche Erkenntnisse, insbesondere in der Biologie, der Medizin und der Psychologie, gekennzeichnet ist, vertieft das Gefühl der Entfremdung des Menschen von der Welt. Es ist die sich daraus ergebende Spannung, die zu jener Zersplitterung und Dezentrierung führt, welche die neue Sensibilität der Epoche bestimmen und die Grundlagen des Identitätsprinzips angreifen, das auf der Einheit des Ichs mit sich selbst und der Welt beruht.

Selbst der multiethnische, mehrsprachige und interkulturelle Charakter sowohl von der Grenz- und Hafenstadt Trieste als auch von der Donaustadt Rustschuk an der bulgarisch-rumänischen Grenze – die jeweiligen Geburtsorte von Italo Svevo und Elias Canetti – mit ihren Kontrasten und Widersprüchen zeigt die Unmöglichkeit einer Einheit, die Schwierigkeit einer kompakten Identität bzw. die Krise des Individuums auf. Entstanden aus der mitteleuropäischen geographisch-kulturellen Atmosphäre des späten neunzehnten Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts verhandelt die Literatur von Svevo und Canetti die Fragmentierung des Ichs, von der die sprachliche Verschiebung ein Zeichen ist.

Obwohl der Triester Ettore Schmitz das Deutsche besser als das Italienische beherrschte, traf er die Entscheidung, in italienischer Sprache zu schreiben. Svevos Sprache wurde von den Kritikern seiner Zeit als antiliterarisch empfunden. Elias Canetti seinerseits hat den Prozess der Sprachfindung durchgemacht, bis er vom Spanischen und Bulgarischen über das Englische und Französische endlich zum Deutschen gelangte und als deutschsprachiger Autor zelebriert wird.

Es werden Aspekte der Beziehung zwischen Muttersprache und der ausgewählten, literarischen Sprache aus der Perspektive der Exterritorialität der poetischen Sprache analysiert. Nach George Steiner bildet gerade die Exterritorialität ein Merkmal, das sie als moderne Schriftsteller kennzeichnet. In diesem Sinne wird die Sprache des Schreibens bzw. ihre Wahl zu einem Faktor, der entscheidender ist als die nationale Zugehörigkeit.

## 2.

Il dottore [...] ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. [...] Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario [...] Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto.

(I. Svevo, *La coscienza di Zeno*)

Aron Hector Schmitz oder Ettore Schmitz wurde 1861 in der Grenzstadt Triest geboren. Als Schriftsteller nimmt er den Namen Italo Svevo an. Diese Wahl verweist auf den Dualismus, in dem sich seine Existenz im Rahmen der geopolitischen Besonderheiten seiner Geburtsstadt ihren Weg bahnen muß. Als Hafenstadt des österreichisch-ungarischen Vielvölkerstaates war Triest, wie Claudio Magris (2012, 259) darlegt, eine Provinzstadt, die zugleich kosmopolitisch war, mit der Vielfalt der in ihr zusammenlebenden ethnischen und kulturellen Gruppen, aber auch eine Stadt, in der gravierende Widersprüche und tiefe Spannungen zu erkennen waren.

Als Mitglied einer wohlhabenden jüdischen Familie italienisch-deutscher Abstammung schreibt Svevo das Zeichen seiner zweifachen Herkunft in die eigene Identität ein (sein Schriftstellernamen bedeutet so viel wie „Italo-Schwabe“, d. h. „der schwäbische oder deutsche Italiener“, wobei sich bereits ein Identitätskonflikt zeigen lässt, wo aber auch das Jüdische verborgen bleibt), was sich übrigens auch in der Wahl des umgangssprachlich üblichen Italienischen wie des Triester Dialekts im Unterschied zum offiziell gebrauchten Deutsch war. Er erfuhr diese besondere Lage – die Spaltung zwischen einer Sprache für den öffentlichen und einer anderen für den privaten Gebrauch – als eine innere Spannung, die sein „Doppelleben“ (Veneziani Svevo 1994, 60) als Angestellter der Union-Bank und späterer Unternehmer einerseits und als Schriftsteller andererseits widerspiegelte.

Wie Livia Veneziani (1994, 14), die Ehefrau des Schriftstellers, berichtet, war Ettore zwölf Jahre alt, als er zusammen mit seinen Brüdern Adolfo und Elio auf das Internat Segnitz unweit von Würzburg geschickt wurde. Dort sollte er Deutsch lernen, denn der Vater war der Ansicht, daß die Kenntnis von zwei Sprachen zu der Ausbildung eines Triester Kaufmanns gehöre. Die Weisung des Vaters weckt in dem jungen Ettore eine leidenschaftliche Neigung zur Literatur. Während seiner Schuljahre im bayrischen Internat widmet er sich mit Eifer der Lektüre deutscher Schriftsteller, entdeckt z. B. Schiller, Goethe, Jean Paul und Schopenhauer. Diese frühe literarische Bildung wird dazu führen, daß er mitsamt der deutschen Sprache eine Tradition assimiliert, die sich von der italienischen unterscheidet. So war, als er im Alter von achtzehn Jahren nach Triest zurückkehrte

und, ohne sich den väterlichen Plänen widersetzen zu können, an der Höheren Handelsschule Revoltella zu studieren beginnt, seine Berufung zur Literatur eigentlich schon entschieden. In diesen Jahren las er Flaubert, Zola und Renan in französischer Sprache. 1907 lernte er James Joyce kennen, seinen Englischlehrer, mit dem er das Interesse für Fragen der literarischen Moderne teilen sollte. Auf den Druck des Vaters, der Svevos Kontakt mit der deutschen Literatur und Kultur bestimmte und die Ausprägung seiner Italienischkenntnisse unterband (indem er die Erfüllung des Wunsches verhinderte, nach Florenz zu reisen und Italienisch zu lernen), liegt der Ursprung eines Leidens, das Svevo begleitete: Er war sich bewusst, daß sein Italienisch nicht ausreichte. Seine Frau berichtet:

Ettore fühlte sich immer stärker zur Literatur hingezogen und litt darunter, Italienisch nicht perfekt zu beherrschen, zum einen wegen der in einer ausländischen Schule genossenen Erziehung, zum anderen wegen des Dialekts, der auch in gebildeten Triester Familien üblich war. (Veneziani Svevo 1994, 27)

Obwohl die Tatsache, daß Svevos Italienisch sich im Triester Dialekt ausprägte und nicht völlig fehlerfrei war, kein Hindernis für die Entwicklung eines sich auf das Wesentliche konzentrierenden, sachlichen Stils darstellte, in dem eher die Reflexion und Analyse dominieren, war sie es doch im Hinblick auf eine Anerkennung als einer jener Autoren, die zur Erneuerung der italienischen Erzählliteratur zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts beitrugen. Svevos Sprache, geprägt von den Besonderheiten seiner dualen kulturellen Position, ist antiliterarisch und enthält Elemente der Geschäftssprache sowie Dialektformen. Sowohl die Schwierigkeit seines Stils als auch die experimentelle Form seiner Erzählungen wurden von den Kritikern seiner Zeit moniert.

Nach der Enttäuschung über die spärliche Rezeption, die der Publikation seiner ersten Werke *Una vita* (1892, dt. *Ein Leben*) und *Senilità* (1898, dt. *Ein Mann wird älter*, später *Senilità*), zuteil wurde, hüllte Svevo sich in ein literarisches Schweigen. Dies hielt über zwanzig Jahre bis zur Veröffentlichung von *La coscienza di Zeno* (1923, dt. *Zenos Gewissen*) an. Im Dualismus und in der Zersplitterung seiner Existenz, dem bürgerlichen Kaufmannsleben auf der einen, der Zerrissenheit und Melancholie eines sich erfolglos nach Anerkennung sehnenen Künstlertums auf der anderen Seite, enthüllt sich ein für die Moderne charakteristischer Konflikt: die problematische Beziehung zwischen Kunst und Leben, von der unter anderem auch Thomas Manns *Tonio Kröger* oder Kafkas Tagebücher zeugen. Derselbe Dualismus ist in Svevos literarischen Figuren zu finden. Es sind mehr oder weniger dilettierende Schriftsteller, die es nicht gewagt haben, sich ganz und gar der Kunst zu widmen, weil sie sich der Unvereinbarkeit von Kunst und Geschäften, von künstlerischem und bürgerlichem Geist bewusst sind. Svevo, der, wie Magris feststellt, „die Tatsache, ein Bürger zu sein, als absolute Bedingung seines

Daseins“ erlebt (Ara und Magris 2007, 115), findet im Schreiben über sein Leben, im deutlich autobiografischen Charakter seines Werks die Möglichkeit, Schriftsteller und Bürger einander anzunähern. Schreiben ist für Svevo das, was ihm das Gefühl gibt, lebendig zu sein, was seinem Leben einen Sinn gibt, doch verursacht es gleichzeitig einen großen Schmerz, verhindert es doch, daß aus ihm ein konventioneller Bürger werden kann (vgl. Genco 2000, 107).

Durch die Anforderungen, welche die Wahl des Italienischen als Sprache der künstlerischen Schöpfung – der Sprache, die vom Deutschen verdrängt wurde und auf die Privatsphäre beschränkt blieb – an Svevo stellt, verwandelt sich seine scheinbare sprachliche Unfähigkeit zur Meisterschaft, in der sich „die grundlegende Revolution der modernen Literatur vollzog, die zur Auflösung der Totalität und des großen klassischen Stils führte“ (Ara und Magris 2007, 120). Der Stil seiner Prosa offenbart keineswegs sprachliche Regelverstöße, sondern ist eigentlich ein rhetorisches Mittel seiner persönlichen Lage.

In einer Sprache zu schreiben, die er als fremd empfindet, ermöglicht es dem Kaufmann Aron Hector Schmitz, sich als Figur und Autor neu zu erfinden und sich dem Schicksal zu stellen, das ihm auferlegt ist. Svevo verwendet seine autobiografischen Erfahrungen als Rohstoff und formt sie in seinen Erzählungen durch einen Prozess der Analyse und Reflexion, wobei auch Satire und Humor nicht zu kurz kommen. Die im Doppelleben von Ettore Schmitz (Kaufmann) und Italo Svevo (Schriftsteller) dargestellte Fragmentierung des Selbst, ebenfalls sprachlich gespalten, wird auf seine Figuren projiziert, die an derselben Spaltung leiden. Eugenio Brentani, der Protagonist von *Senilità*, stellt Aspekte dieser Fragmentierung vor, die ihn zu einem für das Leben unfähigen Menschen machen, einem Mann mit einem ausgeklügelten Denken, aber gleichzeitig zum Handeln ungeschickt. Sein Doppelleben –unbedeutender Beamter in einer Versicherungsgesellschaft und Schriftsteller von bescheidenem Ruf – fördert in ihm eine unüberwindliche Spaltung, eine Widerspiegelung des dekadenten Intellektuellen, für den das Leben nur in ihm selbst vergeht.

### 3.

In keiner anderen Sprache liest er so gern. Alle Werke, die er in den vier anderen Sprachen liebte, sucht er sich jetzt deutsch zusammen. Seit er spürt, dass ihn die Sprache bald verstoßen wird, hängt er noch mehr an ihr und legt die anderen Sprachen beiseite.

Ist das die Muttersprache, in der man *schließlich* spricht?

(E. Canetti, *Aufzeichnungen 1992–1993*)

Wie Italo Svevo hat auch Elias Canetti erst spät eine Anerkennung seines literarischen Werks erlebt. Er wurde 1905 in der bulgarischen Stadt Rustschuk geboren

und wuchs in einer multikulturellen und vielsprachigen Umgebung auf, in der man, wie er sich in dem ersten Band seiner Autobiografie *Die gerettete Zunge* (1977) erinnert, „an einem Tag [...] sieben oder acht Sprachen hören“ konnte (Canetti 1979, 8).

Kennzeichnend für Canettis Leben ist das Umherirrende, sowohl in räumlicher als auch in sprachlicher Hinsicht. Häufige Umzüge führten ihn nach Manchester, Wien, Zürich, Frankfurt und wieder zurück nach Wien, wo er ein Chemiestudium aufnahm und 1930 *Die Blendung* schrieb (seinen einzigen Roman, der 1935 erscheint). 1939 ging er nach London ins Exil und blieb dort, bis er Ende der achtziger Jahre nach Zürich übersiedelte, wo er 1994 starb. Canetti selbst ist es, der in einem Interview die Bedeutung des Reisens in seinem Zusammenhang mit dem Thema Sprache hervorhebt, indem er unterstreicht, dass „diese Sprünge von einem Land zum andern wirklich entscheidend wurden für die Art meiner Beziehung zur Sprache“ (Durzak 1974).

Canetti stammte von sephardischen Juden ab, die 1492 aus Spanien vertrieben wurden. Seine Muttersprache war Ladino. Von den Bauernmädchen, die im elterlichen Hause als Dienstmädchen arbeiteten, lernte er Bulgarisch. Von diesen beiden Sprachen, welche die Jahre seiner Kindheit prägen, wird das Spanische das Medium der Erinnerung sein, während er das Bulgarische vergessen wird, als seine Eltern im Jahre 1911 nach Manchester übersiedeln. In diesem Kontext nimmt das Deutsche – die Geheimsprache, in der sich die Eltern verständigen und zu der das Kind keinen Zugang hat – magische Konturen an und weckt in ihm nicht nur den dringenden Wunsch, diese Sprache zu verstehen, sondern auch einen tiefen Groll gegenüber seiner Mutter, der erst verschwinden sollte, als sie 1913, nach dem Tod des Vaters, nach Wien übersiedeln und sie ihm Deutsch beibringt. „So zwang sie mich in kürzester Zeit zu einer Leistung, die über die Kräfte jedes Kindes ging, und daß es ihr gelang, hat die tiefere Natur meines Deutsch bestimmt, es war eine spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzte Muttersprache“ (Canetti 1979, 86). Wenngleich die Beschreibung der groben Methode, nach der Canettis Mutter den Sohn Deutsch lernen ließ, den Ausdruck „eingepflanzte Muttersprache“ durchaus wörtlich zu nehmen erlaubt, jenseits der Beobachtungen psychologischer und symbolischer Natur, die man anstellen könnte, war das Deutsche die von Canetti für sein literarisches Schaffen gewählte Sprache. Es besteht kein Zweifel, daß bei dieser Wahl jene frühe Kindheitserfahrung mit dem Deutschen als der Sprache, in welcher sich die Liebe der Eltern ausdrückte und von der er sich ausgeschlossen fühlte, eine fundamentale Rolle spielte. Wenn Canetti andererseits behauptet, daß das Deutsch „seine Muttersprache im eigentlichen Sinne des Wortes“ (Canetti 2005, 268) sei, spielt er damit auf die enge affektive Bindung an, die ihn, wie in der Mutter-Kind-Beziehung, mit der von der Mutter gelernten Sprache verbindet.

In einem 1971 mit André Müller geführten Gespräch nennt Canetti aber auch andere Gründe, die Einfluss auf seine Wahl des Deutschen ausgeübt hatten:

[Deutsch ist] die Sprache, in der ich zuerst geschrieben habe, denn ich bin ja von dieser Zeit an immer in deutschsprachigen Gebieten in die Schule gegangen. Ich war zuerst in Wien in der Schule, kam dann nach Zürich, habe in Frankfurt das Abitur gemacht und bin dann wieder in Wien auf die Universität gegangen. In Wien hab ich als Schriftsteller begonnen. Deutsch war die Sprache, in der ich geschrieben habe. Aber es kommen auch persönliche Gründe hinzu. Für die Spaniolen, die auf dem Balkan lebten, war Wien der Kulturmittelpunkt. Die Familien, die es sich leisten konnten, haben ihre Kinder nach Wien auf die Schule geschickt. So haben mein Vater und meine Mutter in Wien Deutsch gelernt, waren immer im Burgtheater, waren begeisterte Theatervereher. (Müller 1971)

So weist Canetti nicht nur darauf hin, daß seine ganze Schul- und Universitätsausbildung in deutschsprachigen Gebieten bzw. Institutionen stattfand, sondern er unterstreicht auch die wichtige kulturelle Rolle, die Wien seit seiner Kindheit im Rahmen der familiären Umgebung ausübte. Ausgerechnet in Wien fand 1924 die – wie Canetti selbst mehrmals bekannt hat – entscheidende Begegnung mit Karl Kraus statt, der Kritiker, Journalist und Satiriker, auch Herausgeber und Autor der Zeitschrift *Die Fackel* war. Auch wenn er sich später von ihm distanzierte, beschreibt er in *Die Fackel im Ohr* (1982) und *Das Augenspiel* (1985) auf sehr detaillierte Weise die Begeisterung, die in seiner Universitätszeit Kraus in ihm erweckte. Seine Aussage, daß er „überhaupt niemandem so viel verdanke wie Karl Kraus“ (Koch 1971, 31), bezieht sich vor allem auf Canettis unerschütterliches Festhalten an jener Art unberührter und strenger Sprache, die er gerade Kraus zu verdanken hat. Canetti hat vor allem den „*Sprecher*“ Kraus bewundert (Canetti 1981, 43), der auch den Hörer in ihm anregte.

Doch einmal gewählt, wurde die deutsche Sprache infolge der historischen Umstände, die zu seinem Exil führten, zu einer moralischen Verpflichtung. In diesem Sinne ist zu verstehen, daß Canetti über sich sagt, er sei wohl der einzige Literat, in dem sich die Sprachen zweier großer Verbannungen konzentrieren: das Spanische, welches seine aus Spanien vertriebenen Vorfahren über vierhundert Jahre in der Türkei bewahrten, und das Deutsche, das er mit ins Exil nahm (vgl. Canetti 1972, 103). Ein gegen Ende des zweiten Weltkriegs entstandener Aphorismus zeugt von seiner Sorge um die deutsche Sprache im Exil:

Die Sprache meines Geistes wird die deutsche bleiben, und zwar weil ich Jude bin. Was von dem auf jede Weise verheerten Land übrig bleibt, will ich als Jude in mir behüten. Auch *ihr* Schicksal ist meines; aber ich bringe noch ein allgemein menschliches Erbteil mit. Ich will ihrer Sprache zurückgeben, was ich ihr schulde. Ich will dazu beitragen, daß man ihnen für etwas Dank hat (Canetti 1969, 77).



Der in Bulgarien geborene jüdisch-sephardische Schriftsteller entwickelt angesichts der nationalsozialistischen Barbarei einen scharfen Blick auf die historischen Vorgänge und ein tiefes Bewusstsein seiner Verantwortung als Schriftsteller deutscher Sprache, auf dem auch die Tradition seiner Vorfahren lastet.

Das Deutsche ist nicht nur die Sprache, in der er denkt und schreibt, es ist auch die den Deutschen geraubte, verfälschte Sprache, die es dem Exilierten in den Jahren des Wahnsinns zu bewahren gelang und die er nun „mit Liebe und Dank, mit Zins und Zinseszinsen“ (Canetti 1969, 94) zurückgeben muß. Der Titel *Die gerettete Zunge* könnte auch in diesem Sinne verstanden werden.

Dieselben Umstände, die ihn in die Einsamkeit und das Vergessen führten, werden ihm die Möglichkeit zu einem Neuansatz geben, jedoch nicht mehr in Form eines Romans, sondern in der Untersuchung über Masse und Macht. Canetti begreift sich so als deutschsprachiger Schriftsteller, und als solcher wird er auch bei der Verleihung des Nobelpreises durch die Schwedische Akademie anerkannt, die ihn als „exilierten und kosmopolitischen Autor“ wahrnimmt, „dessen Heimat die deutsche Sprache ist, die er niemals verlassen hat“. Obwohl er 1952 die britische Staatsbürgerschaft annahm, blieb er beim Schreiben „im Raum der von ihm gewählten ‚Muttersprache‘“ (Petersen 1990, 60). Darüber hinaus durchzieht die Sprachreflexion sein ganzes Werk. In diesem Sinne ist es von Bedeutung, daß Canetti die Titel *The Tower of Babel* bzw. *La Tour de Babel* für die erste englische und französische Übersetzung seines Romans *Die Blendung* wählte.<sup>1</sup> Andererseits wird die Spaltung des Individuums in der Schizophrenie des Protagonisten des Romans dargestellt.

#### 4.

Ungeachtet aller Unterschiede waren sowohl Svevo als auch Canetti aufgrund ihrer Geburtsorte, des familiären Umfelds und der Reisen von Kindheit an mit verschiedenen Sprachen vertraut. In beiden Fällen war die Wahl der Sprache für das literarische Schaffen, obwohl in unterschiedlicher Weise und nicht ausschließlich, mit einer Art Pression vonseiten der Familie verbunden: durch den Vater im Falle Svevos, durch die Mutter im Fall Canettis.

Obwohl Svevo und Canetti aufgrund der seit ihrer Geburt erlebten Mehrsprachigkeit die Möglichkeit hatten, sich in mehreren Sprachen auszudrücken, wähl-

---

<sup>1</sup> Elias Canetti, *The Tower of Babel*, übersetzt von Cicely V. Wedgwood. New York, 1947; *La Tour de Babel*, übersetzt von Paule Arhex. Grenoble und Paris, 1949.

ten sie nur eine einzige als ihre poetische Sprache und hielten sie aufrecht bis zum Ende. In diesem Punkt unterscheiden sie sich von Nabokov oder Beckett, die sich literarisch in zwei oder mehr Sprachen ausdrückten.

In den Fällen von Svevo und Canetti geht die gewählte Sprache über die Grenzen ihrer Geschichte und Geographie hinaus, und gleichzeitig erhält sie einen neuen Impuls, aus dem das literarische Werk geformt wird. Andererseits zeigen beide Fälle die komplexen Beziehungen zwischen Sprache und Heimat bzw. Identität, indem Sprache nicht mehr an eine nationale Identität gebunden ist. Sie ist ein eigenes Territorium.

George Steiner bezieht sich mit der Kategorie der „Exterritorialen“ auf jene Autoren, die sprachlich Nomaden oder mehrsprachig sind und bei denen die „traditionelle Gleichung zwischen einem einzigen sprachlichen Mittelpunkt – der tiefen Verwurzelung im Land der Geburt – und der poetischen Autorität in Frage gestellt wird“ (Steiner 1976, 6). Steiner fasst das Exterritoriale als sprachliche Dezentrierung und als bewussten Wechsel beziehungsweise bewusste Wahl der Sprache auf. Dieses sprachliche Umherirren, das Svevo und Canetti dazu bringt, das Italienische beziehungsweise das Deutsche als Sprache für ihr poetisches Schaffen zu entdecken, lässt sie zu klaren Beispielen für den Typus des modernen Schriftstellers werden, wie ihn Steiner versteht.

Darüber hinaus bestätigen ihre Erfahrungen auch Derridas Äußerung, daß die Muttersprache keine natürliche Eigenschaft ist und weder Identität noch Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft garantiert. Sowohl Svevo als auch Canetti „bewohnten“ – im Sinne von Derrida – die Sprache, die sie wählten, d. h. die Sprache als das Eigene – eigen nicht, weil sie es sich angeeignet hätten, sondern weil sie in ihm ihre Signatur hinterließen, ihre unverwechselbaren Spuren. Sie wurden in den Sprachen ihrer Wahl „geboren“, obwohl es nicht ihre Muttersprachen waren. In diesem Sinne sollte man die Äußerung Canettis: „Ich bin nur ein Gast in der deutschen Sprache, die ich erst mit acht Jahren erlernt habe“ (Canetti 1981, 166), verstehen.

## Literaturverzeichnis

- Ara, Angelo, und Claudio Magris. *Trieste: una identidad de frontera*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- Canetti, Elias. *Aufzeichnungen 1942–1948*. München: dtv, 1969.
- Canetti, Elias. „Gespräch mit Horst Bienek“. *Die gespaltene Zukunft*. München: Hanser, 1972.
- Canetti, Elias. *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt/M.: Fischer, 1979.
- Canetti, Elias. *Das Gewissen der Worte*. Frankfurt/M.: Fischer, 1981.
- Canetti, Elias. *Aufsätze, Reden, Gespräche*. Zürich: Hanser, 2005.
- Derrida, Jacques. „La langue n'appartient pas. Entretien avec Évelyne Grossman“. *Europe: Revue littéraire mensuelle*. 79.861–862 (2001): 81–91.

- Durzak, Manfred. „Aversionen gegen Arien. Gespräch mit dem Autor: Elias Canetti“. *Die Welt*, 5.9.1974.
- Genco, Giuseppe. „Letteratura e scrittura nella vita e nell’opera di Italo Svevo“, *Otto/Novecento: Revista Quadrimestrale di Critica e Storia Letteraria*, XXIV.3 (2000): 107–128.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*. Ditzingen: Reclam, 2000.
- Humboldt, Wilhelm von. *Briefe an eine Freundin*. Hg. Albert Leitzmann. Leipzig: Insel, Bd. 1, 1908.
- Jens, Walter. *Statt einer Literaturgeschichte*. Pfullingen: Neske, 1960.
- Koch, Werner (Hg.). „Elias Canetti im Gespräch mit Rudolf Hartung“. *Selbstanzeige. Schriftsteller im Gespräch*. Frankfurt/M.: Fischer, 1971. 27–38.
- Magris, Claudio. *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Navarra: Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra, 2012.
- Müller, André. „Interview mit Elias Canetti (Wien, Dezember 1971)“. <http://andremuller.com-puter.com>(10. November 2017).
- Petersen, Carol. *Elias Canetti*. Berlin: Colloquium, 1990.
- Steiner, George. *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*. New York: Atheneum, 1976.
- Swedish Academy. „Award Ceremony Speech. Nobel Prize in Literature 1981“. [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1981/presentation-speech.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1981/presentation-speech.html) (10. November 2017).
- Veneziani Svevo, Livia. *Das Leben meines Mannes Italo Svevo*. Frankfurt/M.: Frankfurter Verlagsanstalt, 1994.

**Adriana Massa**, Professorin für deutschsprachige Literatur an der Fakultät für Philosophie und Geisteswissenschaften der Universidad Nacional de Córdoba in Argentinien. Forschungsgebiete: Alexander von Humboldt und Lateinamerika, deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts, insbesondere Alfred Döblin, Gegenwartsliteratur, Prosagattungen und vergleichende Literaturwissenschaft. Dazu zahlreiche Veröffentlichungen in Zeitschriften und Sammelbänden.

Bernard J. Odendaal

# The Poetic Utilization of Dialectal Varieties of the Afrikaans Language for Strategic Purposes in the Southern African Context

**Abstract:** Afrikaans is a southern African language named after the continent on which it has evolved from seventeenth-century Dutch in a complex contact situation between European settlers, their imported slaves, and indigenous peoples. It was standardized in the late nineteenth and early twentieth centuries for literary purposes, among others. The poetic utilization of dialectal or colloquial varieties of Afrikaans, however, has been an important trend in its literary history, especially since the advent of the so-called Movement of the 1960s. The relevant varieties include geolects like Karoo Afrikaans, but also sociolects like “Loslitafrikaans” (informal Afrikaans, characterized by being mixed with English), Cape Afrikaans, and Griqua Afrikaans. As a stylistic device, the use of dialectal Afrikaans has served both literary-strategic purposes (literary renewal) and socio-political aims (as actuality literature or socio-politically engaged poetry). As a whole, it transpires that the pressing socio-political and broader cultural conditions that have dictated past developments, or are driving present ones, in South and southern Africa (resistance to nineteenth-century efforts at anglicizing southern Africa, the advent and decline of Apartheid, the increasingly hegemonic position of English in the post-Apartheid dispensation) loom large behind the relative importance of this trend in Afrikaans poetry.

**Keywords:** actuality, Afrikaans geolects and sociolects, socio-political and cultural conditions, socio-political engagement, strategic poetic utilization, stylistic renewal

## 1 Introductory notes on the origins of the Afrikaans language and literature

Afrikaans is a southern African language, named after the continent on which it originated. It evolved from seventeenth-century Dutch in the contact situation between European settlers, their slaves of East African and South-East Asian descent, and the indigenous African peoples in what was later known as the Cape of Good Hope. The latter became a British colony in 1806. Efforts at anglicizing its inhabitants contributed to the circumstances under which two republics were es-

tablished to the north of the colony by white Afrikaans-speaking settlers, who came to call themselves Afrikaners or Boers. Another result was that the Afrikaners appropriated Afrikaans as a symbol of their identity, specifically during the last quarter of the nineteenth century (the era of the First Afrikaans Language Movement), when they endeavoured to shape the language into an effective medium for literary and other cultural expressions (Steyn 2014, 19–41).

After the Anglo-Boer War (1899–1902), during which the two Boer republics had been devastated by Britain, renewed anglicization efforts ensued. This inspired Afrikaners to cultivate their language anew (Second Afrikaans Language Movement). In the process of standardizing Afrikaans, modern Dutch was often taken as a model (Steyn 2014, 154–179). In this way, Afrikaans was prepared for recognition as an official language, next to English from 1925, of a unified South Africa – a geopolitical dispensation dominated by its white citizens. In this context, it was deemed the natural task of the young Afrikaans writers to refine the language into an instrument capable of registering subtleties of both individual and national consequence (Steyn 2014, 62–204). Nearly a hundred years later, the Afrikaans literary system has grown to be at least doubly as extensive as its South African English counterpart (Giliomee 2004, 628; Galloway and Venter 2016, 452).

## 2 Towards typologies of colloquial varieties of Afrikaans and their poetic functions

In the period in the wake of the Second Afrikaans Language Movement, sometimes referred to as a “third movement” (1934–1955; cf. Kannemeyer 2005, 120),<sup>1</sup> the ideals for the literary utilization of the standardized language were expressly cast in the mould of the highest aesthetic considerations (Opperman 1953, 13). This era, however, also produced an early example of a poet turning to one of Afrikaans’s dialects for poetic purposes. Incorporating traits of so-called Griqua Afrikaans in some of his poems, S. J. Pretorius effectively enhanced the authenticity of his portrayal of realities pertaining to the arid, north-western parts of South Africa (Britz 1999, 474). The regional and communal focus in these poems by Pretorius was transformed into a much more prominent trend in Afrikaans poetry after 1955. The issue of poetry written in Afrikaans as an African language, but

---

<sup>1</sup> All translations in this article are my own.

also the socio-political realities confronting the citizens of Apartheid South Africa, became important discursive constructions in the poetry of that era (Kannemeyer 2005, 269). One expression of this trend was an increased use of colloquial or vernacular Afrikaans – a phenomenon which will be the focal point of the rest of this investigation.

“Colloquial varieties of Afrikaans” means forms of the language in which the regional origin or the social group context of its speakers manifests itself (Carstens 2003, 289–292). These include geographic dialects (geolects, or regional language forms), social dialects (sociolects, or group language forms), and ethnic dialects (ethnolects). The colloquial language trend in Afrikaans poetry was introduced by the poets Boerneef and N. P. van Wyk Louw in the early 1950s. In some of their poems, they made use of the so-called Bokkeveld geolect of the region of their upbringing (Steyn 2014, 336). Soon, the ethnolect of the so-called Cape coloured people also came to be employed – with great satirical effect in protesting against the Apartheid system and the hegemonic position of standardized Afrikaans, both championed by the ruling Afrikaners. Interestingly, three white poets (Peter Blum, R. K. Belcher, and Uys Krige) belong to this early group of protesters. The most important among them, however, was Adam Small, a so-called coloured man.

As will be shown, more “Cape Afrikaans” poets came to the fore in due course, as did more poetic utilizers of the aforementioned Griqua-Afrikaans and other regional forms of the language. “Loslitafrikaans” – literally “loose-jointed,” or informal Afrikaans, characterized by being mixed with English – was another colloquial variety employed to express anti-hegemonic sentiments. After the end of the Apartheid dispensation in 1994, the new South African ideal of inclusivity has come to play a major role in the growing value placed on poetry written in non-standardized forms of Afrikaans.

Even from this provisional overview, what becomes apparent is that the poetic use of colloquial varieties of Afrikaans seems to have certain distinct functions. There are, firstly, socio-political reasons for their utilization. They can serve as expressions of regional or group identities and realities, which then, in a sense, earmark such poetry as belonging to what can be labelled as “actuality literature,” that is, literature in which the evocation of a recognizable part of reality predominates (Brink 1992, 39). Such poetry may, however, also serve to support or to embody socio-political protest or ideological criticism. Its characteristics then lean towards those of purpose-literature or engaged literature, from which it is apparent that poets stand as antagonists of conservative societal powers, striving to transform them (Brink 1992, 40). Alternatively, literary strategic designs may be pursued by using colloquial language varieties. As a stylistic element, this can contribute to effecting poetic renewal. It can, however, also constitute a “facet of

subversive aesthetics,” for instance by foregrounding social relevancy or temporality instead of “universality” or “general validity” as aesthetic values (Willemse 1999, 11–12).

This typology of functions, and the colloquial language categories distinguished above, will be employed in a brief depiction of the poetic utilization of colloquial Afrikaans varieties since the mid-1950s.

### 3 Approaching the 1960s

An outstanding theme in the work of a number of Afrikaans poets who may be seen as forerunners of the so-called Poets of the 1960s was what can be described as a (re)discovery of the South African reality, including actualities like the socio-political position and accompanying life experiences of the “coloured people” of South Africa (Opperman 1974, 116–117).

The name of Peter Blum needs to be mentioned again. Being a European immigrant to South Africa, he took a relatively independent stance towards the Afrikaans poetry tradition. He offered a “cutting and questioning” view (Foster 2000) of South African realities of the time, specifically as manifested in Afrikaans communities. He was an early exploiter of Cape Afrikaans in a number of “Kaapse sonnette” [Cape sonnets]. Socio-political aims and ideological criticism clearly speak from these poems, amplified by an accompanying element of aesthetic subversion.

Boerneef (pseudonym of I. W. van der Merwe), a poet also referred to before, contributed significantly in this regard by exploring the colloquial language usage and cultural expressions of, among others, the farming communities of the Karoo region of South Africa (Van der Merwe 1981, 1). Style and form were poetic means by which he made the disparities between the actualities of farm and city life manifest. More important, however, is the status Boerneef attained by these means as a stylistic innovator in the Afrikaans poetry system.

### 4 The movement of the 1960s

The literary historiographer J. C. Kannemeyer (2005, 285–291) identifies the coloured poet Adam Small as one of the most important annunciators of an “intensified social conscience” which manifested itself in much of the work by Afrikaans poets debuting in the 1960s. In Small’s poems, often written in Cape Afrikaans, the collective protest sentiments of the Afrikaans-speaking coloured community came to be expressed poignantly. Taking a satirical approach, he exposed the un-

tenability of the Apartheid system and the “false values” of its “authoritative figures” (Van Wyk 2007).

George Weideman’s passionate love for the arid regions of Namaqualand, Bushmanland, and the Richtersveld in South Africa was expressed in the fields of reference and imagery he employed. It also came to the fore in his playfully creative use of the Afrikaans vernacular of those regions (Van Coller and Odendaal 1999, 767) – adding to the status of an important part of his poetic production as actuality literature.

## 5 After the socio-political upheaval of 1976 in South Africa

1976 was the year in which violent revolts against the Apartheid system flared up in the black townships of South Africa. One result was that Afrikaans became associated with the Apartheid system and the effects of humiliation it had on the non-white majority of the population – a result that is felt to this day (Van Vuuren 1999, 247).

Contrary to the stigmatization of the language, Afrikaans itself increasingly came to be employed in the literary struggle which ensued against Apartheid. From the late 1970s, a number of poetry anthologies were published in which “struggle verse” in Afrikaans was included, mainly by coloured poets and in the vernacular of the Cape Flats, a suburban region to the north of the city of Cape Town. These coloured poets saw themselves as contributors to “Black Consciousness poetry,” which did not “primarily serve an aesthetic purpose, but a *pragmatic* one” (Foster 2000; emphasis in original). They therefore positioned themselves as being in “protest against the process of homogenizing, co-opting and ethnic chauvinism” (Foster 2000). Hence, a struggle spokesman like Ikey van de Rheede (1983, 33) could ponder whether the poetic use of the Cape coloured vernacular had also earned Afrikaans an advantageous status as a language of protest and liberation (in contrast to the label of language of the oppressor that it usually carries).

Even defenders of struggle poetry would admit that most such political resistance poetry lacked artistic appeal, rarely transcending the specific socio-political context in its effect. Established Afrikaans publishers of the era were seldom prepared to publish such works; the struggle poets often had to find alternative ways to make their work known. Clinton V. du Plessis’s *œuvre* is an example of this. He continues his practice of self-publication to this day, arguing that the Afrikaans literary system is still dominated by a “master narrative” of whiteness (see Adendorff 2003, 77).



Although the political protest element is not absent from his Cape “street poetry” (Kannemeyer 2005, 674), the three collections published by Peter Snyders between 1982 and 2002 show more strongly the features of actuality literature insofar as the focus in them is on the portrayal of the everyday life of the coloured people of South Africa. The latter is also true of the most recent poetry collections by Marius Titus; in his poetry, the experience of the continued peripheral position of coloured people in post-Apartheid South Africa is verbalized with biting irony.

## **6 Systemic democratization and the inclusion of formerly marginalized voices in Afrikaans poetry since 1990**

Two trends in Afrikaans poetry from the post-Apartheid era seem to be conducive to the growing status of colloquial varieties of the language. The first entails the democratization of the system, in unison with the political emancipation of South African society since the ban on black political organizations was lifted in 1990, which led to the establishment of a new South African dispensation under the presidency of Nelson Mandela in 1994; the second is the marked foregrounding of the need to give voice to the marginalized (Foster 2000). One expression of such trends is the strategy of changing the image of Afrikaans literature. In poetry, this is demonstrated by the Afrikaans translations of poetry from indigenous African languages undertaken by the highly praised poet Antjie Krog (Odendaal 2006, 138–139).

The repeatedly expressed need for more (and new) non-white voices in Afrikaans poetry (Almano 2001; Burger 2002; Adendorff 2003, 101–102; De Jager 2005) is another manifestation of these trends. Similar to the situation in the 1980s, some coloured poets turn to self-publication to make their voices heard (Adendorff 2003, 101–102; Crous 2009, 200). Others, however, are having collections released by established publishers, reaping prestigious literary awards for some (Odendaal 2015, 53). A further current manifestation of such foregrounding of poetry written by members of previously marginalized groups (Adendorff 2003, 52–53), is the publication of quite a number of group or occasional anthologies.

An important aspect of the democratization and inclusion trends therefore seems to be the growing presence of colloquial Afrikaans varieties as a language of poetry, even in literature for children (De Wet 2005, 45). Telling evidence in this regard are literary-historical anthologies of Afrikaans poetry compiled in the late

1990s. In both Gerrit Komrij's *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte* [Afrikaans Poetry in a Little More Than a Thousand Poems] (1999b) and André P. Brink's *Groot verseboek 2000* [Great Book of Verse] (2000b), a deviation is visible from the anthologies edited by D. J. Opperman, compiler of earlier versions of the *Groot verseboek*. Brink (2000a, i–iii) is explicitly of the opinion that Opperman's modernization of the spelling of nineteenth-century poetic texts, as well as his handling of colloquial Afrikaans poetry by the likes of the aforementioned Peter Blum, Adam Small, and Boerneef, constituted a resignation to the ideology of Afrikaner nationalism with its centralization of standardized Afrikaans. Both Brink and Komrij express their wish to reflect “something of the roots of Afrikaans poetry” as well as of its “unadornedness” and “vitality” (Komrij 1999a, 6–8) in their compilations. They afford much more space to poetry in colloquial varieties of the language than Opperman did, for example by including poems from the First Afrikaans Language Movement in “the original written forms, thereby linking up with the delightful variety of afrikaans versions (without the capital letter) written by younger generations” (Brink 2000a, iv).

From the present state of affairs in the system, one can conclude that the process of the canonization of poetry in colloquial forms of Afrikaans, in support of the transformation sought for in the broader cultural system, has been largely consummated (see Odendaal 2006, 136–137). Literary-strategic aims – which are, however, effects of new socio-political ideals – have been, at least partly, realized in this manner.

## **7 A few remarks on the appearance of colloquial varieties of Afrikaans in the work of individual poets after 1990**

The number of instances where Afrikaans vernacular forms from the arid, north-western parts of South Africa and from Namibia have been utilized by poets has shown an increase since 1990 (Odendaal 2015, 43–46). To mention but one example: the Griqua-Afrikaans used by Hans du Plessis in important parts of his poetic *œuvre* has produced some of the greatest commercial successes in the history of Afrikaans poetry publication (Kannemeyer 2005, 693). As an expert on sociolinguistics and language politics, he has expressed himself repeatedly in favour of an inclusive approach to Afrikaans and its colloquial varieties. He also questions the differentiation between “communal art” forms and “high” or elitist art (Coetzee 2002, 7). The successes achieved by Du Plessis's Griqua poetry are based on the striking versification and imagery that characterize it, but also on the humor-

ous effects of the tensions created between the elevated (addressing of the biblical God) and the “mundane” (the earthly vernacular and unsophisticated world of reference of the Griqua subjects in his poems; see Van Zyl [2001, 9]).

The term “Loslitafrikaans,” mentioned earlier, indicates what the leading Afrikaans poet Antjie Krog has depicted, in an interview with Anstey (1999, 11), as “a lekker [nicely] Anglicised Afrikaans,” spoken by persons whose mother tongue is, in fact, standardized Afrikaans. A deliberate insubordination to, or nonchalance towards, the standard norms is implied. The latter is indicative of the marginal lifestyle, subversive of societal conventions, portrayed by the likes of André Letoit (also known as Koos Kombuis) and Gert Vlok Nel in their work (see Keyser 1999, 16; Kannemeyer 2005, 649).

Recent forms of Cape Afrikaans verse include collections by the Cape “street poet” Loit Sôls (Weideman 1998, 2), and the award-winning Ronelda S. Kamfer and Nathan Trantraal (the latter two also a married couple). The need they feel for socio-political engagement plays an important role in these poets’ decision to use the Cape Afrikaans vernacular in their work. The stereotype of the “Happy Hotnot” [Happy Hottentot] mentality, for instance, is irrevocably “bombed apart” by Kamfer (2008). However, she also goes on to show that, in spite of the antagonisms that have been effected by the injustices of the past, South Africans have more to share than they have reasons to continue their divisions. In her poetry, Kamfer reflects something of both the divisions experienced and the heritages shared by South Africans by employing language varieties that have played a role in identity formation in her own (pre-)history: standardized Afrikaans, Cape Afrikaans (with tatters of English mixed into it), fragmented Dutch, and Islamic-Arabian.

The marked autobiographical strain of Nathan Trantraal’s *Chokers and Survivors* (2013) may be seen as both an authenticating and an actualizing strategy (Odendaal 2013a). As a stylistic device, his use of Cape Afrikaans serves as a kind of embodiment of the life experiences he strives to verbalize. Because he considers himself to be a *choker* of the “ghetto” (Trantraal 2013), he has the ability to be an authentic interpreter of those circumstances, characterized by a suffocating lack of prospects and lawlessness. The latter claims form the basis of some scathing attacks Trantraal made on the legacy of poets such as Peter Snyders and Adam Small (Cape Afrikaans *not* being their home language; see Marais [2013]). To his mind, the likes of Small and Snyders have made a joke-language of Cape Afrikaans – a curiosity of the literary system (Odendaal 2013b). Quite a number of polemicists, however, have pointed out his error of judgement in this regard (see Odendaal 2015, 48).

Trantraal’s tirade must also be judged against the background of the homages and literary awards bestowed on Small during the past few years (among others,

the prestigious Hertzog Prize for Afrikaans drama). Trantraal has accused Small and Snyders of not voicing the destitution of the speakers of Cape Afrikaans with sufficient urgency. From certain utterances by Trantraal, it becomes clear that he actually is of the opinion that – in light of the conciliation sought within the ranks of the broader Afrikaans-speaking community – Small has been so strongly centralized in the Afrikaans literary system that he can scarcely be seen as an authentic interpreter of the position of the marginalized any longer (see Burger 2014).

It is the actualities of the group which he represents that are of primary importance to Trantraal. The conclusion cannot be avoided, however, that literary-strategic considerations also play their part in his thinking. With his claim that he and Kamfer are the poets fit to be the true interpreters of the actualities of the Cape coloured people, and by voicing a disdain for the contributions of strongly canonized figures (particularly Small), he is apparently seeking to pave the way for stronger positionings by him and his wife in the current Afrikaans poetry system.

## 8 Conclusions

“We write as we speak” was the “fundamental axiom” (Dekker 1967, 13) which S. J. du Toit, a leader in the First Afrikaans Language Movement, formulated with respect to the ideals of white Afrikaners in the late nineteenth century.

More than a hundred years later, the poet Nathan Trantaal (2014) echoes Du Toit’s view with very similar wording: “Write it as you say it.” The parallels suggested between a trend from the era of the First Afrikaans Language Movement and one from the post-1994 South African dispensation, are not entirely out of place. Efforts towards transforming the Afrikaans literary system in order to render it more inclusive of the various communities in South Africa are coherent with the tolerance demonstrated towards, even the wish for, poetry written in the different colloquial varieties of the language. In fact, the drive for inclusion is linked to a broader cultural striving for a situation where all speakers of Afrikaans will take ownership of the language, especially in a current context which is not conducive to the maintenance of the language in its higher functions (Steyn 2014, 444–448, 452–464).

Next to purposes of literary renewal, poetry written in dialects or colloquial language varieties almost invariably serves to accentuate group or regional identities (Schneibel 2009; Sanderson 2012, 1). The socio-political implications of this – through the various sociolinguistic values represented by such colloquial varieties – are seldom lacking. With reference to Afrikaans poetry, the shadows of the “pressing reality” (Roodt 1991, 3) of the South African socio-political context

reach over just about every instance of the use or promotion of its vernacular varieties, whatever the (intended) effects. Clearly, Afrikaans people do not only write poetry in the same style as they speak the language; they also write in the manner they wish to be heard by one another.

## Works cited

- Adendorff, E. M. "Digdebut teen die millenniumwending: 'n Polysistemiese ondersoek" [Poetry Debuts towards the Millennial Turn: A Polysystemic Investigation]. MA diss. University of Stellenbosch, 2003.
- Almano, Ada. "'n Posisiebegreping" ["Black" Afrikaans Poets and a Comprehensive, Inclusive South African Poetry: A Position Determination]. MA diss. University of the Western Cape, 2001.
- Anstey, Gillian. "When the Truth Hurts the Heart." *Sunday Times* 23 May 1999: 11.
- Brink, André P. "Betrokke literatuur" [Literature of Engagement]. *Literêre terme en teorieë* [Literary Terms and Theories]. Ed. T. T. Cloete. Pretoria: HAUM-literêr, 1992. 38–41.
- Brink, André P. "Vooraf gespeel" [Played Beforehand]. *Groot verseboek 2000* [Great Book of Verse 2000]. Comp. Brink. Cape Town: Tafelberg, 2000a. i–vi.
- Brink, André P., comp. *Groot verseboek 2000* [Great Book of Verse 2000]. Cape Town: Tafelberg, 2000b.
- Britz, E. C. "S. J. Pretorius (1917–1995)." *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis* [Perspective and Profile: A History of Afrikaans literature]. Ed. H. P. van Coller. Vol. 2. Pretoria: Van Schaik, 1999. 473–486.
- Burger, Bibi. "Die plesiere van die kanon" [The Pleasures of the Canon]. *Slipnet*. 2014. <http://slipnet.co.za/view/event/die-plesiere-van-die-kanon> (6 November 2014).
- Burger, Willie. "Waar's die nuwe stemme in ons letterkunde?" [Where Are the New Voices in Our Literature?]. *LitNet*. 2002. <http://www.litnet.co.za/waars-die-nuwe-stemme-in-ons-letterkunde-2002> (23 February 2017).
- Carstens, W. A. M. *Norme vir Afrikaans: Enkele riglyne by die gebruik van Afrikaans* [Norms for Afrikaans: Some Guidelines for the Usage of Afrikaans]. 4th ed. Pretoria: Van Schaik Publishers, 2003.
- Coetzee, Gert. "Alle kuns is kuns; alle Afrikaans is Afrikaans – Du Plessis" [All Art Is Art; All Afrikaans Is Afrikaans – Du Plessis]. *Volksblad* 22 April 2002: 7.
- Crous, Marius. "Afrikaans Poetry: New Voices." *Current Writing* 21.1–2 (2009): 200–217. <http://www.ajol.info/index.php/cw/article/view/52619> (23 February 2017).
- De Jager, Nèlleke. "Waar is die nuwe generasie swart Afrikaanse skrywers?" [Where Is the New Generation of Black Afrikaans Writers?]. *LitNet*. 2005. <http://www.litnet.co.za/waar-is-die-nuwe-generasie-swart-afrikaanse-skrywers-2005> (23 February 2017).
- Dekker, Gerrit. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis* [Afrikaans Literary History]. 12th ed. Cape Town: Nasou, 1967.
- De Wet, Karen. "Afrikaanse kinder- en jeugpoësie sedert 1970" [Afrikaans Children's and Youth Poetry since 1970]. *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek* [From Patrys and Friends to Hanna Hoekom: A Guide to the Afrikaans Children's and Youth Book]. Ed. Gretel Wybenga and Maritha Snyman. Pretoria: LAPA, 2005. 41–55.

- Foster, Ronel. "Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960" [Images of Afrikaans Poetry since 1960]. *LitNet: PoetryNet*. 2000. <http://www.oulitnet.co.za/poesie/09beelde.asp> (22 February 2017).
- Galloway, Francis, and Rudi Venter. "Die Afrikaanse uitgewersbedryf" [The Afrikaans Publishing Industry]. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis* [Perspective and Profile: A History of Afrikaans Literature]. Ed. H. P. van Coller. Vol. 3. Pretoria: Van Schaik, 2016. 365–557.
- Giliomee, Hermann. *Die Afrikaners: 'n Biografie* [The Afrikaners: A Biography]. Cape Town: Tafelberg, 2004.
- Kamfer, Ronelda S. *Noudat slapende honde* [Now that Sleeping Dogs]. Rogge Bay: Kwela Books, 2008.
- Kannemeyer, J. C. *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004* [Afrikaans Literature 1652–2004]. Cape Town and Pretoria: Human & Rousseau, 2005.
- Keyser, Gawie. "Hy verpersoonlik eerlikheid" [He Personifies Honesty]. *Afrikaans vandag* [Afrikaans Today] 6.2 (March 1999): 16.
- Komrij, Gerrit. "Woord vooraf" [Introductory Word]. *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte* [Afrikaans Poetry in a Little More Than a Thousand Poems]. Comp. Komrij. Amsterdam: Bakker, 1999a. 5–9.
- Komrij, Gerrit, comp. *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte* [Afrikaans Poetry in a Little More Than a Thousand Poems]. Amsterdam: Bakker, 1999b.
- Marais, Danie. "Konflik in 'n kanon" [Conflict in a Canon]. *By* [Supplement] 12 October 2013: 5.
- Odendaal, B. J. "Tendense in die Afrikaanse poësie in die tydperk 1998 tot 2003" [Trends in Afrikaans Poetry in the Period 1998 to 2003]. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis* [Perspective and Profile: A History of Afrikaans Literature]. Ed. H. P. van Coller. Vol. 3. Pretoria: Van Schaik, 2006. 105–148.
- Odendaal, Bernard. "Chokers en survivors (Nathan Trantraal)" [*Chokers and Survivors* (Nathan Trantraal)]. *Versindaba*. 2013a. <http://versindaba.co.za/2013/06/26/resensie-chokers-en-survivors-nathan-trantraal> (6 November 2014).
- Odendaal, Bernard. "Klawerjas (Adam Small)" [*Jack of Clubs* (Adam Small)]. *Versindaba*. 2013b. <http://versindaba.co.za/2013/10/21/resensie-klawerjas-adam-small> (6 November 2014).
- Odendaal, B. J. "Omgangsvariëteite van Afrikaans in die digkuns sedert Sestig" [Colloquial Varieties of Afrikaans in Poetry since the 1960s]. *Stilet* 27.2 (2015): 32–62.
- Opperman, D. J. *Digtters van Dertig* [The Poets of the Thirties]. Cape Town: Nasionale Boekhandel, 1953.
- Opperman, D. J. *Naaldekokker* [Needle-Case/Dragonfly]. Cape Town: Tafelberg, 1974.
- Roodt, P. H. "Rondom die literatuur en kritiek van die tagtigerjare" [On the Literature and Criticism of the Eighties]. *Stilet* 3.1 (1991): 1–20.
- Sanderson, Stewart. "Poems Chiefly in the Scottish Dialectic: Scots Poetic Translation and the Second Generation Modern Scottish Renaissance (c.1940–1981)." MPhil(R) thesis. University of Glasgow, 2012.
- Schneibel, Gerhard. "Dialect Poetry in Translation Connects Regional Cultures across Europe." *Deutsche Welle*. 2009. <http://www.dw.de/dialect-poetry-in-translation-connects-regional-cultures-across-europe/a-4778206> (7 November 2014).
- Steyn, J. C. "Ons gaan 'n taal maak": Afrikaans sedert die Patriot-jare ["We're Going to Create a Language": Afrikaans Since the Years of *The Patriot*]. Pretoria: Kraal, 2014.
- Trantraal, Nathan. *Chokers en survivors* [Chokers and Survivors]. Rogge Bay: Kwela Books, 2013.

- Trantraal, Nathan. "Skryf 'it soes jy praat" [Write It Like You Say It]. *LitNet*. 2014. <http://www.litnet.co.za/Article/poolshoogte-skryf-i-soes-jy-praat>. (7 November 2014).
- Van Coller, H. P., and B. J. Odendaal. "George Weideman (1947–)." *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis* [Perspective and Profile: A History of Afrikaans Literature]. Ed. Van Coller. Vol. 2. Pretoria: Van Schaik, 1999. 764–785.
- Van de Rheede, Ikey. "Kommentaar oor enkele aspekte van 'Kleurling-Afrikaans'" [Comments on Some Aspects of 'Coloured Afrikaans']. *Standpunte* [Points of View] 36.6 (1983): 30–37.
- Van der Merwe, C. N. *Tromboniusdagboekenkaart: 'n Boerneef-boek* [Trombonedaryandmap: A Boerneef Book]. Cape Town: Tafelberg, 1981.
- Van Vuuren, Helize. "Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960–1997)" [A Perspective on Modern Afrikaans Poetry (1960–1997)]. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis* [Perspective and Profile. A History of Afrikaans literature]. Ed. H. P. van Coller. Vol. 2. Pretoria: Van Schaik, 1999. 244–304.
- Van Wyk, Steward. "Die Groot Small – oor die lewe en werk van Adam Small" [The Great Small – on the Life and Work of Adam Small]. *LitNet*. 2007. <http://www.litnet.co.za/die-groot-small-oor-die-lewe-en-werk-van-adam-small/> (22 February 2017).
- Van Zyl, Wium. "Innie skylte vannie Jirre (Hans du Plessis)" [*In the Shelter of the Lord* (Hans du Plessis)]. *Die Burger* [The Burgher] 16 July 2001: 9.
- Weideman, George. "My straat en anne straat-poems (Loit Sôls)" [*My Street and Other Street Poems* (Loit Sôls)]. Radiosondergrense. 7 June 1998. Typescript supplied to the author.
- Willemse, Hein. "'n Inleiding tot buite-kanonieke Afrikaanse kulturele praktyke" [An Introduction to Extra-Canonical Cultural Practices in Afrikaans]. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis* [Perspective and Profile: A History of Afrikaans literature]. Ed. H. P. Van Coller. Vol. 2. Pretoria: Van Schaik, 1999. 3–20.

**Bernard Odendaal** teaches creative writing at the North-West University in South Africa. He is a rated South African researcher, a published poet, and a writer and translator of song texts used in various shows. His scholarly publications include fifty peer-reviewed journal articles and book chapters. A collection of his essays and column contributions were published in book format in 2016.

Lin Chen

# Hu Shi and the Birth of “New Poetry”: A Critique

**Abstract:** Almost exactly a hundred years ago, Hu Shi, a standard-bearer of the cultural movement that transformed modern China, “invented” what is still anachronistically called “new poetry.” Riding on recent waves of revisionary thought regarding the literary revolution launched by Hu Shi, this essay revisits his conception of new poetry by identifying the problems in his application and reception of Western intellectual currents and literary history that are still largely neglected in contemporary discussions. It argues not only that Hu Shi drew his criteria for a modern style more from Darwinism and Wordsworth than from the imagists, with whom he is often compared, but that he followed English prosodic precepts that are alien to the Chinese language too closely. To achieve greater success, new poetry must – so the essay argues with the help of Mu Dan’s modernist performance – try to transcend linguistic and formalist considerations à la Hu Shi and focus instead on the provision of greater intellectual pleasure: new content, for sure, but also more complex, more intellectually challenging modes of presentation that can satisfy the spiritual and emotional needs of the modern world.

**Keywords:** Chinese prosody, Hu Shi, literary Darwinism, Mu Dan, new poetry, poetic revolution, poetry and prose, William Wordsworth

It is a hundred years since Hu Shi 胡适 (1891–1962), the father of modern Chinese poetry, launched his poetic revolution in 1917 as a central part of what has come to be known as the New Culture Movement. Over that period of time, what started out as a breed of poetry frowned upon by the cultural elite has not only secured a place in the pantheon of modern literary forms but has also become the only form of poetry officially recognized in China. However, despite the nearly complete institutional dominance of new poetry, traditional poetry has not died out. On the contrary, it has retained a popular support base, and even gained advocates among today’s scholars and critics. As evidence of popular enthusiasm for traditional poetry, one might cite a recent CCTV (China Central Television) show, the *Chinese Poetry Conference*, a competition of poetry recitation and comprehension, aired during 2017’s Spring Festival holiday. Watched by more people than other prime-time broadcasting, it quickly became a national hit. Among its hundred or so participants were, according to *Xinhua News*, “a farmer living with cancer, an old man who repairs bicycles, some primary school kids and even foreigners” (Mu



2017). Is the same imaginable for what is still anachronistically called “new poetry”?<sup>1</sup>

Of course, public recognition is one thing, and the quality of the thing to be recognized is another. But there is no denying that new poetry is still on the lookout for masters, for its own Lu Xun 鲁迅 (1881–1936) and Zhang Ailing 张爱玲 (1920–1995), who can not only aspire to domestic and international recognition and respect, but stand up as equals to the literary giants of the past. Why is it, the notable poet and scholar Zheng Min once wondered, that “modern Chinese literature, with thousands of years of poetic history behind it, has been unable to produce internationally recognized great works or great poets” (Zheng 1993, 5)?<sup>2</sup> Chinese intellectuals debated questions like this a quarter of a century ago, but there still seems to be no critical consensus about the exact relationship between new poetry and its classical predecessor.

To help a modern-day audience gain a deeper understanding of the controversy surrounding new poetry, I will revisit in this essay the relevant theories and ideas of its first champion, Hu Shi. This is necessary because, even though there have already been several waves of revisionary thought over the past century regarding the soundness of Hu Shi’s reformist agenda and the merit of his poetic writings,<sup>3</sup> it is only fairly recently that we have become aware of the whole range of problems in his reception of the Western literary history and intellectual currents that directly or indirectly inspired the vernacular movement. In his writings of the late 1910s, for example, Hu Shi repeatedly referenced Dante and the Italian Renaissance as an analogous case and model for his own time. However, as Gang Zhou has recently informed us, “this assessment of the linguistic shift in the Italian Renaissance,” along with its view of Dante as an anti-Latin hero, is a misrepresentation, a total myth that “says more about [Hu Shi’s] vision of Chinese literature than it does about its Italian model” because “the Italian poet would

---

1 Although “vernacular poetry” or “modern Chinese poetry” might be more accurate and less confusing, I use “new poetry” as a technical term following the practice of modern Chinese scholars. I will drop the scare quotes around it in the rest of this essay.

2 All translations in this essay are my own unless otherwise noted.

3 For a brief sample of early negative opinions concerning new poetry, see Yeh (1991, 22). Notably, in the same period, many pioneers of new poetry switched to writing poetry in the old style after a short period of experimenting in the vernacular. One major example is Lu Xun, whom Hu Shi invited to vet his new poems, and whom Hu Shi once praised, along with his brother Zhou Zuoren, for writing the most unconventional style of new poetry. In a conversation with Edgar Snow, the chief Western reporter on the Communist movement in China in the years before it achieved power, Lu Xun allegedly expressed his dissatisfaction with the new poetry of his day with the verdict that even its best writings “have little to commend them [...] so far China’s modern poetry has had little success” (quoted in Li 2015 [1994], 2).

never have condemned Latin as a dead language in the way Hu and his fellow May Fourth writers condemned classical Chinese” (Zhou 2011, 59).

In this essay, I would like to continue this revisionary trend by focusing on other sources of influence on Hu Shi’s conception of vernacular poetry that have not yet received due attention in the recent reassessment. I will consider, first of all, his evolutionary view of literary history and its relationship to the vernacular movement, and then proceed to evaluate his specific reformist agenda, particularly his effort to prosify poetry, in light of William Wordsworth’s revolutionary poetics as well as the insights that emerged from Coleridge’s critical reception of it. My goal in doing so is twofold. The immediate aim is to debunk the myth, still widely current among Chinese scholars and Western writers, of Hu Shi’s debt to imagism,<sup>4</sup> and restore balance in considerations of the extent to which Hu Shi (and by extension, new poetry) was influenced by Western ideas and models. But, more importantly, I also intend to use this largely neglected link between British Romanticism and modern Chinese literature as an opportunity to reflect on the extravagance of the vernacular movement and, based on that critical reappraisal, to suggest a style of new poetry – one that first flourished in the 1940s – that I believe has the greatest promise of success with the reading public.

## 1 Literary Darwinism

Let me begin this revisionary journey by reconsidering Hu Shi’s theoretical justifications for new poetry. The poetic revolution he launched in 1917 is fundamentally a revolution of language and poetic form. To modernize Chinese poetry, for Hu Shi, is essentially to vernacularize it – that is, to substitute *baihua* (plain or colloquial speech) as the new medium for poetic composition for *wenyan* (patterned or ornamented language), which has been in use for thousands of years. But why must this linguistic shift take place? Hu Shi’s answer is not hard to find. In numerous essays from this period, he applied the evolutionary theory of literature to vernacular poetry and regarded literary history as an inexorable process of transmutation and self-improvement. While this evolutionary idea is not entirely

---

<sup>4</sup> Hu Shi’s contemporary critics, especially those that are Western-educated, seemed convinced that Hu Shi was merely copying the new trends in contemporary Western poetry, especially *vers libre* and imagism. See Zhao (2003 [1935], 2: 129, 289). This connection was given its definitive formulation by Liang Shiqiu a few years later, and has been repeated ever since, with or without acknowledgement of its source, by scholars and writers to this day. For an example of its international circulation, cf. Weinberger (2009, 24). For an insightful account of why it is problematic, see Yeh (1991, 56–58).

new in traditional Chinese literary thought, there can be no denying that its revival in the early twentieth century has much to do with China's reception of European intellectual currents and ideas, chief among which is Darwinism as it was applied to the study of cultures and societies. Hu Shi's unique achievement in his reception of these Western ideas lies in his reconfiguration of them as a tool in the fight for literary reform.

From an evolutionary perspective, Hu Shi was convinced that literature, instead of being governed by immutable laws found in canonical works of the past, is in a process of constant formal evolution. His new slogan, repeated in virtually every public presentation of this idea, is that "every age has its own literature" (Hu 1998, 2: 7, 27, 126). Simple and straightforward though this might seem, it actually requires some explaining. In the most limited sense, it refers to the historical evolution of major literary forms such as poetry (Hu 1998, 3: 74, 2: 137–138). It is important here to distinguish the innovative from the traditional. Although the notion of literature is European in origin, imported into Chinese culture by way of Japan in the early twentieth century, the notion that literature evolves into different and more complex forms has its roots in the indigenous tradition: Hu Shi's phrasing can be traced back to the mid-Qing classical scholar Jiao Xun 焦循 (1763–1820).<sup>5</sup> Hu Shi's innovation in his restatement of this idea lies in his attempt to associate it with his discovery and elevation of a vernacular tradition that had existed for roughly a thousand years, one that first emerged in the short vernacular poems of the Tang, established itself during the Song in the form of the recorded speeches and correspondences of Buddhist masters and neo-Confucian scholars, flourished in the drama of the Yuan, and culminated in the classical prose fiction of the Ming and Qing. In Hu Shi's highly dichotomized, macrohistorical view, this vernacular tradition has in the last thousand years or so been constantly enmeshed in a struggle for existence against the orthodox tradition of classical poetry and prose, and is finally winning the battle.

Thus, it seems, Hu Shi's real justification for new poetry lies in his interweaving of these two distinct strands in his thought. On the one hand, the law of literary evolution makes it inevitable that Chinese poetry, as it stood around the turn of the century, must evolve away from its classical forms; on the other hand, the historical rise of the vernacular as a literary medium sets the direction of poetry's further development. Classical Chinese is dead, as Hu Shi repeatedly claimed, while the vernacular is full of life. To revive Chinese literature, it is thus incumbent upon modern Chinese writers to carry forward this ascendant tradition by

---

<sup>5</sup> For a full discussion of Jiao Xun's view both in its immediate cultural context and from a macrohistorical perspective, see Zhou (2000, 21–25).

vernacularizing poetry. Is not the very persistence of vernacular literature in the last thousand years despite the contempt and resistance of orthodox Confucians an indication of the vibrancy and popularity of this linguistic medium and a promise of its eventual success?

Not necessarily. For one thing, it is not clear how the two distinct conceptions of literary evolution mentioned earlier can be legitimately combined to advance the project of vernacular poetry. Full theoretical support for vernacular poetry would surely require a discussion of whether traditional Chinese poetry also shows a clear tendency toward vernacularization in the course of its development, as well as an explanation of why vernacular poetry ought to be the immediate and sole aim for Chinese poetry moving forward. Have we exhausted all means of accommodating the vernacular in traditional forms? What is the justification for totally disregarding conventional boundaries of poetic form? This is one set of unanswered or imperfectly answered questions.

There is another. The theory is self-defeating when it comes to vernacular poetry. If, as Hu Shi pointed out, vernacular literature did originate as small pieces of poetry in the Tang, was realized primarily through recorded sayings and letters of religious teachers and philosophers in the Song, and found its most adequate expression in the drama and fiction of the Ming and Qing, should we not say that time’s arrow has been steadily pointing away from poetry, that, in an evolutionary perspective, poetry as a kind of literature is unfit for the modern age? Of course, we need not be so crude and crass as to think that the birth of a new literary form would instantly render pre-existing forms obsolete. Nevertheless, it is inconceivable that a major formal innovation in literary history is not accompanied by a reshuffle of the literary system to better reflect the relative strength of each literary form. In this connection, “Every age has its own literature” would actually mean “every age has its own *kind of* literature.” Might not this explain, at least in part, new poetry’s marginal status in the spiritual life of contemporary Chinese, its lack of success in the fight for public and international recognition against other forms of literature such as modern fiction?

## 2 Romantic inspiration

A useful weapon though evolutionary theory no doubt is, there is no guarantee that it will not misfire. But this need not mean that new poetry might not be justifiable on other grounds. At this point, I would like to shift gears and consider an important historical precedent, the revolution in English poetry launched by William Wordsworth around the turn of the nineteenth century, and indicate the extent to which that earlier poetic movement – not the various contemporary lit-

erary movements in Western Europe which Hu Shi was not infrequently accused of copying – was inspirational for Hu Shi. In doing so, my aim is not so much to argue that Hu Shi’s project is merely derivative, or that it should be understood merely in Romantic terms, as it is to shed light on its rashness and prematurity, which might then help us answer some of the unresolved questions about new poetry that persist to this day.

There is clear evidence that Hu Shi knew Wordsworth’s poetry since his student days (Hu 1998, 3: 71). Later, in the important essay “On New Poetry” (1919), he singled out Wordsworth along with Victor Hugo as inspirational sources for his attempt to revolutionize language and literary form (Hu 1998, 2: 134). If we take this simply as an honourable mention, we will surely have underestimated the affinity between Wordsworth’s poetic agenda and what Hu Shi set out to do for Chinese poetry. In the preface to his collection of vernacular poems, the first ever in the language, which he modestly yet aptly dubbed *Changshi ji* [Experiments], Hu Shi locates the main problem with the poetry of his day in its lack of meaningful content (*zhi* 质) and its fastidiousness about literary form (*wen* 文). As a remedy, he proposes three things: “first, write with substance; second, emphasize grammar; third, when there is need for the language of prose, do not deliberately avoid it,” all of which will become the central tenets of the 1917 manifesto for new poetry: “Some Modest Suggestions for Literary Reform.” Nothing here looks suspicious. The *wen-zhi* dichotomy is ultimately derived from the Confucian characterological tradition. The call for the use of prose for poetic purposes had been heard before. Eminent poets of the past such as Du Fu 杜甫 (712–770) and Bai Juyi 白居易 (772–846) had done exactly that in their poetic writings, and, as in the case of Han Yu 韩愈 (768–824), one’s entire reputation as a poet could be founded on the incorporation of prose language into poetry.

But Hu Shi moved on. Citing as illustrations poems by Bai Juyi and Li Shangyin 李商隐 (ca. 813–858), he concludes that “the language of poetry does not differ from that of prose, just as the grammar of poetry is no different from that of prose” (Hu 1998, 3: 73). With this remark, he has boldly entered Wordsworthian territory, for one will have to search very far in traditional Chinese literary thought to find anything remotely as radical as this. Taking the cue from Hu Shi’s “confession” in various places, recent Chinese scholarship tends to see the emergence of new poetry, especially its receptiveness toward the language of prose, as a contemporary revival of poetic styles that flourished in the Song (Ge 1989, 194–232; Li 2015 [1994], 77–89; Zhong 2005, 99–101). This is true up to a point; it is worth noting, however, that there is still a vast distance between “writing poetry in the style of prose” (*yi wen wei shi* 以文為詩), as the Tang poet Han Yu and his followers in the Song were said to do, and Hu Shi’s denial of any difference between the two, linguistically or grammatically. We would have missed a genuine source of Hu

Shi’s radicalism as a literary reformer if we were to focus exclusively on Chinese traditions and practices.

However, just as he “creatively” misread Dante and the Renaissance as a trope for understanding the New Culture Movement of China, Hu Shi also ignored important parts of Wordsworth’s theory as set forth in his famous prefaces to the *Lyrical Ballads*. It is these areas of difference that will make the Chinese literary reformer’s excesses evident. Unlike Hu Shi, who has virtually no reservations about the use of vernacular, Wordsworth’s attempt to level the ground between poetry and prose, his push for an alignment between the language of poetry and actual human speech, is everywhere permeated with a sense of poetry as a distinct literary medium. This new language of poetry, according to Wordsworth, must be “purified [...] from what appear to be its real defects, from all lasting and rational causes of dislike or disgust.” It must be “a selection,” not a direct record, “of the language really spoken by men”; “this selection” must be made “with taste and feeling,” which “will of itself form a distinction [...] and will entirely separate the composition from the vulgarity and meanness of ordinary life”; and it will require the super-addition of metre, which will render the resulting composition “altogether sufficient for the gratification of a rational mind” (Wordsworth 1974, 1: 157). Ordinary “language really spoken by men” turns out to be really not so ordinary.

But what “defects” must be screened out in the selection process? What principles should one follow in language selection? Wordsworth has no clear answer to these questions due, perhaps, to his partial blindness to the full implications of his qualifying remarks. It took no less than a critical genius as well as the poet’s estranged friend, Samuel Taylor Coleridge, to sort things out for us. It should be noted in passing that Romantic criticism played a far from trivial role in the initial critical backlash against Hu Shi’s project. In his review of *Changshi ji* published in the magazine *Xueheng* 学衡, a major organ of cultural conservatism at the time, Hu Xiansu quoted extensively from Romantic critics, especially Coleridge, to buttress his criticism of Hu Shi’s poetic writings. Had he intuited the affinities, in theory at least, between Hu Shi and Wordsworth, and their significance for a critical evaluation of vernacular poetry (Zhao 2003 [1935], 2: 276, 282–283)?

In his *Biographia Literaria*, Coleridge showed support for Wordsworth’s attack on poetic diction, but he refused to go so far as to idealize, with Wordsworth, the “language of low and rustic life.” According to Coleridge, such a language, when “purified from all provincialism and grossness” and “made consistent with the rules of grammar, [...] will not differ from the language of any other man of common-sense, however learned or refined he may be.” Coleridge called this purified common language “ordinary,” rather than “real,” a “*lingua communis*” shared by all styles of writing. Therefore, for Coleridge, the real question pro-

voked by Wordsworth's unfortunate equation of poetry with prose is not what poetry and prose have in common, lexically or otherwise – whether, that is to say, the same words and sentences can be equally pleasing in poetry as in good prose (of course they can) – but:

whether there are not modes of expression, a *construction*, and an *order* of sentences, which are in their fit and natural place in a serious prose composition, but would be disproportionate and heterogeneous in metrical poetry; and vice versa, whether in the language of a serious poem there may not be an arrangement both of words and sentences, and a use and selection of [...] *figures of speech*, both as to their kind, their frequency, and their occasions, which on a subject of equal weight would be vicious and alien in correct and manly prose. (Coleridge 1983, 2: 52; emphasis in original)

To both of these questions, Coleridge's answer is an unequivocal “yes.” From his critical vantage point, Wordsworth's error lies precisely in placing an exclusive emphasis on the overlap between poetry and prose, while ignoring where they differ, not lexically, but syntactically and rhetorically. It is in the “order” or “arrangement” of words and sentences, in the “use and selection” of figurative language that each style of writing is found to be different from the other.

### 3 New rhythms or “substance”?

In comparison with his Romantic predecessors, it should be clear that Hu Shi went much further in his revolutionary pursuit and showed less patience for theoretical reflection. As a poetic revolution, the vernacular project seems on the whole very proud of its ideals – the faith in the superiority of the vernacular as a poetic medium, the call for liberation from all constraints on poetic form, the categorical rejection of established literary practices – but short on consideration of poetry as a distinct style of writing. And when Hu Shi did, a few years later, come to think constructively about the kind of poetry he would like to bring into existence, his actual recommendations seem rather unoriginal. For example, good poetry, said Hu Shi, must be “concrete,” must deal in sensuous particulars, not vague generalities; it must use “fresh and moving images” (Hu 1998, 2: 145–146). Do Chinese poets, nourished in a tradition that distinguishes itself by its use of imagery, really need reminding of that?

However, obvious as these recommendations may seem, there is one thing in Hu Shi's critical repertoire that does deserve critical attention: namely, his call for new rhythms, made in the important essay “On New Poetry” (1919). Rejecting the artificiality of end rhymes and traditional patterns of intonation, Hu Shi wanted new poetry to follow “the natural rhythm of the voice” and create a “natural har-

mony among the words of each sentence” (Hu 1998, 2: 141). That is, instead of the regular patterns of tones, usually an alternation of level and oblique, and of end rhymes, that govern the writing of much classical poetry, new poetry was to aim to create a pattern of stress, of strong and weak, as in English poetry, and to make careful use of such musical devices as alliteration, repetition, and internal rhyme to harmonize its language. This, in my view, constitutes Hu Shi’s best effort at fashioning a new poetic form. But it also poses challenges and difficulties that were, and will continue, to bedevil new poetry throughout its course of development.

First, vernacular poetry may strive to imitate and approximate the accentual rhythms of, say, English poetry, but I doubt it will ever fully reproduce them. This is so because, unlike accentual languages such as English, Chinese is fundamentally a tonal language. Stress is not something that comes “naturally” to it, but is faintly heard when a poem is recited in a particular manner. Yes, with the vernacular it becomes much easier to construct longer, more fluid, more syntactically complex sentences; yes, like modern English-language poetry a line of vernacular Chinese poetry can be analysed into quasi-metrical units of oftentimes unequal length, as formalists such as Xu Zhimo 徐志摩 (1897–1931) and Wen Yiduo 闻一多 (1899–1946) later attempted; but I doubt it will ever be easy to tell which syllables are stressed, for where the accent falls in a vernacular poem, if it falls at all, depends on the meaning of the words used and the whims of the person reciting them. This arbitrariness in the determination of the accentual pattern necessarily makes the freer form of vernacular poetry even more free, so much so that the line between its rhythms and prose rhythms would hardly seem to exist. This lack of formal restraint, as Michelle Yeh also acknowledged, is the “biggest challenge facing modern Chinese poetry. [...] How is it to be recognized as poetry? Without the time-revered literary and structural features of classical poetry, how do modern poets justify their works as poetry?” (Yeh 1991, 22).

Another feature of the vernacular will also make this distinction hard to maintain. Unlike classical Chinese, which is largely a language of words of one syllable, the modern vernacular is most commonly bisyllabic and not infrequently polysyllabic. Differences in the medium demand a change in prosody. When the medium is predominantly monosyllabic, it is only natural that the resultant poetry evolves a prosodic system that is syllabic. The most important metrical feature of classical poetry is not the pattern of tones, as Hu Shi and many other champions of new poetry seem to think, but the number of syllables in each line. Hence the development of traditional Chinese poetry along the lines of syllabic expansion, with each small increase in line length, each added syllable or two – from four to five, from five to seven – resulting in a tremendous expansion of the new form’s expressive power. The line of demarcation between poetry and prose can-



not be more clearly drawn. Furthermore, the monosyllabic character of classical Chinese also ensures that the lines of classical poetry do not stretch beyond a reasonable limit. This is because, when each word is one syllable and means one thing, it is easy for classical poetry to be astonishingly condensed, to display a richness of meaning hardly imaginable in a different linguistic medium – hence, the economy of its language, the order and symmetry of its sound and shape, and its semantic compactness and concentration. When the polysyllabic vernacular becomes the dominant medium, it will be extremely difficult to retain and reproduce those very same qualities that distinguish classical poetry, qualities that have turned it into an object of love and admiration for both a general audience and the most sophisticated readers at home and abroad.

These are probably some of the necessary losses when the modern vernacular replaces classical Chinese as the new medium for poetry. Does this mean, however, that new poetry is a doomed venture, and that its advocates are all fighting for a lost cause? That would be another dangerous extreme I would like to avoid, for literary practices in the last hundred years or so have proved that there can also be important gains from abandoning the traditional linguistic medium and conventional poetic forms. It is merely that these gains have not become sufficiently entrenched to have a general and lasting impact in the larger cultural realm. This is perhaps in part due to the lack of conceptual clarity or artistic purpose on the part of the practising poets; it might also have much to do with the complex political realities and ideological forces that dominated the cultural scene in twentieth-century China, and also, possibly, with certain tendencies within the classical tradition, such as the use of emotions and doctrinal simplicity, that refuse to go away in the modern age.

In the absence of a critical consensus let me try to articulate an aspect, arguably the most important for the modernization of Chinese poetry, that is remarkably missing from Hu Shi's theorization of new poetry: namely, a new orientation for the "substance," not just the form, of poetry, a new way of coming to terms with modern reality, with all its novelty, richness, and complexity, in order to give it poetic life and meaning. This call for new contents and a new mode of presentation might seem unrelated to the shift in linguistic medium that literary reformers such as Hu Shi sought to bring about in the initial stage of the evolution of new poetry; but it is in fact a consequence of it – in a rather subtle way that may have escaped the attention of most writers and critics even today. The connection will become much easier to see when we realize the full significance that the modern vernacular is by definition a medium of prose (the term "prose" is from Latin *prosa oratio* meaning "straightforward or direct speech"). When Hu Shi and his like attempted to repurpose it for the writing of poetry, they were not fully aware that what they were pushing for is nothing but a kind of prose poetry. What this means

is that, notwithstanding the honourable efforts of the formalist poets, new poetry is bound to be somewhat prosaic in terms of its medium. Nevertheless it still views itself primarily as poetry, or at least aspires to be. What makes it poetic then? What is there to offset the earthiness of its prose medium? What about the higher forms of pleasure that we normally expect from poetry? My answer is: not just the traditional repertoire of heightened imagery, musical rhythm, and emotional effects to which Hu Shi’s thought – and that of many others – was confined, but a new depth of thought, a new level of abstraction, complexity, and difficulty, achieved through engagement with a new reality and experience that has been described as “modern.” Those familiar with literary modernism in the West can see that this is very much in the spirit of modern Western poetry, but with a crucial distinction: while the Western quest for difficulty and abstraction à la T. S. Eliot or Wallace Stevens was mainly conceived as an effort to bring poetry into alignment with the complexity of modern civilization, the same imperative in the case of Chinese poetry must be understood as simultaneously necessitated by the adoption of the vernacular as a medium of poetry.

## 4 Coda: An illustration

In the closing pages of this essay, let me briefly illustrate this point with an example: a sequence of “Eight Poems” (1942) on the theme of romantic love by Mu Dan 穆旦 (1918–1977), more widely known in China for his translations of Pushkin, Byron, Shelley, Keats, Eliot, and Auden than for his own poetry. Like Hu Shi, Mu Dan was partly US-educated, with an MA in English from the University of Chicago, but unlike the father of new poetry, he is a distinguished new poet in his own right who has yet to gain a public reputation that matches his achievement. “Eight Poems” represents Mu Dan at his best. Below is the first, and the only one I will analyse here, as rendered into English by the author himself:

Your eyes have seen this disaster of fire,  
 You see not me, though I am enkindled by you.  
 Ah, that which is burning is but mature years,  
 Yours and mine. We are separated like mountains!

In the process of Nature’s metamorphosis,  
 I happen to love a temporary piece of you.  
 Though I weep, burn out, burn out and live again,  
 Dear, it is only God playing with himself.<sup>6</sup> (Mu Dan 2006, 1: 81)

---

6 For another translation of “Eight Poems,” see Yeh (1992, 79–80).

At first sight, this looks very much like an English poem. Its stanzaic form, use of enjambement, and conceptual framework all make it identifiable as such. If we dig deeper, it will not be difficult to see that all the rhetorical machinery of modernist poetry is also at work: paradox, ambiguity, irony, and symbolism. For the speaker, love is paradoxical not only in the sense that it is self-destructive, a “disaster of fire,” but also because it is accompanied by a disparity of vision: you can see the fire that burns me, but “you see not me.” That is, the speaker feels split between his external self on the one hand, which is perceivable by others, linked to the “mature years” that burn in a state of love, and his internal self on the other, which has no outward manifestation and can only be known subjectively. But he is not alone in this situation; the other is also implicated, for the mature years are also “yours,” perhaps no less flammable than “mine.” This is why it makes sense for “me” to say later that “I” only love “a temporary piece of you”: your physical self that is always “in the process of Nature’s metamorphosis.” This could be a source of considerable anxiety for the speaker – perhaps “temporary” really indicates the duration of their relationship – but in acknowledging nature’s reign over the changing self, the speaker also implies that the physical dimension of “you” may not be all there is about “you.” Might not the self have an otherworldly dimension as well, one located outside the jurisdiction of nature and time? That is not unlikely, given the religious frame of reference introduced at the end with the mention of “God.” But there one feels more deflated than hopeful. Instead of finding meaning in the strife of love, the speaker has only come to recognize his status as God’s plaything with no agency, no sense of purpose or direction. On second thoughts, however, it seems ironic that it is, after all, the speaker who has attained this understanding. When the earthly afflictions of love are juxtaposed with divine levity, nonchalance, and solipsism, it is unclear whether the speaker means to glorify God at all. Regardless of intention, it is important to note that the poem does not answer these questions for us. All it does is show us the changes love can make in the life of the mind and invite us to ponder its marvellous intricacy as it affects us.

This is the poem’s main area of strength. It successfully captures a fundamental human experience that is not only very realistic and easy for the modern reader to relate to, but also deeply gratifying intellectually. Perhaps to native eyes and ears attuned to the tonal rhythms and elevated diction of classical poetry, the prosaic qualities of Mu Dan’s vernacular – far less obtrusive in English than in the Chinese original – may be a source of dissatisfaction. For cultural outsiders in search of local colour, of an exotic experience qualitatively different from that provided by Western modernist poetry, the poem’s universalizing tendencies, its deft erasure of cultural identity, may be another regrettable flaw. But if these imperfections exist for real and not just in the eye of the beholder, they are more

than compensated for, in my view, by the poem’s metaphysical and psychological depth, by its ability to tap into the hidden strengths of the human mind and heart and present them in a manner that speaks effectively to modern sensibilities.

If these reflections are not entirely off the mark, what we witness here is a rare striking of the balance between medium and substance that I argue is required by the linguistic shift that happened to Chinese poetry in the modern period. I will leave it up to the reader to decide whether it is the only pathway to new poetry’s future success. But, however one answers the question, there is perhaps no better time than now, as new poetry has just celebrated its centenary, for those of us who are concerned about its future to take stock of what it has accomplished in the last hundred years, and especially of where it has faltered theoretically as well as practically, in a manner that is candid and free from political and ideological interventions, in order to recover at least part of the cultural significance traditional Chinese poetry once enjoyed among its readers.

## Works cited

- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Ed. James Engell and W. Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Ge, Zhaoguang. *Hanzi de mofang* [The Written Chinese Character as a Rubik’s Cube]. Hong Kong: Zhonghua shuju, 1989.
- Hu, Shi. *Hu Shi wenji* [Hu Shi’s Collected Works]. 12 vols. Beijing: Peking University Press, 1998.
- Li, Yi. *Zhongguo xiandai xinshi yu gudian shige chuantong* [Modern Chinese Poetry and the Classical Poetic Tradition]. 1994. Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2015.
- Mu, Xuequan, ed. “Xinhua Insight: Televised Poetry Contest Brings Promise of Literary Spring.” *Xinhuanet.com*. Xinhua News, 9 February 2017. [http://www.xinhuanet.com/english/2017-02/09/c\\_136044716.htm](http://www.xinhuanet.com/english/2017-02/09/c_136044716.htm) (10 April 2017).
- Mu Dan [Zha, Liangzheng]. *Mu Dan shiwen ji* [The Collected Poetry and Prose of Mu Dan]. Comp. Li Fang. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2006.
- Weinberger, Eliot. *Oranges and Peanuts for Sale*. New York: New Directions, 2009.
- Wordsworth, William. *The Prose Works of William Wordsworth*. Ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser. 3 vols. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- Yeh, Michelle. *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Yeh, Michelle, trans. *Anthology of Modern Chinese Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Zhao, Jiabi, ed. *Zhongguo xinwenxue daxi 1917–1927* [A Compendium of Chinese New Literature, 1917–1927]. 10 vols. Shanghai: Shanghai wenyi, 2003.
- Zheng, Min. “Shiji mo de huigu: Hanyu yuyan biange yu Zhongguo xinshi chuanguo” [A Fin-de-Siècle Retrospect: the Transformation of the Chinese Language and the Creation of Chinese New Poetry]. *Wenxue pinglun* 3 (1993): 5–20.
- Zhong, Junhong. *Hu Shi xinshi lilun piping* [A Critique of Hu Shi’s New Poetry Theory]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2005.

Zhou, Gang. *Placing the Modern Chinese Vernacular in Transnational Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Zhou, Xunchu. "Wenxue 'yidai you yidai zhi suosheng' shuo de zhongyao lishi yiyi" [The Great Historical Significance of the Saying That, Where Literature is Concerned, "Every Age Has That Which Makes It Distinctive"]. *Wenxue yichan* 1 (2000): 21–32.

**Lin Chen** is currently a senior lecturer for the Writing Program at New York University Shanghai. The main focus of his research is on literary relations between China and the West. He holds a PhD in Comparative Literature from the University of Washington.

Yulia Dreyzis

# The Quest for Bilingual Chinese Poetry: Poetic Tradition and Modernity

**Abstract:** Chinese poetic tradition presents such a self-centred system that it seems almost impossible to imagine a bilingual poet working with two languages, one of which is Chinese. It is highly significant to explore what changes in this situation (if any) one can observe in the realm of contemporary Chinese poetry with its openness to foreign influences and important shifts in the poet's persona. The first part of this exploration is an analysis of poets' critical and theoretical writing that elaborates themes of poetic language and cultural identity. These are further examined with the help of a series of interviews with poets representing different faces of multiethnic Chinese society. The result shows discrepancies between the projected identity of a globalized "Chinese poet" and the vision of a bilingual poet as one rooted in the culture of minorities. The second part is dedicated to a case study of the Australian-Chinese poet Ouyang Yu, who represents a unique case of Chinese–English bilingualism. Ouyang Yu uses several strategies for constructing his multicultural identity, maintaining an illusion that it is the reader and not the author who is an alien in need of the poet to guide him through an unfamiliar linguistic landscape.

**Keywords:** bilingualism, Chinese literature, Chinese poetry, Ouyang Yu

## 1 Bilingualism and Chineseness: Sensing the tension

When it comes to bilingualism in contemporary Chinese poetry, the researcher faces a difficult situation.<sup>1</sup> Chinese poetic tradition presents such an enclosed, self-centred system that it seems almost impossible to imagine a bilingual poet working simultaneously with two languages – one being Chinese, and the other standing for an alternative cultural pool. It is highly significant to explore what

---

<sup>1</sup> A Russian Science Foundation (RSF) grant (19-18-00429) from the Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences made this research possible. The first version of this paper was presented at the ICLA 2016 Conference in Vienna. The author would like to thank the conference's diverse audience for their feedback. The author is also grateful for the research support provided by the RHF.

changes (if any) in this situation we can observe in the realm of contemporary Chinese poetry with its apparent openness to foreign influences and the crucial shifts in the poet's persona.

Chineseness is a much-problematized notion in modern Chinese poetry (Lee 2015, 160). With its close ties to the classical poetic tradition, modern poetry has always been burdened with a presumed loss of authenticity (Yeh 2008, 13). Rey Chow observes that this kind of "habitual obsession with 'Chineseness'" might be a symptom of a "historically conditioned paranoid reaction to the West" (Chow 2000, 5). This reaction is an effect of past victimization that turns into a "megalomaniac affirmation of China" (Chow 2000, 5). The stunning result is a negative definition of Chineseness: to be Chinese means above all things to be non-Western. Chinese literary criticism only further supports and strengthens the notion of an acute need to legitimate Chinese cultural identity.

A recent debate between so-called intellectual (知识分子 *zhishifenzi*) and popular (or 民间 *minjian*) poets<sup>2</sup> also focuses on the question of whether Chinese authors should imitate their Western "masters" or write poems which are based on the quotidian, using native inspiration as their source. Such poetic nationalism drove a major poet from the border province of Yunnan, Yu Jian 于坚, to state: "I don't believe any Chinese poets can write in other languages," and "for Chinese poets, English is an infinitely second-rate language."<sup>3</sup>

The intellectuals attracted criticism for using "Western resources" – extensively quoting from J. L. Borges, J. Derrida, T. S. Eliot, M. Foucault, B. Pasternak, W. B. Yeats, and others in almost every line. *Minjian* authors, in turn, have provoked a fire of criticism for their tendency to secularize poetry, to please the taste of the masses with a particular attention to the shameful details of everyday life. These two groups have been fighting for influence and the right to dominate the Chinese poetry scene since the turn of the century. The struggle reached its peak in April 1999, during the so-called Panfeng debate 盘峰论战 (named after a hotel in Beijing where a poetry conference took place). The subsequent confrontation lasted for several months and ended only with the Longquan Poetry Conference 龙泉诗会在 Changping on 12–13 November of the same year, which the intellectuals boycotted.

---

<sup>2</sup> An extensive description of the popular–intellectual polemic can be found both in Van Crevel (2008, 399–459) and in Li Dian's article on poetic debate in contemporary China (Li 2008), so it seems unnecessary to provide it here. I will dwell only on the issues that are bound up with the perception of poetic language, sticking to Li Dian's usage of the term *minjian* as one that definitely lacks an equivalent English term.

<sup>3</sup> As quoted in an insightful article by Ouyang Yu (2007).

While the intellectuals and the *minjian*-oriented poets have a shared vision of poetic verse as a “sublimation” of the ordinary, in practice they are increasingly aware that poetic language is itself a kind of deviation. It is a parade of abnormalities, even as it aspires to let the ordinary rule. And therein lies the paradox of contemporary Chinese verse: Chinese authors see themselves both as continuators of Chinese aesthetical and philosophical traditions as well as heirs of Western philosophy and Western modernism’s linguistic experimentation. They borrow traditional techniques to create connections with classical images and the tradition of twentieth-century Chinese New Poetry.<sup>4</sup>

## 2 Bilingualism and authenticity: The projected identity

Despite the discrepancies between the two groups, both show great concern over the problem of Chineseness, or rather, what constitutes it in the contemporary poetry of China. We can see this from an analysis of critical and theoretical writing in which poets elaborate themes of poetic language and cultural identity. It is also visible in a series of forty-two interviews with contemporary Chinese poets representing different faces of multi-ethnic Chinese society, each coming from a different locality and possessing a distinct individual background. These interviews were conducted by the present author in 2015–2017, translated into Russian, and later partly published on the Russian-language blog *VerseVagrant*, which is devoted to contemporary Chinese poetry ([www.versevagrant.com](http://www.versevagrant.com)).<sup>5</sup> Among other

---

4 This term was coined during the May Fourth (1919) era to designate modern Chinese poetry that uses vernacular written Chinese instead of the classical language. The formal revolution in Chinese poetry was largely a language revolution, and even then only a revolution in some particular aspects of poetry, such as prosody and content.

5 The poets interviewed are An Qi 安琪 (b. 1969), Bai Hua 柏桦 (b. 1956), Che Qianzi 车前子 (b. 1963), Chen Dongdong 陈东东 (b. 1961), Chun Sue 春树 (b. 1983), Han Bo 韩博 (b. 1973), Han Dong 韩东 (b. 1961), He Xiaozhu 何小竹 (b. 1963), Lanlan 蓝蓝 (b. 1967), Li Heng 黎衡 (b. 1986), Li Suo 里所 (b. 1986), Li Yawei 李亚伟 (b. 1963), Liu Waitong 廖伟棠 (b. 1975), Lü De’an 吕德安 (b. 1960), Lü Yue 吕约 (b. 1972), Ming Di 明迪 (b. 1963), Sang Ke 桑克 (b. 1967), Shen Haobo 沈浩波 (b. 1976), Sun Wenbo 孙文波 (b. 1959), Tu’ao 凸凹 (b. 1962), Wang Dongdong 王东东 (b. 1983), Wang Jiaxin 王家新 (b. 1957), Wang Xiaoni 王小妮 (b. 1955), Wu Ang 巫昂 (b. 1974), Wuqing 乌青 (b. 1978), Xi Du 西渡 (b. 1967), Xiao Kaiyu 萧开愚 (b. 1960), Xiao Shui 肖水 (b. 1980), Xuanyuan Shike 轩辕轼轲 (b. 1971), Yan Li 严力 (b. 1954), Yang Li 杨黎 (b. 1962), Yang Lian 杨炼 (b. 1955), Yang Xiaobin 杨小滨 (b. 1963), Yi Sha 伊沙 (b. 1966), Yu Jian 于坚 (b. 1954), Yu Youyou 余幼幼 (b. 1990), Zhai Yongming 翟



questions, the poets were asked to answer how they perceive the future of dialectal poetry and how they assess bilingual writing rooted in Chinese.

What strikes one most are the discrepancies between the projected ideal identity of a globalized “Chinese poet” and the vision of a bilingual Chinese poet as one rooted in the culture of ethnic minorities. Most authors did not fail to mention how they have been influenced – in one way or another – by Western poetic tradition, including French symbolism (C. Baudelaire, A. Rimbaud, P. Valéry), English and American poetry of the twentieth century (W. H. Auden, E. E. Cummings, T. S. Eliot, R. Frost, A. Ginsberg, S. Plath, E. Pound), A. Pushkin, M. Lermontov, M. Tsvetaeva, A. Akhmatova, I. Brodsky, P. Celan, C. Miłosz, and many others. Many are also active as translators of poetry. Among them, Wang Jiaxin states that “we may well include foreign-language elements in our work, to bring some newness, otherness, tension to the Chinese language; that is exactly how Chinese New Poetry has always developed” (Wang 2016; my translation). He admits that this is also an impetus for his translations.

When it comes to discussing bilingual writing, poets readily perceive it as being marginal. The language that they are so actively talking about turns out to be mostly the Chinese language. This is interesting to trace in the *minjian* camp, where a particular stress – at least declaratively – is laid on dialectal language components, while the colloquial is often substituted by dialect and slang.

As the poet Tu’ao proclaims when he faces the question of whether bilingualism exists at all in contemporary China, “poets belonging to ethnic minorities write in Chinese and their native language” (Tu’ao 2015; my translation). Bilingualism in contemporary Chinese poetry, despite poets’ much greater openness to other cultures, seems available primarily within a frame of interaction with “peripheral” literature – be it the language of “small nations” (Tibetan, Miao, and so on) or a topolect (Min, Hakka, and so on).<sup>6</sup> Bilingual poets of Taiwan, who wrote in both Japanese and Chinese, mainly in the period of Japanese colonial administration (1895–1945), might present a special case, but they seem to fall out of the big picture entirely, going practically unmentioned by contemporary authors from mainland China. This situation is deeply rooted in the role of literary criticism (and metapoetic writing) in China as a tool for working out a “troubled relationship to the West” (Liu 1995, 184). As Lee Tong-King remarks, the act of legitimating Chineseness through literary criticism continues through the present age

---

永明 (b. 1955), Zhang Zhihao 张执浩 (b. 1965), Zheng Xiaoqiong 郑晓琼 (b. 1980), Zhou Lunyou 周伦佑 (b. 1952), Zhou Yaping 周亚平 (b. 1955), and Zhu Zhu 朱朱 (b. 1969).

<sup>6</sup> Here, I use Victor Mair’s terminology (1991, 7). Mair believed that the term “topolect” was the most accurate and neutral translation for the Chinese term *fangyan* 方言.

as China and Chineseness “become sites of tension in their encounter with cultural globalization” (Lee 2015, 164).

### 3 Bilingualism and multiculturalism: The case of Ouyang Yu

It is all the more interesting to consider bilingualism in a poet whose work brings together two significant traditions of verse, one of which is truly independent from China. Is such a model ever possible? What strategies should it use? We turn here to the unique case of the Australian-Chinese poet Ouyang Yu, who represents “large-scale” bilingualism where both languages in use are carriers of genuinely independent poetic traditions. To date, he is the author of seventy-three books of poetry, prose, essays, translations, and literary criticism in both English and Chinese. Since 1996, he has also edited Australia’s only Chinese literary magazine, *Otherland* 原乡 (Ouyang 2010a). From 2004 to 2013, Ouyang Yu’s poems were included nine times in the collections of *Best Australian Poetry*. His latest collection of Chinese-language verse (*Poem Not Poem* 诗非诗) was published in Shanghai in 2011, and a bilingual edition of *Self Translation* appeared in August 2012.

Ouyang Yu was born in 1955 in the Chinese city of Huangzhou, Hubei. In 1983, he graduated from the Wuhan Institute of Hydrotechnics (now part of Wuhan University), becoming a bachelor in English and American literature, and in 1989 he received a master’s degree in Australian and American literature from the East China Normal University in Shanghai. After a brief teaching period in Wuhan, he went to Australia in 1991 to obtain his PhD for a thesis on the image of the Chinese in Australian literature. After arriving in Australia, Ouyang Yu began his literary career as a poet, critic, translator, editor, and writer. He received grants and awards for his work, and held the position of research assistant at various Australian universities. From 2005 to 2008, he was also a professor of Australian literature at Wuhan University in China. Ouyang Yu joined the list of hundred most influential Melbourne residents in 2011, and made it into the top ten of the most influential writers of the Chinese diaspora (Tranter and Webby 2004).

Ouyang Yu is a highly controversial figure in Australian literature, where he is sometimes described as “the angry Chinese poet” (Ommundsen 1998). In his oft-quoted work “An Identity CV” (2004), the poet describes himself as “Australian for the last couple of years, Chinese for the first 43; unashamed of either” (Ouyang 2004a). Ouyang Yu cultivates an image of the Other that becomes at times unconvincing due to his own cultural and temporal distance from pre-mul-

ticultural Australia. In this respect, the poems accumulated in *Self Translation* present a stark contrast – by creating texts in Ouyang Yu’s native language (and out of it), the collection allows marginal identity to dissolve, dismissing the minority tag.

In line with Ouyang Yu’s confrontational strategy, his linguistic clumsiness seems intentional: English presumably is not native to the lyric subject, and it is assumed that the subject exists in a polemically defined relationship with his non-migrant addressee. The reader is encouraged to abandon restrictive cultural standards like outdated immigration policies. The same deliberate approach is present in “Song for an Exile in Australia” 流放者的歌 (1993; Ouyang 2013, 17–21), where the author deliberately uses the agrammatical “disconnected with life” and “every face of clocks” instead of the correct “disconnected from life” and “every clock face.” The collection retains this poem in its original version. By opting not to date any poems in the collection and not to mark their chronological order, Ouyang Yu includes fragments of this seemingly overcome clumsiness in his poetic diary of a “season without languages in Australia.”

Another poem, “Beautiful Death” 美丽的死 (2003; Ouyang 2013, 82–83), contains several options for transposing words in the sentence “The death of nature is most beautiful.” The lyric subject almost rolls foreign words in the mouth of his perception, repeating the original phrase many times. Strangest of all from the linguistic point of view is the middle stanza, where the subject and predicate are not consistent with each other in number, and the author plays with the Australian meaning of the word *mob*, “herd.”

This awkward freedom of Ouyang Yu’s approach, where any violation of linguistic norms serves more as a stylistic constant, is consistent with the experience which he describes as a kind of “rootlessness” (quoted in Nicholl 2013, 1). In the poem “My Two Women” 我的兩個女人 (2002) he writes:

從前的女人姓華  
 如今的女人姓澳  
 若為自由之故  
 二者皆可拋  
 [...]

My previous woman was called *hua*  
 And my current woman was called *ao*  
 For the sake of freedom  
 Both can be abandoned.<sup>7</sup> (Ouyang 2013, 172–174)

---

7 *Hua* means “China” and *ao* means “Australia.”

Explicit social themes are largely absent from the introspective lyrics of *Self Translation*, but this does not mean that they do not appear somewhere in the background. In contrast to the dramatized polylogues of the previous years, in this collection Ouyang Yu speaks “in his own voice.” If these poems are to be placed on the scale of self-reflection, with figurative description on the left and a metaphysical argument on the right, they will be located in the middle, with a slight shift to the left, for they are a combination of vivid imagery and lyrical affect.

The reverse side of this exceptional ability to construct an image is the ability to provoke. Ouyang Yu’s poem “Untitled/Because That’s the Way It Is” (1995) is deprived of a title because, as a Chinese Australian, or an Australian Chinese, he (and the reader of the poem) is caught in a gap between cultures, between languages, and thus rendered nameless.

The poetry of Ouyang Yu refuses to let anyone in – it instead maintains its central core or essential meaning in secret. This does not mean that it is intentionally obscure: at a superficial level, it is quite simple (often prosodical), not only in terms of spatial organization and construction, but also in terms of sound and tone. This provides a constant emotional tension that makes it difficult for the reader to find a way to enter its world:

it’s like trying to create a world in which to hide yourself  
 an english wor(l)d that’s neither english nor chinese  
 full of your own secret images no known words can penetrate  
 or you’d look within yourself across the boundary dividing you  
 into two uncommunicative countries, actually you look  
 from above that borderland of deeply d(m)isplaced landscapes  
 into a sky coming into its own  
 now that you are t/here  
 you are telling me again that you realise for the first and last time  
 that you don’t belong anywhere because of that big linguistic scar  
 that like a genetic racial facial feature  
 carves you into two aliens in one  
 the one that divides and rules but doesn’t belong. (Ouyang 2005, 87)

For Ouyang Yu, poetry is a language corpus which is capable of grasping an individual “I” only briefly. Poetry presents a set of frames in the constant process of translating one’s identity – a process especially important for a migrant but which constitutes, in fact, an integral part of any human experience. Ouyang Yu speaks about his deep connectedness and disunity with the land and language:

in a season without languages in Australia  
 I have lost my weight in undeveloped no-person’s land  
 like a wild devil roaming

I sow my language into the alien soil  
 where it sends forth strange flowers that no one recognises  
 and all of a sudden I find my tongue held  
 between two languages like a vice  
 in a season of self-exile in Australia (Ouyang 2013, 21)

The “o” that falls out of the word “voice” to turn it into “vice” is a gap, a hole through which the voice is lost. The lyric subject is deprived of means by which he can formulate and provide a meaningful identity – the value of his “I,” which is created in the community, that is, the structure or the intimate space of a study of what is happening in psychological and poetic terms when a person is ungrounded, displaced. In the course of this study, the reader of/listener to Ouyang Yu’s poetry necessarily comes to partake in the translation process. He is invited to participate in the language game again and again:

Di皮lation  
 Take it to heights, further 嗨  
 Dish the dirt.<sup>8</sup> (“Di皮lation”; Ouyang 2010b)

And:

my name is  
 a crystallization of two cultures  
 my surname is china  
 my given name is australia  
 if i translate that direct into english  
 my surname becomes Australia  
 my given name china  
 [...]  
 wherever i go  
 it is with a heart tinged in two colours  
 although there is a *han jian* in chinese  
 there isn't *ao jian* in english  
 i write in chinese  
 like australians do in english  
 our motherlands have one thing in common  
 they've both lost M  
 i have nullified my home  
 i have set up a home  
 in two hundred years' time  
 i shall be the father of the double man.<sup>9</sup> (“The Double Man,” 2012; Ouyang 2013, 41)

**8** The first Chinese character is pronounced as “pi” and the second as “hai.”

**9** *Han jian* is the general Chinese word for “traitor,” which literally means “traitor of China.” *Ao* stands for Australia.

A final example is “At Dusk” (2012; Ouyang 2013, 65–66), which could also be read in the order of lines 1 3 2 4 / 5 7 6 8 / 9 11 10 12.

These examples demonstrate how creative play enters Ouyang Yu’s texts by means of graphic and phonic interaction between English and Chinese (“Di皮lation”), metatextual guidelines to help the reader interpret the text (“At Dusk”), and the extensive use of puns, word-game techniques, and Chinese–English synthetic units. The mixing of two languages within the space of one poem, up to their mixing within one language unit, is complemented by a wide layer of language interaction “on the borderland” between two languages, where units of another language are introduced that will be perceived as alien, often incomprehensible signs that need to be explained by the poet. Thus, the presumed reader’s and poet’s identities become shifted: the immigrant subject of the poem who exemplifies the Other makes the reader feel alien on the familiar ground of his own language, thus posing the question of whether a language can be owned and mastered.

*Self Translation* ends with three spectacular visual poems that combine two languages – Chinese and English. The first one, “双/Double,” consistently translates each line of the poem; here the poet plays thematically on alternation, including alternating spaces of black and white as presented on the page (Ouyang 2013, 235). The last poem in the collection, “Two Roads” 两条路, returns the reader to the bilingual format, but now both pages include Chinese and English, which alternate not only line by line but also within a single unit. This creates two paired poems – a meditation on Robert Frost’s “The Road Not Taken” which encourages the monolingual reader to take both ways (poems) by reading Chinese or English words, jumping from left to right and back (Farrell 2013). The last strophe in both poems is in both languages, with the word “taken” removed from the English text and replaced by its Chinese equivalent, which appears in Chinese text on the left-hand page. The poem ends with an extra line in English on the left-hand page, which is occupied by mostly Chinese verse: “There is nothing that you can not do what you are doing.” On the opposite page, the strophe ends with “You have no choice, you have many choices.” It corresponds to an empty space on the left, which embodies potency, the future of not-yet-implemented translation. This sums up the endless ambiguity disguised as simplicity that characterizes the individual style of Ouyang Yu. Like Robert Frost’s traveller and some characters of Jorge Luis Borges, Ouyang Yu and his self-translation face steadily divergent paths. The difference lies in the fact that they are unable not to follow both – simultaneously.

In his detailed exploration of the trope of translation in Chinese experimental literature, Lee Tong-King offers other examples of writing that exploits the multimodality of meanings created by the “self-translation” experiment (the most radi-

cal being that of the Taiwanese poet Hsia Yü 夏宇 [b. 1956]). However, Hsia presents an unlikely frame of reference for exploring Chinese bilingual poetry, despite the fact that her Chinese and English texts are constitutive of each other through intertwining loops of revision (Lee 2015, 161). Hsia Yü's work remains within the scope of contemporary "Chinese" poetry even when creating unreadable Chinese-language poems out of English ones, while Ouyang Yu successfully crosses the neat demarcation line (or rather constantly moves to and fro, crossing it once in a while) between Chinese- and English-language literature.

Ouyang Yu uses several strategies for constructing his multicultural identity through his poetic texts. He mixes languages within the space of a single poem, indulges in wordplay, puns, and the creation of new words, maintaining an illusion that it is the reader and not the author who is, in fact, an alien in need of the poet to guide him through the unfamiliar linguistic landscape. Simultaneously, he enjoys using allusions, citations, and twists on tradition that root him in the collective memory of the nation – thus creating an impression of being at home in both cultural pools. This presents an actual and accurate model of this bilingual Chinese author who constructs an identity closely tied to, but at the same time distanced from, the languages he uses.

## Works cited

- Chow, Rey. *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field*. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- Farrell, Michael. "Poet Ouyang Yu Takes Both Roads." *The Australian* 23 February 2013. <http://www.theaustralian.com.au/arts/review/poet-ouyang-yu-takes-both-roads/story-fn9n8gph-1226583520277> (7 February 2015).
- Lee, Tong-King. *Experimental Chinese Literature: Translation, Technology, Poetics*. Leiden: Brill, 2015.
- Li, Dian. "Naming and Antinaming: Poetic Debate in Contemporary China." *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*. Ed. Christopher Lupke. New York: Palgrave Macmillan, 2008. 185–201.
- Liu, Lydia. *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity — China, 1900–1937*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Mair, Victor Henry. "What Is a Chinese 'Dialect/Topolect'? Reflections on Some Key Sino-English Linguistic terms." *Sino-Platonic Papers* 29 (1991): 1–31.
- Nicholl, Jal. "Jal Nicholl Reviews Ouyang Yu." *Cordite Poetry Review* 23 February 2013. <http://cordite.org.au/reviews/jal-nicholl-reviews-ouyang-yu/> (7 February 2015).
- Ommundsen, Wenche. "Not for the Faint-Hearted: Ouyang Yu, The Angry Chinese Poet." *Meanjin* 57.3 (1998): 595–609.
- Ouyang, Yu. "An Identity CV." *Poetry International Rotterdam*. 2004. <http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poem/item/817> (12 February 2015).
- Ouyang, Yu. *Moon Over Melbourne and Other Poems*. Exeter: Shearsman Books, 2005.

- Ouyang, Yu. "Multicultural Poetry as Unwritten in China, or The Night You Want to Sleep Away With or On." *Bias: Offensively Chinese/Australian: A Collection of Essays on China and Australia*. By Ouyang. Kingsbury: Otherland, 2007. 25–32.
- Ouyang, Yu. "About Ouyang Yu." 2010a. <http://www.ouyangyu.com.au/> (7 February 2015).
- Ouyang, Yu. "Di皮lation." *White and Yu*. 2010b. <http://www.presspress.com.au/you.html> (12 February 2015).
- Ouyang, Yu. *Self Translation*. Melbourne: Transit Lounge, 2013. Kindle edition.
- Tranter, John, and Webby, Elizabeth. "Ouyang Yu." *Australian Poetry Library*. 2004. <http://www.poetrylibrary.edu.au/poets/ouyang-yu> (7 February 2015).
- Tu'ao 凸凹. "Sposob sborki: Interv'yus Tuao" [Assembly Method: An Interview with Tu'ao]. *stikho (t)vor'e* [VerseVagrant]. 25 December 2015. <https://versevagrant.com/2015/12/25/%D1%81%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1-%D1%81%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B8-%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8C%D1%8E-%D1%81-%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BE/> (22 January 2018).
- Van Crevel, Maghiel. *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*. Leiden: Brill, 2008.
- Wang, Jiaxin 王家新. "Preobrazuyushchaya sila yazyka: Interv'yus Van Tszyasinem" [The Transforming Force of Language: An Interview with Wang Jiaxin]. *stikho(t)vor'e* [VerseVagrant]. 5 February 2016. <https://versevagrant.com/2016/02/05/%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D1%83%D1%8E%D1%89%D0%B0%D1%8F-%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B0-%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0-%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8C%D1%8E-%D1%81-%D0%B2/> (22 January 2018).
- Yeh, Michelle. "'There Are no Camels in the Koran': What is Modern about Modern Chinese Poetry?" *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*. Ed. Christopher Lupke. New York: Palgrave Macmillan, 2008. 9–26.

**Yulia Dreyzis** is currently an associate professor in the Chinese Philology Department, Institute for Asian and African Studies (IAAS), Moscow State University (MSU), and a researcher at the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences. Since 2015, she has managed Russia's only website introducing Chinese contemporary poetry to the Russian-language reader (<https://versevagrant.com/>).



